

Gusto y modernidad: Salón Nacional de Artistas 1940-1962

Tesis.

Para optar al título de magíster en Historia del Arte

Por:

Isabel Cristina Sánchez Gómez

CC. 1033646431

Director de la investigación:

Dr. Gustavo Adolfo Villegas Gómez

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
MEDELLÍN
2021**

Tabla de contenido

Índice figuras	p.3
Introducción	p.5
1. El Salón Nacional de artistas, el gusto y la modernidad artística: Contexto ...	p.8
1.1. Gusto y exposiciones	p.8
1.2. Modernidad artística latinoamericana	p.28
1.3. Contextualización del Salón Nacional	p.34
2. El arte moderno como lo decorativo y lo popular	p.44
2.1. Lo decorativo	p.50
2.2. Lo popular	p.69
3. Arte moderno entre ideologías de Estado e Iglesia	p.90
4. Arte moderno: Lo extranjero y lo propio	p.125
Conclusiones	p.165
Referencias	p.169
Anexo 1: Tabla información Salón Nacional de Artistas 1940-1962	p.179
Anexo 2: Tabla fuentes primarias complementarias.	p.184

Índice figuras

Figura 1: *Interludio*, Santiago Martínez Delgado (1941). Recuperada de: <https://www.pintoreslatinoamericanos.com/2012/07/pintores-colombianos-santiago-martinez.html>

Figura 2: *Bautizo de Aquimín-Zaque*, Luis Alberto Acuña, 1950. Recuperada de: <https://fiscart.es.files.wordpress.com/2020/01/zaque.png>

Figura 3: *Carnaval*, Carlos Correa, 1950. Recuperada de: <http://carloscorreapintor.blogspot.com/2015/07/1950-carnaval-viii-salon-de-artistas.html>

Figura 4: *Forma mística*, Hugo Martínez, 1957. Recuperada de: <http://elclip2011.blogspot.com/2011/02/forma-mistica.html>

Figura 5: *Mulata*, Enrique Grau Araújo, 1940. Recuperada de: http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/pieza-del-mes-2011/Paginas/Pieza%20mes%20marzo%202011.aspx

Figura 6: *Currulao en Buenaventura*, Dolcey Vergara, 1946. Recuperada de: <https://www.facebook.com/dolceyvergara/photos>

Figura 7: *Mercado Boyacense*, Alfonso Ramírez Fajardo, 1945. Recuperada de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/mercado-boyacense-ap0601>

Figura 8: *Madre del pintor*, Ignacio Gómez Jaramillo, 1940. Recuperada de: <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/piezas-en-dialogo/Paginas/default.aspx>

Figura 9: *Violencia*, Alejandro Obregón, 1962. Recuperada de: <https://www.banrepcultural.org/noticias/dos-bocetos-de-violencia-la-obra-mas-representativa-de-alejandro-obregon>

Figura 10: *Estudio en Gris*, Miguel Díaz Vargas, 1944. Recuperada de: <http://www.pintoresfamosos.cl/latinoamericanos/diaz-vargas.htm>

Figura 11: *La anunciación*, Carlos Correa, 1941. Recuperada de: <https://vivirenelpoblado.com/obras-del-museo-ed248la-anunciacion/>

Figura 12: *Luto para un estudiante*, Alejandro Obregón, 1957. Recuperada de: http://www.latinart.com/spanish/artdetail.cfm?img=co_obreg_06_th.jpg&tid=85&t=exhibit&r=81

Figura 13: *Los obispos muertos*, Fernando Botero, 1957. Recuperada de: <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-los-obispos-muertos-fernando-botero/35041/>

Figura 14: *Rojas Pinilla*, Débora Arango, 1957. Recuperada de: <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Vol-3-Ed29/Columnistas/Nietzsche-y-la-verdad-como-enfermedad/>

Figura 15: *La camera degli sposi*, Fernando Botero, 1958. Recuperada de: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1484143.camera-degli-sposi-homenaje-a-mantegna-ii-de-botero.html>

Figura 16: *Mujeres sin hacer nada*. Lucy Tejada, 1955. Recuperada de: Banco de la República <https://twitter.com/i/events/1049801542054961153?lang=es>

Introducción

Gran parte de este texto fue escrito en medio de la cuarentena estricta que vivimos en el país como medida por la pandemia del covid-19. Así que mientras escribía sobre hechos ocurridos hace sesenta-ochenta años entorno al Salón Nacional de Artistas, el gusto y la modernidad pensaba a su vez sobre cómo dentro de unos años los historiadores del arte hablarán de todo aquello que nos acontece hoy como consecuencia del virus. Los museos y las exposiciones cerraron, los artistas se hicieron nuevas preguntas y sus creaciones estuvieron limitadas por un par de meses a lo que desde sus casas era factible realizar, hubo una gran explosión de difusión en redes, y por supuesto, todo aquel encuentro personal con las obras quedó pospuesto. ¿Qué cambios entonces habrá generado esta pandemia en el gusto en nuestro contexto, en la manera como nos relacionamos con las obras, los museos y los artistas? Seguramente solo el tiempo nos dará respuestas más claras y construiremos un relato al respecto, al igual que hoy miramos hacia al pasado con el propósito de observar momentos y fenómenos específicos con la idea de saber qué pasó y cómo pasó.

Estas y otras preguntas versan aquí sobre el Salón Nacional de Artistas entre 1940 y 1962, el gusto y la modernidad, y aunque ninguna pandemia ocurrió, sí fueron diversos los acontecimientos que se dieron tanto interna como externamente que afectaron el desenvolvimiento del Salón, las ideas sobre el gusto y la construcción de modernidad. Entre otros podemos mencionar los períodos de álgida violencia, los cuestionamientos sobre “lo propio”, ideas de gobernantes y pontífices que tuvieron injerencia en el mundo del arte y por

supuesto los interrogantes y reflexiones de los artistas sobre el arte que se estaba llevando a cabo en el país.

En esta línea entonces, el presente texto está dividido en cuatro capítulos que en su totalidad intentan dar claridad sobre el papel que tuvo para el arte colombiano el Salón Nacional de Artistas entre 1940 y 1962; en tanto fue receptor y co-partícipe de los cambios que se dieron en el gusto artístico y en la generación de un arte moderno. Cada capítulo responde a categorías generales que emergieron en la lectura y proceso de análisis de las fuentes primarias y secundarias, categorías que a su vez contienen y arrastran subcategorías que conforman un cuerpo textual que más que orientarse por una linealidad temporal, pretenden detallar, analizar y comprender la manera como Salón, modernidad y gusto estuvieron estrechamente relacionados.

El primer capítulo busca hilar unos antecedentes y generar un contexto que incluye un recorrido por diferentes concepciones y postulados que se han dado alrededor del gusto y la modernidad, y brindar algunos datos importantes del Salón Nacional de Artistas 1940-1962. El segundo capítulo se centra en *lo decorativo* y *lo popular* como dos categorías centrales y recurrentes en las críticas de arte del Salón referidas al arte moderno que se estaba realizando en aquel entonces. El tercer capítulo intenta mostrar cómo las ideologías del Estado y la Iglesia influyeron en las condiciones del Salón y en esta medida promovieron u obstaculizaron ciertas formas de pensar y hacer arte en el país. Por último, el cuarto capítulo remite a las tensiones y diálogos que se generaron entre la búsqueda de un arte propio y las constantes influencias extranjeras desde diferentes frentes como teorías, artistas, críticos y estilos.

Las fuentes primarias consultadas para este estudio fueron *Cromos*, *El Tiempo*, *Revista de Las Indias*, *Mito*, *Hojas de Cultura Popular*, *La Nueva Prensa*, *Espiral*, *El Espectador*, *El Mundo* y *El Catolicismo*. Gran parte de los artículos se encuentran en la publicación *50 años del Salón Nacional de Artistas* del Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura (1990), los cuales fueron una fuente muy importante de información para esta tesis gracias a que los textos allí seleccionados están específicamente relacionados con el Salón. También fue de gran relevancia el archivo previamente recolectado por el profesor Gustavo Villegas en el marco de su investigación doctoral *Autonomía y distinción. El gusto artístico en Colombia 1880-1960*.

1. El Salón Nacional de artistas, el gusto y la modernidad artística: Contexto

1.1 Gusto y exposiciones

La investigación de un tema específico suele implicar la delimitación y definición, al menos inicial, de los conceptos con los cuales se desea trabajar. Esto supone una orientación dentro de las áreas de conocimiento y dentro de los múltiples abordajes a los que puede llevar un solo concepto. Sin embargo, con algunos conceptos tal tarea de delimitación y definición se complejiza bastante, pues pareciera que la ambigüedad que implica hace necesario su abordaje en medio de la incertidumbre.

Seguramente, muchos son los conceptos que cabrían en lo descrito anteriormente, pero en este caso en particular es una reflexión sobre el gusto la cual pretendo desarrollar en el presente texto. Valeriano Bozal en un apartado de su escrito *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* del año 1996, indica lo siguiente:

Gusto es, todavía hoy, un término bien equívoco, lo mismo hace referencia a las preferencias subjetivas, incluso al capricho personal –siguiendo el conocido “sobre gustos no hay nada escrito”-, que a la formación de la sensibilidad de los individuos –una parte de la educación general- y a las maneras de representar el mundo –como cuando decimos que una montaña es grandiosa o que una puesta de sol es sublime (p.9).

Este equívoco continúa siendo motivo de confusión en el abordaje de los estudios sobre el gusto en el arte, pues allí se entrelazan al menos dos fenómenos, en sí mismos

complejos: por un lado, el gusto como facultad individual que puede implicar, por ejemplo, la recepción de una obra y el juicio sobre la misma; y por otro, los acuerdos implícitos a los que llega un grupo sobre las formas “correctas” de hacer arte en un momento determinado. Es claro que los dos ámbitos no son mutuamente excluyentes, y, por el contrario, están en contacto permanentemente. Podría ser justamente en la dificultad para hacer tal separación en la manera como se expresa en la realidad el fenómeno del gusto, donde también radica la dificultad para la delimitación específica del mismo.

Si nos remitimos por ejemplo a la primera definición que trae el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española –RAE, encontramos que este se refiere al “Sentido corporal con el que se perciben sustancias químicas disueltas, como las de los alimentos”, pero también indica que es el “Sabor que tienen las cosas”. Así, ya desde estas primeras definiciones se observa que el gusto es tanto “algo” que siente el sujeto, como también puede ser una cualidad de la “cosa”.

Más adelante también se indica que es la “Facultad de sentir o apreciar lo bello o lo feo”. Esta definición es más cercana al mundo del arte, aunque constantemente emitimos juicios de belleza o fealdad que no necesariamente remiten a una obra de arte. Pero la RAE ofrece una definición que se encuentra directamente ligada con el arte: “Manera de sentirse o ejecutarse la obra artística o literaria en un país o tiempo determinado”. De acá entonces se puede inferir que el gusto se refiere en parte a la recepción del público, pero también puede hablar de un estilo.

Bourdieu (2010), en su texto *El sentido social del gusto*, indica lo siguiente “Lo que se llama gusto es precisamente la capacidad de hacer diferencias entre lo salado y lo dulce,

lo moderno y lo antiguo, lo románico y lo gótico, o entre diferentes pintores, o entre diferentes maneras de un mismo pintor, y, en segunda instancia, de probar o enunciar diferencias” (p.32). Lo conciso de la definición de Bourdieu en primera instancia da la impresión de resolver al menos el asunto de la delimitación. Sin embargo, ésta más bien “esconde” la complejidad que implica esa capacidad de hacer diferencias, a la cual se encuentran asociados otra gran cantidad de conceptos en el mundo del arte como son: la norma, la objetividad, la subjetividad, el juicio, la verdad, el sentimiento, la razón, la relación entre las obras y el público, la belleza y el contexto. Villegas (2014) por su parte considera que el juicio del gusto nos habla tanto de la recepción de la obra como del estilo, y por lo tanto “conlleva una relación entre la obra de arte y los espectadores, [que] no alude exclusivamente a las obras ni al público.” (p.31)

Para el siglo XVI en algunos autores como Baltasar de Castiglione, Gracián y Vasari (citados en Villegas, 2014), se puede encontrar que en la época la concepción del gusto estaba claramente asociada con la educación, no solo en términos de arte, sino también con el habla, el vestir, las buenas costumbres, es decir, con el estilo de vida. En este sentido, el gusto se emparentaba con una formación humanista general del individuo, la cual debía además contribuir al progreso de la humanidad. Esta idea de evolución y de progreso es la que se encuentra en el modelo vasariano del arte, y sus descripciones de obras y pintores hablan precisamente de criterios que aluden al buen o mal gusto.

Tales criterios cobran vital importancia en el Renacimiento, pues al separarse la obra de arte de los mandatos de la Iglesia o del Estado, las razones para juzgarle debían cambiar. Para el siglo XVIII, aunque con variantes entre autores, el énfasis estuvo en la concepción del gusto artístico como una facultad natural individual y la pregunta por la diversidad en el

mismo. Emergieron también en estas reflexiones algunos intentos que buscaban diferenciar el gusto del sentimiento y de la razón; pero a su vez se introdujeron de forma más clara indagaciones por la recepción del público, los parámetros de belleza con los cuales debía juzgarse la obra de arte, y en este sentido, la pregunta por la relación entre el sujeto observador y el objeto observado.

De igual manera, y como bien lo indica Agamben (2016), es en el siglo XVIII que el gusto es teorizado con mayor amplitud por los filósofos. En términos generales, en la época el gusto se consideraba una facultad individual que se desarrollaba en un contexto, pero que tenía su origen en el sentimiento, el cual debía ser educado para llegar por medio de la intuición a juicios equivalentes a los que se llegaría a través de la razón. Hutcheson (1725, citado en Dickie; 2003) postuló la universalidad de un sentido interno de la belleza dado que de forma innata y constitutiva el hombre tenía la capacidad, a través de sus sentidos externos (vista, oído, tacto, etc), de sentir placer con independencia de su voluntad. Por su parte, Gerard “afirma que las facultades cognitivas son en sí mismas el origen de los placeres básicos del gusto; para él las facultades cognitivas en su funcionamiento ordinario constituyen los sentidos del gusto” (1759, citado en Dickie, 2003, p.70). En este sentido tienen un carácter innato, pero no en su totalidad, pues consideró también que en su composición existían agentes externos. Ambos, Hutcheson y Gerard, encontraron una asociación entre el sentido moral y su aplicación en las artes, como razón del placer.

Prevaleció también para la época una ambivalencia en la caracterización del gusto como “algo” que no podía situarse ni totalmente del lado de la razón ni de la sensación, sino como aquello que necesita de ambas, pero no se reduce a ninguna de las dos. Agamben (2016)

lo describe de la siguiente manera: “La idea de una forma de conocimiento distinta, que se opone tanto a la sensación como a la ciencia, y es al mismo tiempo placer y saber” (p.22).

Esta ambivalencia, que en muchos momentos se ha enunciado como *un no sé qué*, aún pervive a pesar de largas teorizaciones alrededor del tema. Llama particularmente la atención la expresión de “significante excedente” que proviene de Lévi-Strauss, la cual Agamben retoma para hablar del gusto. En pocas palabras tal expresión habla de cómo el significante existe y tiene sentido para el sujeto, aunque éste último no pueda dar plena cuenta de su significado, es decir, de las razones que subyacen a su saber. A mi modo de ver, pensar el gusto de esta forma se relaciona un poco con la intuición, concebida esta como un saber sin conceptos. Tal sentido parece más cercano a lo que nos sucede en la cotidianidad cuando expresamos que algo nos gusta, pero no tenemos claridad del por qué. En esta instancia –la cotidianidad–, creo que tal situación no necesariamente es problemática, pero al trasladar esto al mundo del arte y la teorización acerca del mismo, podrían llegar a serlo.

De igual forma, los filósofos de este siglo pretendieron generar una especie de norma para poder determinar el buen gusto. Uno de los grandes aportes al respecto se encuentra en Hume (citado en Villegas, 2014):

en primer lugar, Hume considera que hay juicios de gusto correctos, pese a que señala que dichos juicios no hacen referencia a la verdad, y que ellos se ven alterados por diversas circunstancias. En segundo lugar, un juicio de gusto correcto depende tanto de la disposición mental como de una atención puesta en el objeto, lo cual implica que el juicio correcto podría llegar a aprenderse. (p.29)

Tanto para Hume como para Burke, la diversidad en los juicios de gusto fue un asunto relevante, pues consideraron que en tal diversidad radicaban las dificultades para llegar a una norma que permitiera dictaminar el buen o mal gusto, y la imposibilidad de llegar a acuerdos y juicios universales. Burke planteaba que parte de ello se debía a que el juicio de gusto difiere del juicio científico, pues el primero hace referencia a un asunto de grado de afectación, que tiene su raíz en la sensibilidad del espectador y en la atención al objeto, y que por lo tanto remite a elementos subjetivos; mientras que el segundo alude a cantidad, donde es posible establecer parámetros de diferenciación. Ambos centraron sus disertaciones en aspectos individuales y subjetivos del gusto, descuidando los contextuales y culturales, aunque consideraron la experiencia y el aprendizaje como potenciadores del buen gusto.

Por su parte, Kant consideró el gusto como una facultad para juzgar de forma desinteresada lo bello y también fue de gran relevancia en su teorización la comunicabilidad alrededor del mismo. En la relectura e interpretación que Laura Quintana realiza del filósofo, destaca, critica y amplía este último aspecto. Así, para ella en la pretensión de Kant de universalizar la comunicabilidad y el juicio del gusto, éste pierde de vista la importancia de la diferencia y diversidad que le es inherente, tanto por las preferencias personales, pero sobre todo por las diferencias contextuales. En esta medida, Quintana coincide con Hume, en cuanto “en cuestiones de gusto no cabe exigir el asentimiento sino solo solicitarlo, y que la pluralidad de perspectivas posibles y, con esto, la posibilidad de disenso, no es eliminable de este ámbito” (p.432). Es claro igualmente que para que este proceso comunicativo se dé es necesario un momento reflexivo y de diálogo con la obra por parte de quién la observa. De entrada, ya la obra tiene unos límites formales y conceptuales, los cuales efectivamente generan un marco con respecto a lo que podemos opinar de ella, sin embargo, estos límites

son lo suficientemente abiertos como para que las diferencias personales y contextuales lleven a una diversidad de gustos y opiniones.

En adelante con filósofos como Hegel –entre otros- las reflexiones acerca del gusto tendrán un desplazamiento de lo individual a lo histórico y cultural. En el caso por ejemplo del Romanticismo, uno de sus postulados más fuertes será entender la belleza como una concepción que siembra sus raíces en cada cultura. Esta idea entonces de considerar el gusto no solamente como algo estrictamente individual, sino que obedece también a ciertas condiciones socio-históricas y a intereses de grupos, es la que nos interesa de forma particular en el presente estudio, el cual se ubica dentro de la sociología del arte y que deja de lado posibles análisis en términos de la producción y de la recepción de la obra en el sentido hermenéutico.

Bourdieu es uno de los sociólogos que concentró parte de sus estudios en estas condiciones. Para este autor el gusto hunde sus raíces más profundas en lo social y se ponen en juego allí de forma más o menos explícita las relaciones de poder y las diferencias entre las clases. Si bien su interés por el gusto no se limita al gusto en el mundo del arte, sino que su estudio se extiende a otros ámbitos, sí lo aborda de forma específica y amplia en varios apartados de textos como *El sentido social del gusto- Elementos para una sociología de la cultura* (2010) y *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (2016). En tanto construcción social, el gusto se encuentra siempre atravesado por las condiciones objetivas económicas, que a su vez permiten el acceso a capitales simbólicos y formas de relacionamiento que marcan las manifestaciones de ese gusto.

En su teoría varios conceptos son de gran importancia, entre ellos el de *campo* y el de *habitus*. El primero se puede considerar como una especie de nicho y/o juego con un desarrollo histórico, en el cual se dan unas maneras particulares de relaciones, prácticas, creencias, normas, saberes, que permiten una cierta autonomía del mismo; que evidentemente todo el tiempo interactúa con otros campos, y unos pueden –si es posible nombrarlo así– contener a otros. Al respecto Bourdieu (2016) dice lo siguiente:

el capital cultural objetivado no existe y no subsiste como capital cultural material y simbólicamente actuante más que en y por las luchas que se desarrollan en el terreno de los campos de producción cultural (campo artístico, campo científico, etc) y, más allá, en el campo de las clases sociales, y en las que los agentes comprometen unas fuerzas y obtienen unos beneficios proporcionados al dominio que ellos tienen de ese capital objetivado, y por tanto a la medida de su capital incorporado. (p.268)

Por su parte, el concepto de *habitus* es pensado por Bourdieu (2016) como:

un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir (p.63)

En estrecha consonancia con el *habitus* se encuentra la configuración de los estilos de vida, los cuales implican unas preferencias y elecciones que se expresan en subespacios como el mobiliario, la vestimenta, el lenguaje, los accesorios, entre otros. Ambos –*habitus* y estilos de vida- tienen una fuerte relación con los aprendizajes obtenidos en la familia y la escuela.

Estas elecciones y preferencias que hablan de unos estilos de vida se encuentran ligadas a las condiciones económicas, las cuales a su vez implican tensiones entre clases sociales y la determinación de un gusto nombrado como “legítimo”, “medio” o “popular”. Según los estudios de Bourdieu, el gusto popular conlleva una estrecha vinculación del arte con la vida, es decir, que el objeto artístico debe, de una u otra forma, tener alguna utilidad para la existencia, en palabras del autor:

Todo ocurre como si la “estética popular” estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función, o, si se quiere, en el rechazo del rechazo que se encuentra en el propio principio de la estética culta, es decir, en la profunda separación entre las disposiciones ordinarias y la disposición propiamente estética (2016, p.38)

Por oposición, el gusto “legítimo” asociado a toda investigación formal, se percibe por la clase popular de forma distante y ajena, dado el alejamiento que se tiene con las maneras y normas que le rigen: “El principio de las reticencias y de los rechazos no reside solamente en una falta de familiaridad, sino también en un profundo deseo de participación, que la investigación formal frustra de manera sistemática.” (Bourdieu, 2016, p.38). La disposición estética para apreciar una obra con independencia de una función práctica y de hacer distinciones entre estilos, implica el aprendizaje explícito y la frecuentación de obras y museos, y ambos se encuentran estrechamente relacionados tanto con el capital escolar como con el económico, aunque en las clases altas quisiera atribuirse a una especie “de don natural” del cual no gozan las clases populares:

Esta pretensión aristocrática tiene menos probabilidades que cualquier otra de ser discutida, puesto que la relación de la disposición “pura” y “desinteresada” con las condiciones que la

hacen posible, es decir, con las condiciones materiales de existencia más singulares, al ser las más liberadas de la necesidad económica, tiene todas las posibilidades de pasar desapercibida, teniendo de este modo el privilegio más enclasante el privilegio de aparecer como el que tiene más fundamento por naturaleza. (Bourdieu, 2016, p.63)

Así, en el campo del arte, como en cualquier otro campo, se presentan unas tensiones por cuenta de los capitales desigualmente distribuidos entre sus diferentes agentes, llámese público, museos, galerías, curadores y artistas que contribuyen a la configuración de un gusto. Definido también por Bourdieu (2016) como “propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadas y enclasantes” (p.203).

En este sentido, el gusto artístico si bien implica unos criterios para la evaluación de las obras de arte, no se reduce a estos, y de hecho uno de los aspectos más importantes en su indagación es el contexto en los cuales tales criterios nacen. De igual forma, cómo éstos no se mantienen invariables pues se encuentran estrechamente relacionados con las condiciones socio-históricas: una relación dialéctica que no omite la individualidad del gusto, pero que no se reduce a esta, y por el contrario, cobra su mayor sentido en la colectividad. Tales colectividades pueden ser llamadas comunidades de gusto:

las comunidades de gusto son producto de la necesidad de formar grupos en los que los criterios de valoración de la obra de arte sean similares. Son estos criterios los que le dan cohesión al grupo y, de este modo, establecen una relación dialéctica entre el individuo y la comunidad: las variaciones propuestas por los individuos requieren de la aprobación de la comunidad y los valores asumidos por la comunidad deben ser corroborados también por el individuo. Pero más allá de eso [...] las comunidades de gusto se definen por una

interpretación del mundo y no sólo de las calidades particulares de la obra de arte (Villegas, 2014, p.49)

Así, el estudio del gusto artístico en relación con las comunidades de gusto no implica solamente el análisis de las obras, sino también de los textos, las exposiciones e incluso las instituciones, pues es desde allí que se hacen comprensibles las ideas que sostienen una forma de pensar y hacer arte en determinada época. Tales ideas en muchas ocasiones no están explícitamente enunciadas, pues en el devenir mismo de la historia, éstas se han “naturalizado” u ocultado, y solo son cuestionadas en la medida en que otras comunidades de gusto interrogan los criterios anteriores.

Por lo tanto, gusto y exposiciones se encuentran emparentados tan cercanamente que su “nacimiento” se da en un mismo momento de la historia y de forma paralela a otros hechos de gran importancia en el proceso de autonomía del arte. Valeriano Bozal (1996) lo expresa de la siguiente manera:

Las críticas que aparecen en periódicos y revistas, los tratados de estética, los ensayos, las historias del arte a las que tenemos acceso nos resultan tan familiares como los museos, las salas de exposiciones, las bienales, etc., pero no siempre fue así. Este mundo se perfila en un momento concreto de nuestra historia, el siglo XVIII, y configura la época que se conoce con el nombre de modernidad. (p.1)

No significa lo anterior que previamente no existieran algunos textos de estética y mucho menos que no se dieran exposiciones, pero es en el siglo XVIII cuando estos acontecimientos que menciona Bozal generan unas poderosas sinergias y interrupciones en las maneras de pensar el arte.

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. (Jaramillo, 2004, p.4)

Las exposiciones tienen su origen más claro en la figura de Salón de artes en Francia. Inicialmente este evento no tenía este nombre, sin embargo, desde 1663 la Academia Francesa de Pintura y Escultura tenía dentro de sus propósitos posibilitar ejercicios públicos pedagógicos para dar a conocer el trabajo de sus artistas y educar el gusto del pueblo francés. El acceso a tales exposiciones, aunque en principio fueran llamadas públicas, en general estuvo restringido a los mismos miembros de la Academia, sin embargo, con el tiempo tomaron gran auge y la asistencia fue cada vez más masiva y democrática. Hacia 1699, tras una larga pausa, se reanudaron las exposiciones y, en esta ocasión, se llevaron a cabo en el Salón Carré del Louvre, por lo cual en adelante tomaría justamente este nombre de “salón”. Otra novedad importante del salón en el siglo XVII, y que posteriormente se convertiría en elemento indispensable en las exposiciones, es la inserción de un catálogo, que en esa ocasión contó fundamentalmente con la distribución de los cuadros, omitiendo la información detallada de los mismos, lo que, en los catálogos posteriores, incluidos los actuales, suele ser de mayor relevancia (De la Villa, 2003).

En 1768 fue creada en Londres la Real Academia de Artes, la cual realizó su primera exposición al siguiente año, y que a diferencia del salón francés que estaba supeditado a la asignación presupuestal del Estado, en adelante se autofinanció con los recursos obtenidos de la venta de los catálogos, requisito obligado para el ingreso. A pesar de la importancia de la apertura de exposiciones en Londres y en otras ciudades, París se convirtió en el centro del

arte en Europa en el siglo XIX y gran parte del XX, gracias a la relevancia que allí continuaron teniendo tanto los salones como las disputas, controversias y novedades que se gestaron tanto en su interior como a su alrededor (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

En Latinoamérica las exposiciones han sido eventos igualmente relevantes en la formación del gusto y en el proceso de modernidad artística. Pero también otros fenómenos paralelos son significativos y algunos serán mencionados brevemente, dado que tienen una estrecha relación con la emergencia de los espacios y eventos expositivos. Entre ellos se encuentran la conformación de grupos de intelectuales, las revistas y los manifiestos.

Si bien Latinoamérica tiene un común pasado colonial y en muchas ocasiones se mira como un bloque, posiblemente porque geográficamente es lo que salta a primera vista, en realidad las dinámicas y procesos históricos de cada país difieren y son particulares. Ivonne Pini en su texto *En busca de lo propio* (2000) y Marta Traba en *Arte de América Latina 1900-1980* (1994), intentaron justamente dilucidar esta diversidad a partir de la descripción y el análisis con mayor detalle de lo acontecido en el arte en países como Cuba, México, Uruguay, Brasil, Colombia y Perú. En el siglo XIX varios de ellos declararon su independencia de naciones como España y Portugal, sin embargo, la mezcla entre unos y otros ya estaba dada. Así, los países se enfrentaron a la situación de búsquedas propias con el objetivo de conformar una nación con unos criterios de gobernabilidad y funcionalidad no impuesta externamente. Pero tal propósito era complejo, pues para muchos aún era admirable y deseable mantener la cultura y cánones de Europa. De esta manera durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX Latinoamérica vivió una época donde la imitación de los modelos europeos permeó diferentes esferas sociales.

En línea con tal actitud imitativa, en Colombia en el año 1841 se hizo la Primera Exhibición de la Moral y de la Industria, bajo el gobierno de Pedro Alcántara Herrán. Tal muestra incluyó por igual a artistas y artesanos, situación que se repetiría en sus posteriores versiones de los años 43, 45, 46 y 49, y en otras exhibiciones similares de la época. Tal concepción empezaría a cambiar de forma clara en 1886 con la primera exposición de la recién creada Escuela de Bellas Artes, en cabeza de Alberto Urdaneta, su rector y fundador, pues allí solo fueron admitidas obras consideradas dentro de las Bellas Artes. En las primeras décadas se realizaron algunas otras exposiciones en espacios como el Hotel Regina, la sede de la Academia de la Lengua y el teatro Colón; en 1922 se llevó a cabo la exposición Moderna Pintura Francesa que en términos generales no fue bien recibida en ámbito local por el carácter vanguardista de algunas de sus piezas, y en 1923 se reabrió el Museo Nacional en cuyo recinto se encontraban varios salones que acogieron diversas colecciones (Pini, 2000).

Sin embargo, es 1931 el año en que se crea por primera vez un salón propiamente dicho, el cual fue nombrado como el Primer Salón de Artistas Colombiano y se inauguró el 8 de agosto bajo el gobierno de Olaya Herrera (Villegas, 2014).

Fue un salón tradicionalista y no revolucionario. Su organización estuvo a cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes, desempeñada también por Leudo, y en ella participó Gustavo Santos, quien nueve años más tarde también sería organizador y jurado del I Salón Anual de 1940, con el cual se inició de forma definitiva e institucionalizada la trayectoria de los salones colombianos (Instituto Colombiano de Cultura- Colcultura, 1990, p.XIX).

El Primer Salón es por un lado el punto de llegada de un proceso que previamente se había iniciado con diferentes exposiciones que aunque limitadas por la misma precariedad

del medio artístico, permitieron un avance en el fortalecimiento del arte colombiano; pero también es el punto de partida para los salones nacionales que se realizarían en adelante. De igual manera, fue la muestra de un cambio de pensamiento en los entes gubernamentales del momento, pues ya desde la década de 1930 el Ministerio de Instrucción y Salubridad Públicas se había transformado en el de Educación Nacional, que tuvo dentro de sus banderas el arte. Si bien en principio el Primer Salón pretendía ser anual, las circunstancias violentas entre liberales y conservadores de los años siguientes se convirtieron en un obstáculo para el cumplimiento de tal propósito. A pesar de esto, el Primer Salón es el inicio de un proyecto cultural que unificaría esfuerzos entre el Ministerio de Educación, la Escuela de Bellas Artes y la Dirección Nacional de Bellas Artes (Ministerio de Cultura, 2006).

Es importante recordar que en las primeras del siglo XX en Colombia se presentaron pugnas en diferentes esferas de la sociedad entre aquellos que defendían la apertura a nuevos modelos políticos, económicos, sociales y culturales, y quienes consideraban que era necesario mantenerse en la tradición, pues veían en los nuevos ideales una amenaza. En el ámbito educativo por ejemplo, la pugna se dio en términos de introducir una educación laica o por el contrario que la Iglesia católica continuara dictaminando qué contenidos eran permitidos en las aulas de clase. La injerencia de la Iglesia llegaba también a la prensa, la literatura y el arte, condenando abiertamente aquellos textos y obras que consideraba como inmorales. En medio de las pugnas de poder se presentaron también protestas de origen campesino y obrero que reclamaban mejores condiciones laborales, con peticiones de disminución de la jornada de laboral a ocho horas y mejores salarios. Algunas de estas revueltas terminaron en conocidas matanzas como la de las bananeras (Pini, 2000).

A pesar de la atmósfera de transformaciones que se vivía en el país, en términos generales la plástica no tuvo grandes cambios, y por el contrario se mantuvo en una dinámica creativa que acogía con grandes alardes los modelos académicos europeos. Pini (2000) expresa al respecto lo siguiente: “No deja de sorprender que ante tal magnitud de propuestas de cambios, el mundo de las artes plásticas se mantuviera al margen, siendo prácticamente inexistente la alusión a tales situaciones.” (p.192). Para la década del 20 se introdujeron ciertas discusiones en términos estéticos que giraron en torno a la defensa del arte moderno o por el contrario del modelo académico. Dado el aun ambiente conservador, este último modelo era el que tenía mayores partidarios y admiradores, y por supuesto las críticas airadas en contra de las deformaciones venidas de las vanguardias eran constantes (Pini, 2000). Sin embargo, poco a poco fueron estas mismas discusiones las que posibilitaron un cierto grado de apertura mental en el medio artístico y la llegada de diferentes artistas que a su vez iniciaron una renovación de la plástica colombiana, entre otros, artistas como Pedro Nel Gómez y Débora Arango, a los cuales nos referiremos con un poco más de detalle en lo que resta del texto.

Mientras en Colombia en 1841 se llevaba a cabo la Primera Exhibición de la Moral y de la Industria, en Cuba la Academia de Bellas Artes de San Alejandro ya contaba con un poco más de veinte años de formación. Fundada en 1818 por los españoles, era la única escuela de artes en Cuba, por lo tanto, toda persona que deseara educarse en artes debía ser admitido en este lugar, que estaba regido por las normas del arte academicista europeo. Sin embargo, a principios del siglo XX, varios artistas se dieron a la tarea de romper con estos cánones academicistas e indagar en aquello que consideraban les era propio: “Intentaban reencontrar las raíces de lo propio cuyo origen se ubicaba en la tradición afrocubana, en el

arte popular, en los guajiros, es decir en todo aquello que ayudara a recuperar una tradición representada con lenguaje moderno” (Pini, 2000, p.32). Con este propósito en mente se crearon espacios como la Asociación de Pintores y Escultores, fundada en 1915. Allí se realizaron diferentes exposiciones de artistas que buscaban precisamente alejarse de la academia. Entre 7 y el 31 de mayo de 1927 tuvo lugar la Exposición de Arte Nuevo con estos mismos objetivos, y al siguiente año se fundó el Lyceum, espacio de acogida de las nuevas propuestas plásticas, musicales y literarias, que funcionó a su vez como lugar de exposición, casa de tertulias y conferencias, y biblioteca (Pini, 2000).

También se conformaron en Cuba varios grupos y espacios de discusión que nutrieron la crítica social y la renovación en diferentes áreas incluyendo el arte y la literatura. Entre los diferentes grupos se encontraban la Federación Cubana de Asociaciones Femeninas (1921), la Junta de Renovación Nacional, el Movimiento de Reforma Universitaria y el Grupo Minorista (1923). En este último se congregaron artistas, abogados, escritores y músicos que les unía tanto la preocupación por la situación social de Cuba como intereses estéticos. Revistas como *Cuba Contemporánea* (1913-1927), *Social* (1916) y *Carteles* (1919) fueron difusoras de las ideas y reflexiones de los intelectuales del momento, sin embargo, es de destacar el papel de la *Revista de Avance* (1927-1930), como la de mayor acogida a los grupos y movimientos de renovación social y artística (Pini, 2000).

Con este mismo aire de cambio se fundó en 1905 en Uruguay el Círculo Fomento de las Bellas Artes. Además de realizar arte con alternativas diferentes a las orientadas desde Europa, hubo una pretensión de fortalecer el profesorado nacional. Este grupo estuvo conformado no solo por artistas sino también por arquitectos e intelectuales del campo de la industria y el comercio. Para el año 1922 el Círculo creó el Salón de Primavera, que contó

con una versión anual y se mostraron allí los trabajos de sus estudiantes y egresados. De la mano del proceso del Círculo se generaron espacios de tertulias y publicaciones. Algunas de las más destacadas fueron: *Boletines de Teseo* (1923-1925), *Cruz del Sur* (1924-1931), *La Pluma* (1927-1931) y *Cartel*. Este suelo fructífero posibilitó la emergencia de una crítica más reflexiva y analítica. Dos fueron también los espacios de promoción del arte destacados en la década del 20: El Salón de Otoño (1927) y la Casa de Arte (1928).

Es importante mencionar que, a pesar de la tendencia de algunos grupos de romper con las normas europeas en la forma de hacer y pensar el arte, existía paralelamente un buen número de personas que consideraban por el contrario que esta forma europea era la adecuada. Dadas las fuertes influencias españolas y francesas, la alternativa que consideraron los uruguayos en su búsqueda de lo propio fue precisamente aquello que les era cercano en su contexto y en sus tradiciones, sin desconocer que muchas de las influencias extranjeras ya eran igualmente propias (Pini, 2000).

En esta misma década del 20, específicamente en 1922 se da inicio al muralismo mexicano como movimiento colectivo. Quizás sea este uno de los fenómenos artísticos más conocidos y paradigmáticos del arte latinoamericano. Figuras como Diego Rivera y José Clemente Orozco son nombrados repetidamente en numerosas historias del arte en América Latina. Dada la preeminencia del muralismo, puede considerarse este como el “espacio expositivo” de mayor relevancia en México en ese momento. Su articulación con los propósitos del proyecto político de Vasconcelos derivó en un importante mecenazgo del Estado para los muralistas y otros artistas que se adhirieron al nacionalismo mexicano. En 1923 por ejemplo se redactó el *Manifiesto del Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores de México o Declaración política, social y estética*, donde, entre otros, se hace

una exaltación del indígena y del obrero, y del arte como “la manifestación espiritual más grande”.

Según Pini (2000), en México “En la búsqueda de lo propio, se perciben la relación que debían establecer entre el arte del pasado, y el aporte del arte popular, sin desmedro del arte culto, en el que ellos se habían formado” (p.105). Quizás es esta una de las razones por la cuales a pesar de la trascendencia que tuvo el muralismo, a fines de la década del 30 varios artistas regresan a la pintura de caballete, y en 1937 se lleva a cabo por parte de la Galería de Arte Mexicano la primera exposición de pintura de caballete; y en el 38 la Exposición de Pintores Mexicanos contemporáneos en la Universidad Nacional de México, espacios que abogaron por introducir cambios y novedades en el arte, pero de manera diferente al muralismo (Traba, 1994).

También en 1922 se inaugura en Sao Paulo la Semana de Arte Moderno, la cual estuvo políticamente antecedida por diversas luchas por la tierra. Así, fueron varios los artistas participantes de esta semana del arte que pusieron sobre la mesa reflexiones y críticas frente a la situación social y artística de Brasil:

El grupo de pintores, escultores, arquitectos y músicos que dieron animación a la Semana de 1922 partieron de una premisa definida más tarde por el crítico Ferreira Gullar: “El arte de vanguardia en un país deberá surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país y jamás de las transferencias mecánicas de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados” (Traba, 1994, p.54)

Perú también fue escenario de diferentes movimientos cuya reflexión sobre el arte estuvo atravesada por ideales y luchas políticas y sociales. En la década del 20 se presentaron

varias revueltas y protestas contra la oligarquía peruana, y desde allí se dio una defensa de la tradición indígena, en coherencia e influenciados por los movimientos gestados previamente en México. Revistas como *Amauta* fueron propagadoras de estas reflexiones y críticas, y pintores como Sabogal, quien dirigió la Escuela de Bellas Artes de Lima durante diez años (1933-1943), mostraron siempre un interés por las artes populares. Sin embargo, fue Ecuador quien hizo una más fuerte y acérrima reivindicación del indígena y una de las evidencias más acentuadas de ello fueron las obras del Salón de Mayo de Escritores y Artistas del Ecuador, que se fundó en 1939.

Argentina también vivió desde finales del siglo XIX y principios del XX una búsqueda importante de aquello que consideraba sus raíces. Si bien en este país la presencia española se diferencia de países situados más hacia el norte como Perú y Colombia, también se vieron permeados por las influencias y motivaciones venidas desde México en cuanto a la importancia de empezar a indagar por las tradiciones y costumbres propias:

Dentro de los debates sobre la identidad nacional, la mirada de algunos intelectuales se volvió hacia el interior del territorio a la búsqueda de raíces que contribuyesen a definir un perfil propio. Un (latino) americanismo no del todo preciso alentó las investigaciones sobre literatura y música populares, arqueología y etnografía. (Penhos, 2009, p.73.)

Por su parte, en esta época la economía argentina se encontraba en un proceso de crecimiento con las exportaciones de cereales y carne a países europeos como Gran Bretaña y en el campo del arte, artistas como Eduardo Sívori mostraron desde finales del XIX motivos realistas de personajes y paisajes tradicionales de su país. Posteriormente en 1924 es

publicado el paradigmático *Manifiesto de Martín Fierro* por Oliverio Girondo, el cual recogió inquietudes y deseos de diversos artistas y pensadores del país:

“MARTÍN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

Este breve recorrido por algunos de los países latinoamericanos evidencia que sus expresiones artísticas y reflexiones político-sociales estuvieron fuertemente relacionadas en los primeros 30-40 años del siglo XX. La pregunta por asuntos como la identidad, las tradiciones y lo propio, implicaron búsquedas que dependiendo de cada contexto remitieron a respuestas específicas. Tales interrogantes fueron planteados por intelectuales y artistas de la época, y a su vez conllevó críticas sobre el arte y una manifiesta necesidad de encontrar expresiones propias, no impuestas por los cánones europeos. De allí entonces que todos estos procesos y movimientos de reivindicación de lo latinoamericano necesariamente desembocaran en cambios en el gusto artístico, pues tanto sus creadores, como las instituciones y el público se vieron inmersos en ellos, claro está, en medio de fuertes luchas de poder dentro y fuera del mundo del arte.

1.2 Modernidad artística latinoamericana

Tal como lo expresa Calinescu (2003, citado en Villegas, 2014), se puede hablar de modernidad al menos en dos sentidos diferentes:

la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los arrolladores cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo– y la modernidad como concepto estético. (p.41)

En este sentido, la modernidad artística, representada paradigmáticamente por las vanguardias, criticó e iba en contra de los ideales de la otra idea de modernidad: la burguesía, el progreso, la fe en la razón y en la tecnología. Implicó a su vez la autonomía del campo artístico de las esferas políticas y religiosas a las cuales sirvió en diferentes momentos de la historia. En América Latina ambas modernidades se articularon de diversas maneras y algunas de estas características prevalecieron, sin embargo, los procesos distan bastante de ser equiparables y, por el contrario, se separan en diferentes aspectos respecto a la modernidad europea, dadas las particularidades del contexto histórico, social y cultural.

En su texto *Aproximación a la idea de “lo propio” en el arte latinoamericano de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX*, Ivonne Pini (1996) indica que a finales del XIX Latinoamérica viviría lo que ella llama “la imitación prestigiada”, así, principalmente las clases altas validaban sus estilos de vida en términos de la similitud que éstos tenían con los modelos europeos. Tal actitud imitativa de lo europeo permeó diferentes esferas incluyendo el arte, y por supuesto Colombia no fue ajena a tal influencia que se manifestó tempranamente en varias de sus expresiones y eventos. Sin embargo y de forma paralela, también se empezó a despertar en diferentes países un espíritu nacionalista donde los artistas tuvieron un papel fundamental en la revisión de valores que orientaban su hacer y en la reivindicación de las propias costumbres y formas de ver el mundo. “En las artes plásticas creció la preocupación

por la generación de un espíritu nuevo que de alguna forma buscaba enfrentar –desde puntos de vista diversos- todo lo que fuera repetición de estéticas anteriores” (Pini, 1996, p.5).

El ambiente de decepción y descontento posterior a la Primera Guerra Mundial llevó a que la percepción de Europa como faro orientador se relativizara. Esto contribuyó a ese “espíritu nuevo” de una búsqueda de lo propio en el arte y la literatura latinoamericana. Se sumó a ello también la

Revisión de los paradigmas políticos, ascenso del liberalismo, observación de modelos revolucionarios como los generados por la revolución mexicana y la rusa, agitación sindical, crecimiento de clases medias, nuevos valores asignados a la educación, las revistas como espacios de democratización y divulgación de las novedades ideológicas. (Ramírez y Pini, 2012, p.11)

Los intelectuales latinoamericanos, aunque retomaron algunas ideas de las vanguardias europeas, no tenían la intención de darles continuidad de forma acrítica, ya que sus esfuerzos estaban encaminados a pensarse un arte propio. Tales procesos de reflexión pusieron en cuestión conceptos como tradición, identidad, origen, procedencia, emergencia, nacionalismo, colonización, imitación y el mismo concepto de modernidad. A diferencia de Europa donde parte fundamental de los presupuestos de las vanguardias fue el rompimiento con la tradición, en América Latina fue fundamental pensar y recuperar las tradiciones perdidas con la colonización, en esa búsqueda de la identidad. Por ello cobra especial relevancia lo indígena, las costumbres y los saberes prehispánicos.

No significa esto que tal búsqueda fuera inocente, en el sentido de un retorno acrítico al pasado, por el contrario, artistas e intelectuales entendieron que su presente implicaba una

mezcla ineludible de saberes y tradiciones, y que lo más relevante de ello era encontrar expresiones propias y auténticas a partir de aquella simbiosis. Ivone Pini y Jorge Ramírez (2012) lo expresan de la siguiente manera:

En América Latina, la modernidad no fue necesariamente la superación de la tradición. De allí que, mientras en Europa la tradición era un elemento a superar, en América Latina era parte fundamental para la construcción de una identidad y, por lo tanto, no aparecía ni como rémora del pasado ni como contradictoria con la noción de modernidad. La tradición era parte fundamental para rescatar el pasado. Esa acción no dejaba de generar contradicciones. Por una parte, abría un espacio propio y diferente al modelo europeo, pero, por otra, se veía como un posible obstáculo para alcanzar la plenitud ideal de lo moderno. (p.101)

La modernidad artística en Colombia no tiene un único comienzo, por el contrario, diferentes autores han planteado momentos específicos que por su importancia poco a poco fueron conformando y consolidando tal modernidad. Para algunos este proceso inicia en 1886 con la fundación por parte de Alberto Urdaneta de la Escuela de Bellas Artes y la Primer Exposición Anual, ambas en el marco del proyecto de Regeneración de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. También se considera fundamental la figura de Andrés de Santa María, aunque en el momento (finales del XIX y principios del XX) su pincelada posimpresionista no fue bien recibida y su trabajo tuvo mayor acogida en el exterior que en nuestro país. Otros piensan que es la década del 30 con Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y el grupo Bachué donde el modernismo realmente empieza a gestarse. Sin embargo, existe un mayor acuerdo al considerar la década del 50 como el momento donde con más claridad y fuerza el arte colombiano consolida su modernidad con manifestaciones como la abstracción y el expresionismo, y con la contundente presencia de Marta Traba (Fernández, 2007).

Este proceso evidentemente no estuvo al margen de las condiciones socio-políticas del país ni de Latinoamérica y, por el contrario, las tensiones, discusiones y conflictos que se vivían en el contexto tuvieron consecuencias en las concepciones del arte, pero a su vez, los artistas y los intelectuales con sus diferentes apuestas retaron los tradicionalismos y defendieron la importancia de generar un arte propio y no una copia de los modelos europeos y estadounidenses.

Esta pugna entre lo propio y lo extranjero, los dominados y los dominadores, los colonizadores y los colonizados, entre la identidad y la imitación, tiene variados matices en cada uno de los países. En Colombia figuras como Pedro Nel Gómez y Débora Arango, fueron centrales en este debate, pues desde la década del 30 su arte generó gran controversia tanto por su forma como por sus ideas. Parte de la formación académica de Pedro Nel se dio en el exterior, sin embargo, al regresar estaba convencido de que su interés era generar un arte que expresara sus raíces latinoamericanas. A pesar de las polémicas y las arduas críticas de muchos de sus contemporáneos, en la actualidad los historiadores reconocen el gran valor de su obra, pues allí se cuestionaron de forma clara las normas del arte clásico y neoclásico, se atacaron los valores tradicionales de la belleza, los cánones y las adecuadas proporciones, y se privilegió la subjetividad y la expresión del artista, retomando a su vez asuntos específicamente contextuales (Arango y Gutiérrez, 2002).

Paradójicamente, Pedro Nel, conjuntamente con otros artistas de la época, estuvieron siempre en la mira de fuertes críticas de Marta Traba, a pesar de ser ella misma una defensora acérrima de la necesidad de crear un arte propio a partir de las evidentes condiciones multiculturales y de hibridación del continente. En 1973, en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-1970*, inicia con la siguiente frase: “El arte

latinoamericano no ha conseguido todavía desatender, ni siquiera distraerse, respecto a la lección que se le imparte desde afuera” (Traba, 1973, p.1). Esta sentencia pesimista y quizás demasiado generalizadora para la época, será relativizada por la misma Marta Traba en otros escritos y conferencias, entre ellos *La cultura de la resistencia* (1984).

En este último texto Marta Traba indica cómo el problema de la dependencia desde décadas atrás cuestionó a intelectuales y artistas, tales interrogantes llevaron a la emergencia de manifestaciones artísticas de gran valor porque confluyeron en ellos la reivindicación de lo latinoamericano, pero a su vez eran proyectos suficientemente generales como para tener cabida en cualquier lugar del mundo. Los artistas que lograron esta hibridación son los que Marta Traba llamó los “artistas de la resistencia”, aquellos que a pesar de las presiones de los modelos extranjeros, fueron capaces de “abstraerse” de tales condicionamientos para crear a partir de su contexto. Marta Traba también pone de manifiesto que otra vía del cuestionamiento al problema de la dependencia fue la focalización extrema en lo local y la defensa irracional de las identidades indigenistas, lo cual generó expresiones como el muralismo mexicano y el de Pedro Nel Gómez.

A pesar de esta última aseveración –y otras tantas- con la cual diferentes teóricos y artistas no han estado de acuerdo, Marta Traba fue una figura relevante tanto en el arte latinoamericano como en el colombiano y en su proceso de modernización. “La suya fue una mirada precursora de una cosmovisión multicultural, al proponer que la cultura latinoamericana posee la misma o mayor potencia que la de los europeos y norteamericanos.” (Verlichak, 2008, p.186)

En este mismo texto de *La cultura de la resistencia*, Marta Traba (1984) expresa bellamente lo siguiente acerca del poder que en muchas ocasiones tienen el arte y los artistas:

Quienes los contabilizamos como fuerzas positivas (de ninguna manera decisivas), creemos en su poder y en la limitación natural de ese poder. En su poder de descubrir relaciones no visibles dentro de la sociedad, de emparentar la acción del hombre con sus motivaciones profundas, de revelar mecanismos peculiares de tal o cual comportamiento social, y de arrojar luz sobre el progresivo esclarecimiento de grupos humanos que se desconocen enteramente a sí mismos. En tal caso la cultura de la resistencia rebasa su finalidad estética, y toca una ética y hasta una epistemología. (p.132)

Ese poder pensarse lo propio desde diferentes ángulos y perspectivas, conjugado con las inminentes condiciones contextuales de hibridación, son sin lugar a dudas elementos fundacionales en la conformación del arte moderno en el país y en Latinoamérica.

1.3 Contextualización del Salón Nacional

Entre los años 1940 a 1962 se presentaron diferentes hechos históricos en Colombia, muchos de ellos con un carácter trágico y otros tantos más orientados a la reivindicación de derechos y el acceso igualitario a condiciones básicas de vida. En su mayoría tuvieron de una u otra forma repercusiones en el Salón Nacional, pues como institución dependiente del Estado, no podía ser ajeno a los ires y venires del mismo. Le antecedieron en la década del 30 sucesos de igual importancia en la historia del país, en el marco del ascenso del gobierno liberal al poder.

Los liberales estuvieron al frente del gobierno durante cuatro períodos seguidos de 1930 a 1946. En 1930 fue elegido Enrique Olaya Herrera, quien impulsó obras de infraestructura como carreteras, el fortalecimiento de la industria, el reconocimiento de las vacaciones remuneradas y la jornada laboral de ocho horas, entre otros. Sin embargo, mostró poco interés en aspectos como la reforma agraria o la modificación de las relaciones entre la Iglesia y el Estado. En 1934 Alfonso López Pumarejo llegaría a la Presidencia de la República, y también asumiría este mismo cargo entre 1942 y 1945 (Trujillo, 2011). Algunos de los logros más importantes de su primer gobierno fueron la democratización de la enseñanza con la gratuidad y el acceso obligatorio a la educación escolar, el acceso de las mujeres a la universidad, la promoción de una educación laica, el impulso a la educación superior y la promoción de la cultura y la lectura a través de ferias, bibliotecas, cine y conferencias. Bajo esta propuesta de una mayor promoción de la cultura, en la presidencia de Eduardo Santos nació el Salón Nacional como un evento que tenía el objetivo de impulsar el arte propio (Trujillo, 2011). Aunque las propuestas de los gobiernos liberales en general no se llevaron a cabo como se pensaron inicialmente y sus alcances fueron mucho más cortos de lo que se quería, sí marcaron un punto de referencia hacia cambios que se han generado paulatinamente en diferentes esferas, incluida el arte.

Tales propuestas que en su momento fueron innovadoras, paradójicamente generaron dos grandes efectos en términos de los partidos políticos: por un lado los conservadores acusaban a los liberales de querer construir un país sin moral ni costumbres, mientras que los liberales acusaban a sus líderes de promover reformas radicales solo en el papel, pero que no cobraban su real dimensión en la práctica. De esta manera, se acentuó la división entre partidos, situación que tuvo como una de sus más terribles consecuencias la época de La

Violencia, aproximadamente entre 1948 a 1958. Multitud de muertes, enfrentamientos y torturas se presentaron en estos años (Trujillo, 2011). Ante la magnitud de la guerra llegó al poder, en calidad de dictador, el General Gustavo Rojas Pinilla, irónicamente con el “aval” de conservadores y liberales, y con el propósito de cambiar la situación. Su gobierno duró cuatro años, entre 1953 y 1957, y serían los mismos partidos que lo apoyaron, quienes generaron la coalición del Frente Nacional para derrocarlo. Este acuerdo entre liberales y conservadores implicó la alternancia en el poder, que se prolongaría, según las condiciones iniciales, durante dieciséis años. El primer presidente bajo esta coalición fue el liberal Alberto Lleras Camargo (1958-1962) (Trujillo, 2011).

Los tres hechos, tuvieron incidencia en el Salón Nacional: durante La Violencia y la dictadura, varios de los salones debieron suspenderse, mientras que el regreso a la democracia implicó la reapertura del salón. De especial interés para la historia del arte, pero estrechamente relacionado con la historia socio-política del país, es el hecho de que en el salón del 62 una de las obras ganadoras fuera *Violencia*, de Alejandro Obregón.

Entre el 40 y el 52 se realizaron nueve salones nacionales, los cuales evidenciaron cambios en el arte del país, pues allí la pintura académica empezó a decaer y otros artistas que reivindicaban el arte latinoamericano o con una marcada tendencia modernista empezaron a mostrar sus primeras obras.

Entre los 50 y los 60 el Salón no tuvo la misma regularidad con motivo de la dictadura del General Rojas Pinilla, sin embargo, las exposiciones no se suspendieron en su totalidad y en su desarrollo se evidencian asuntos importantes, entre ellos la aceptación de otros medios

diferentes a la pintura y la escultura, como fueron el dibujo, el grabado y la cerámica, y la aparición paulatina de una crítica de arte cada vez más especializada.

En medio de estos antecedentes y contexto, el Salón Nacional de Artistas nació en 1940 y su primera versión se llevó a cabo el 12 de octubre en la ciudad de Bogotá. Esta primera versión del Salón Nacional tuvo lugar en la Biblioteca Nacional, aunque previamente se habían llevado a cabo dos intentos: el primero en 1886 y el segundo el llamado Primer Salón de Artistas Colombianos en 1931. El de 1940 emergió en un contexto político regido por el partido liberal, que ya desde la presidencia de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) se había planteado la importancia de la difusión cultural en la educación de los sectores populares. Así, el arte se concibió como un medio de vital importancia para el engrandecimiento del país y se resaltó fundamentalmente su función social. Pero también las reflexiones de los intelectuales de la época, como Gustavo Santos Montejo, llamaron la atención sobre la urgencia de generar políticas que fortalecieran el medio artístico y generaran un arte propio.

En el acto de inauguración del Primer Salón Nacional de Artistas, el entonces Ministro de Educación, Jorge Eliécer Gaitán, reiteró este como un proyecto político, le asignó particularmente al público la responsabilidad de decidir sobre la existencia o no de un arte propio y a los artistas les encomendó la tarea de “juzgar y estimar, con meridiana imparcialidad y sin prejuicio de escuela o de tendencia, el arte de los demás”. Así mismo, “se advierte [en Gaitán] la necesidad de darle mayor espacio a la preocupación estética como componente de la vida espiritual del pueblo, y su discurso refleja la creencia en la función educadora del arte que prevaleció durante aquella época” (Ministerio de Cultura, 2006, p.22).

El Primer Salón Nacional de Artistas tuvo lugar en dos salas de la Biblioteca Nacional, contó con más de 10.000 visitantes, una cifra bastante representativa para el momento, 92 fueron los artistas participantes con un total de 155 obras y la organización del evento estuvo a cargo de Darío Achury Valenzuela, quien oficiaba como director de Extensión Cultural y de Teresa Cuervo Borda, directora de Exposiciones y Museos. El ganador de esta primera versión fue Ignacio Gómez Jaramillo, y al igual que sucedería en otros muchos de los otros salones, su elección generó gran polémica tanto en el contexto del arte como en el político (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

Hasta 1946 el Salón se realizó de forma consecutiva y todos tuvieron como sede la Biblioteca Nacional, sin embargo, se suspendió por cuatro años como consecuencia de los acontecimientos violentos que se vivían en el país. En el Salón del 41 participaron 41 artistas con 58 obras, el ganador en pintura fue Santiago Martínez Delgado con *Interludio* y en escultura los premios se declararon desiertos; algunos hechos de relevancia que marcaron esta versión fueron las pocas obras escultóricas enviadas (7 en total), el retiro por orden del ministro de educación Guillermo Nannetti de la pintura de Carlos Correa *La Anunciación* y la premiación de un artista extranjero, Pierre Daguet, categoría que no continuó en los siguientes salones (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

En el Salón de 1942, fueron expuestas 74 obras y participaron 52 artistas, el primer premio en pintura fue para Carlos Correa, y en escultura para José Domingo Rodríguez; la polémica que desató la premiación al cuadro *La Anunciación* que en la versión anterior del salón había sido retirado, incluyó la intervención tanto del clero como del Ministro de Educación Aníbal Fernández de Soto y empañó la posibilidad de opiniones más abiertas y no centradas en el juicio moralista de la obra. Para el 43, el IV Salón contó con 11 artistas y

15 obras; el bajo número de obras y participantes se ha considerado una consecuencia del sinsabor dejado por las decisiones tomadas en la versión anterior, las cuales generaron resistencia y desconfianza en los artistas, y llevó a declararlo desierto (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

El V Salón fueron 63 las obras y 35 los artistas participantes; a la cabeza del evento estuvo el pintor Miguel Díaz Vargas quien reemplazó en la dirección de Museos y Exposiciones a María Teresa Cuervo. Este hecho fue de gran relevancia pues obedecía a la intención de poner el Salón en manos de los artistas y eliminar cualquier intromisión del Ministerio y el Clero en las decisiones del mismo (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990). El Salón del 45 contó con 49 obras y 37 artistas, el primer premio fue para Jorge Ruiz Linares en pintura y para María Teresa Zerda en escultura; la polémica de este salón giró alrededor de la conformación del jurado, cuyos miembros también se encontraban como partícipes de la exposición, lo cual redundó en algunas críticas en cuanto a la premiación. A pesar de ello el Salón contó con un gran respaldo por parte del presidente Lleras quien propuso además realizar un salón paralelo con las obras rechazadas para que el público tuviera acceso y emitiera su propio veredicto (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

La siguiente versión del Salón Nacional solo se pudo llevar a cabo en 1950 debido a la grave situación de violencia que tuvo lugar en el país en los cuatro años anteriores. En esta ocasión se presentaron 66 obras y 39 artistas, el premio en pintura fue para Luis Alberto Acuña y en escultura para Moisés Vargas; dadas las circunstancias que le precedieron este Salón generó polémica tanto por su organización como por los veredictos en la premiación, la cual se hizo por sorteo. En 1951 no se realizó Salón, pero sí en el 52. En esta ocasión

participaron 61 artistas y fueron exhibidas 91 obras, el primer premio en pintura fue para Blanca Sinisterra y en escultura para Tito Lombana. A partir del 53 y hasta el 57 el salón detuvo nuevamente sus actividades, en esta ocasión como consecuencia de la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla. Su reanudación en el 57 fue motivo de regocijo para el medio artístico, muestra de ello fue el número de obras, 135 en total provenientes de 72 artistas, el primer premio en pintura fue para Enrique Grau y Lucy Tejada, y en escultura para Hugo Martínez. Además de su reapertura, varios hechos importantes se dieron en este Salón, por un lado una visión más amplia del público dada la cantidad de obras que se admitieron por artistas, pero también el ingreso de la abstracción y una mayor apertura a obras no figurativas, tendencia que había marcado claramente los salones anteriores (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

El Salón del 58 contó con 178 obras de 126 artistas, Fernando Botero se llevó en esta ocasión el primer premio en pintura, mientras en escultura lo hizo Julio Fajardo. La situación paradójica de esta versión del Salón estuvo en manos de la inicial negativa en la admisión de la obra de Botero por sus particulares características que en principio no fueron bien recibidas. Sin embargo, y en parte gracias a la fuerte reacción y defensa que Marta Traba realizó de su obra, ingresó al salón para erigirse como ganador sin grandes polémicas respecto a la decisión del jurado. Para el Salón del 59, 74 artistas ingresaron con 108 obras, el ganador en pintura fue Eduardo Ramírez Villamizar y el primer premio de escultura se declaró desierto, aunque se otorgaron dos segundos lugares a Alberto Arboleda y a Alicia Tafur, la característica principal de este salón fue la irrupción total de las nuevas tendencias, principalmente el abstraccionismo (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

En 1961 se llevó a cabo el evento en un pabellón de la Feria Internacional de Bogotá, 50 fueron los participantes y 72 las obras, Manuel Hernández obtuvo el primer premio en pintura, mientras la premiación en escultura se declaró desierta; la organización del Salón y su realización en el espacio de la feria no fue bien recibida por la crítica, pues aunque tuvo como propósito una mayor apertura al público y efectivamente contó con alrededor de 80 mil visitas, la distribución y la información de las obras tuvieron en su mayoría comentarios negativos. El Salón de 1962 regresó al Museo Nacional. Allí se expusieron 96 obras y contó con 56 participantes. El ganador en pintura fue Alejandro Obregón y en escultura Eduardo Ramírez Villamizar. Las obras *Violencia* y *Relieve circular* respectivamente, recibieron excelentes comentarios de la crítica y a su vez se consideran hoy de gran relevancia como muestra de la consolidación del arte moderno en Colombia (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990).

Este somero recorrido por los salones desde su primera versión en 1940 hasta 1962, muestra parte de los aciertos, dificultades, desaciertos, cambios y avatares por los que esta institución transitó en este período. A pesar de todas las críticas que se le hicieron en su momento y de las que se le puedan hacer hoy en día, el Salón Nacional de Artistas ha sido fundamental en la historia del arte colombiano, pues cada una de sus ejecuciones ha implicado el encuentro y el desencuentro de múltiples voluntades, formas de pensar, intereses y tendencias que incluyen tanto al mundo del arte como al Estado, a la Iglesia y a la sociedad en general.

El Salón Nacional ha sido entonces un espacio de capital importancia para el arte del país en tanto receptor y copartícipe en el desarrollo del gusto y en la configuración autónoma del arte. Para el período elegido, entre 1940 y 1962, tres comunidades del gusto convivían,

la académica, el realismo social y, la del arte moderno. Estas comunidades promovían unas formas de hacer y pensar el arte que no necesariamente chocaban en todos los aspectos, pero que claramente les diferenciaban. Es notable también el crecimiento que se dio en general en el número de exposiciones en estos años, y aunque en la presente propuesta solo nos centraremos en el Salón Nacional, es indiscutible que éste se ve influenciado por este crecimiento no únicamente en términos cuantitativos, sino también con relación al enriquecimiento cualitativo del medio.

En el texto 50 años del Salón Nacional, Beatriz González trae a colación la siguiente cita de Marta Traba (1965): “Es invaluable la confrontación general de tendencias, actitudes y obras que pueden realizarse gracias a los Salones Nacionales; no importa que a veces resulten catastróficos y que los balances puedan ser circunstancialmente negativos.” (p.XXVII)

Es justo esa confrontación que ya desde los 60 Marta Traba ponía en evidencia, una de las razones por la cuales el Salón Nacional se erige como un hecho que, sin lugar a duda, es clave en la historia del arte en el país. No es posible pensar tales encuentros y desencuentros separadamente de las comunidades de gusto que hacían presencia tanto dentro como fuera de los salones. Sus apuestas, en muchas ocasiones por fuera de los tradicionalismos, no dejaron de causar escándalos ni escaramuzas entre los críticos y en el público en general.

Tampoco es posible separar el proceso de modernidad artística del Salón Nacional, pues la búsqueda de un arte propio, que retoma pero a la vez critica los modelos europeos, estuvo sobre la mesa en los salones. Aunque desde su nacimiento el Salón Nacional se

configuró como una muestra de capital importancia del arte nacional, es su larga trayectoria la que en buena medida permite entender la vigencia del mismo tanto como evento y como fenómeno de estudio:

Resulta sorprendente que en un país de políticas cambiantes y programas de corta duración, se pueda hablar de un programa que, con todas las transformaciones, aciertos y desaciertos, haya sido en los últimos 66 años protagonista de la escena artística colombiana. (Lleras, 2006, p.2)

2. El arte moderno como lo decorativo y lo popular

[...] los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son menos inocentes de lo que parecen; no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir. (Bourdieu, 2016, p.63)

En Colombia durante los años que atañen a este estudio: 1940-1962, con frecuencia se utilizaba el término arte moderno en oposición al arte académico, sin embargo, no existía realmente un acuerdo o claridad frente a qué era el arte moderno o qué era aquello que contenía y mostraba una obra en específico para ser nombrada de esta manera. Cada quien parecía recoger retazos de información venida del extranjero o leída en autores nacionales para hacerse y manifestar una idea de lo que se supone era la modernidad artística, o incluso de manera aun más estrecha, se utilizaba sin otras razones el adjetivo “moderna” para enjuiciar una obra, como sí este contuviese en sí claramente el argumento de la valoración.

A pesar de la falta de claridad frente a lo que se nombraba arte modernista o moderno, en el aire se encontraba la certeza de que algo así existía; y en términos generales, las investigaciones en historia del arte colombiano han considerado que efectivamente -aunque no todo lo que los críticos de la época llamaron moderno es a lo que hoy se considera de esa manera- algunas obras, artistas y movimientos, sí lo fueron. En un texto escrito por Luis Vidales (1940) para el I Salón en la *Revista de Las Indias*, menciona el proceso de transición

entre la academia y la modernidad, un proceso que precisamente estuvo colmado de incertidumbre y exploración, además de una mirada crítica de las influencias extranjeras.

Quizás no sería aventurado concluir de allí, que la pintura nacional no ha salido aún del todo de la academia y que la plástica pictórica se halla actualmente en un punto de transición en el cual alcanzan a columbrarse dos fases: la académica y la de las corrientes modernas. (p.6)

Por su parte Walter Engel escribió en *El Tiempo* con motivo del VIII Salón que, durante los tres años anteriores, a pesar de que no se pudo realizar el salón, se llevaron a cabo otros eventos de arte los cuales era importante reseñar porque daban cuenta de la modernización por la cual estaba pasando la plástica del país, pero incluso él pone entre comillas este adjetivo “modernista” como un término que puede cuestionarse o que no necesariamente se utiliza con claridad:

El primero de estos salones [Salón de Artistas Jóvenes 1947] trajo un conglomerado bastante heterogéneo, un afán “modernista” muy superior en muchos cuadros a la preocupación por la calidad, y un número abundante de trabajos que solo eran pobres imitaciones de moldes surrealistas. En cambio, los dos salones siguientes [El Salón de los XXVI en 1948 y El Salón de Arte Moderno de 1949] presentaron selección, estuvieron además prácticamente exentos de imitaciones gratuitas de corrientes de moda, y mostraron, en líneas generales, una clara orientación tanto progresista como verdaderamente artística. (p.63)

Para la década del cuarenta en el país se asociaba lo moderno con lo popular, lo decorativo y lo deformado. En esta línea, una gran parte de la evaluación del llamado arte moderno colombiano se hacía a partir de la *forma* de aquellas imágenes “de-formadas” que

llegaban principalmente desde Europa y México; pero poco se sabía de las ideas que movilizaron y subyacían a la modernidad artística tanto europea como mexicana.

En nuestro contexto, el arte moderno europeo tuvo sus representantes más conocidos en vanguardias como el Cubismo y el Surrealismo. Ambos movimientos fueron poco acogidos en su momento en los contextos que los vieron nacer y entre sus contemporáneos. En Colombia, lo que muestran los textos críticos – principalmente los escritos de los cuarenta- es que la mirada frente a la modernidad artística europea era muy fragmentada y parcial. En esta medida una fracción de la crítica parece suponer que al no nacer esta modernidad dentro de la academia era viable su asociación con lo popular, con el mal gusto y la falta de talento. Pero al contrario de tal idea, y entre otras razones, al promulgar las vanguardias la autonomía del arte, se generó un enorme distanciamiento con el público, y debieron pasar un par de años para que el arte moderno europeo se popularizara y tuviese una mayor aceptación.

Para otros críticos simplemente era innecesario hablar de arte moderno y hacer tal diferenciación con lo académico: quizás porque no deseaban adherirse a tendencias o comprometerse con la valoración socio-política negativa o positiva que en ocasiones implicaba la utilización de uno de los dos términos; porque había un reconocimiento implícito del desconocimiento de qué era aquello que se nombraba como arte moderno o sencillamente porque consideraban que los juicios sobre la obra debían hacerse por fuera de cualquier “movimiento o tendencia”. Walter Engel por ejemplo manifiesta en uno de sus comentarios que estos dos términos ni siquiera son antagónicos: “Uno de los mejores cuadros del salón, y uno que hace hasta olvidar la pregunta acerca de lo “moderno” o “clásico” (en realidad las

dos nociones no tienen nada de antagónico) es el doble retrato de Lucy y yo de Antonio Valencia.” (p.64)

Sin embargo, posiciones como la de Engel son minoría, la mayoría de los críticos, ya fuera porque se refirieran a las obras de los Salones Nacionales de Artistas o a las expuestas en otro tipo de eventos, tomaban partido por una u otra tendencia. Aunque como ya lo dijimos, no se tuviera claridad sobre qué era exactamente el arte moderno -asunto que tampoco tenía por qué saberse dado que era precisamente una búsqueda y una construcción-, sí había un poco más de elementos para determinar cuándo una obra podía calificarse de académica. Frente a este no saber muy bien qué era el arte moderno Marta Traba escribió en 1956 lo siguiente en la revista *Mito*:

la expresión "arte americano moderno" no tiene todavía ninguna definición que le adjudique un significado preciso, sino que es una especie de vago y común anhelo de artistas y críticos de tener un hijo con personalidad propia y que parezca lo menos posible a sus parientes próximos y remotos.¹

En esta medida, los juicios se solían hacer en contraposición al arte académico, es decir que, para un crítico defensor de este tipo de arte, el encontrar en una obra un elemento novedoso o diferenciador de este último, era suficiente argumento para calificarle de moderno. De esa manera, cuando vemos hoy retrospectivamente ciertas obras, a nuestro parecer ellas aun cuentan con marcados valores académicos, pero en el momento fueron

¹ Algunas citas no tienen el número de la página dado que en la publicación no se encuentra.

llamadas modernistas por algunos críticos porque introdujeron ciertos elementos que se alejaban de estos cánones.

Llamar a una obra académica o modernista, no conllevaba en la mayoría de los casos una postura “neutral”, sino que ella venía acompañada de una carga simbólica enorme, lo académico era asociado con el arte culto y los valores moralmente aceptados; mientras que una parte de lo moderno, como lo mencionamos anteriormente, se emparentó con el arte popular, es decir, el arte del o para el proletariado, el arte inculto y que comúnmente entonces remitía a valores moralmente no aceptados. Es allí donde en no pocas ocasiones la crítica sobre la obra terminaba siendo más la exposición de adecuadas maneras de pensar y comportarse, o una lección sobre la importancia de mantener la tradición y no sucumbir ante la corrupción venida de esas espantosas tendencias modernistas. Al respecto Simón Aljure Chalela (1947) escribió en *Cromos*:

En los últimos meses se han venido debatiendo como un especie de batalla por la pintura en sus aspectos "modernista" y académico: los primeros pretenden implantar una doctrina aislada, "revolucionaria", sin bases de ninguna especie, con ideales de nula importancia, con un espíritu verdaderamente ridículo y chabacano, con tonos petulantes e irrisorios; los segundos tratan por todos los medios a su alcance de detener esta marcha incoherente y jactanciosa, ansían con insuperable entusiasmo continuar dirigidos por los postulados plásticos establecidos por los genios de la pintura universal.

Es importante aclarar que este tipo de críticas y posturas más radicales y conservadoras tuvieron una mayor prevalencia en la década de los cuarenta, allí artistas y críticos con ideas más abiertas allanaron el camino para que en la década de los cincuenta, la balanza se inclinara a reconocer otro tipo de valores en el arte considerado moderno.

Si bien entonces varios de los referentes para llamar modernas determinadas obras venían de los conocimientos importados de Europa, en realidad, y seguramente en principio por un asunto meramente geográfico, en los treinta y los cuarenta se presentó una relación más cercana con la modernidad del muralismo mexicano. La cercanía de la relación no implicó en términos generales una buena acogida de este movimiento. Por el contrario, la referencia a artistas mexicanos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco solía ser despectiva. Por un lado, su asociación con la revolución mexicana no era muy bien vista en un país como Colombia que, aunque se encontraba bajo un mandato liberal, tenía un pensamiento conservador predominante. En general, la tradición conservadora se manifestaba en diferentes aspectos de la sociedad colombiana, y en arte pervivía claramente por ejemplo una común asociación específicamente con lo bello, una belleza marcada por unos cánones clásicos y academicistas. Andrés Pardo Tovar en una reseña crítica del II Salón llevado a cabo en 1941 dice lo siguiente:

Al salón no faltaron artistas que continúan copiando mediocrementemente a los mexicanos Rivera y Orozco, o imitando a Van Gogh o inspirándose en los impresionistas franceses [...] Desorientada entonces aparentemente [el arte], busca de nuevo la belleza, que es eterna y la misma en esencia, aunque sus manifestaciones no concuerden [...] (p.21)

Por lo tanto, parte de esta relación del arte moderno con lo decorativo, lo popular y lo deformado remitía a obras que tenían como referencia algunos o muchos elementos del muralismo mexicano. Sin embargo, estos adjetivos, sin romper su asociación con el arte moderno, serán usados de diferentes formas. En términos temporales y a grandes rasgos, en el caso de lo decorativo será también una constante para referirse a las obras abstractas de la década del cincuenta, pero allí no siempre será utilizado despectivamente; por su parte, el

carácter de popular que tuvo el arte moderno con mayor presencia en la década del cuarenta, también parece transformarse hacia una consideración de la abstracción como una falta de talento junto con lo deformado.

En este sentido, lo que viene inmediatamente es tratar de describir con un poco más de detalle y comprender cómo estos asuntos se fueron transformando en los veintidós años que atañen a este estudio. Aunque a veces es inevitable la linealidad en la enunciación de los hechos, mi propósito –como lo he intentado hacer en lo que va de este capítulo- es más bien moverme de manera más flexible en lo temporal, y así poder también evidenciar que era posible encontrar por ejemplo posturas totalmente conservadoras en los sesenta con respecto a la abstracción y en, los cuarenta, posturas abiertas y receptivas a las novedades que proponían los artistas. La generalización siempre omite la riqueza de la variedad, e incluso suele moverse exclusivamente en polos opuestos, pero la observación del detalle es lo que nos permite ver que la manera como opera la humanidad está llena de matices entre ambos extremos. Por lo tanto, intentaré centrarme más en los matices, aunque definitivamente en ocasiones es difícil escapar a la generalización y en otras es necesario en aras de la comunicabilidad del texto.

2.1 Lo decorativo

Todo artista tiene una intención al realizar su obra, incluso el pretender no tenerla puede ser pensado ya como una. Tal intención puede depender de muchos factores que transitan entre lo subjetivo y lo contextual, que uno u otro extremo cobre mayor o menor peso, tiene implicaciones directas tanto en la obra como en su recepción. Durante muchos

años los artistas atendieron, a lo que José Luis Pardo (2011) llama, el Libro de la Naturaleza. Sus obras tenían una pretensión de imitación de ésta, aunque tal imitación en realidad no tuviera un carácter tan literal y por el contrario estuviera en muchas ocasiones atravesada por formas idealizadas, tanto del hombre como de la naturaleza. Posteriormente, los artistas guiaron sus creaciones por el Libro Sagrado, y allí, lo más importante era instruir, dar a conocer a través del arte las enseñanzas bíblicas. Sin desconocer que tanto unos como los otros no podrían haber dejado nunca de lado su subjetividad, es claro que el arte de tales épocas tenía una función fundamentalmente social y religiosa, y en este sentido, atendía de forma más directa a un carácter contextual y a unos cánones allí establecidos.

En este sentido, aquella lectura que se hacía de la “obra de arte” realizada bajo los parámetros del Libro de la Naturaleza o del Libro Sagrado, era más “transparente”, es decir, que para sus contemporáneos las imágenes realizadas eran de “fácil” lectura y entendimiento; de igual forma, ocurría con el juicio que sobre ellas se emitía a partir de tales cánones generalizados. Sin embargo, lo que sucedería después es que ese arte dominado por normas relativamente fijas se tornó cambiante, gracias a la concepción del artista genio y a su libertad en la creación. Cuando la libertad hizo su inserción en el arte, las obras pasaron a ser ambiguas, tales parámetros previos se volvieron movedizos y en esta medida las lecturas pasaron a ser múltiples.

Visto desde el lado de la generalidad, el arte colombiano vivió un proceso similar, en cuanto a que en las primeras tres o cuatro décadas del siglo XX, los valores mayormente exaltados fueron precisamente la imitación de la naturaleza, del libro sagrado y sería necesario incluir la exaltación de los próceres. Rodrigo Arenas Betancur (1960) lo expresa con las siguientes palabras:

Los artistas de fin de siglo pasado y principios de este se inclinaron por las tendencias predominantes en la academia de España, Francia, Alemania e Italia. Dejaron una obra influida, indistintamente, por estas academias. Sus temas fueron de carácter bíblico, histórico y mitológico. Siempre vivieron alejados de la realidad americana y en ningún caso fueron eco de manifestaciones populares; aun más, parece que tuvieron repulsión por ellas.

Cuando los artistas acudieron en mayor o menor medida a la libertad en la creación de sus imágenes y por ende a la subjetivación de las mismas, las formas que allí emergieron no daban cuenta de aquella imitación “realista”, y entonces, las imágenes conocidas y aceptadas se de-formaron. La deformación no fue bien vista por todos y por lo tanto implicó en diferentes momentos una descalificación de aquellos artistas que apelaron a la libertad y subjetivación. Sin embargo, para quienes tuvieron una mente más abierta los cambios se tradujeron en novedades llamativas, que retaban la imaginación y el intelecto, y permitían el descubrimiento de nuevos mundos en imágenes.

Artistas como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Ramírez Villamizar, Sofía Urrutia, Miguel Sopó, Marco Ospina, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, entre muchos otros, les fueron igualmente reconocidas sus deformaciones como exploraciones importantes en la búsqueda de una arte no imitativo regido por el canon académico. Unos resaltaron más la pincelada, otros introdujeron elementos surrealistas, algunos se decantaron por la geometrización, otros por el juego de colores o la fragmentación, e incluso, es necesario decir que muchos experimentaron con todo esto y más:

El mundo opuesto a esa reconstrucción, antagónico de esa geometría, vocero de la anarquía formal y del imperio libre y absolutamente poético del color, pare ser, en cambio, el que

expresa Fernando Botero en El festín de Baltasar, que es una apología ardiente del rojo.
(Engel, 1957b, p.81)

Este proceso donde la “transparencia” entre el objeto y su representación se deshizo paulatinamente, conllevó también una idea de intelectualización y “oscuridad” en el arte modernista, en contraposición a la claridad y supuesta sinceridad de lo académico. Para el V Salón por ejemplo también Walter Engel (1944) lo expresó de esta manera:

Eso explica, de un lado, con lo realista, lo fácilmente inteligible, lo agradable de sus cuadros, que los hace accesibles a todo el mundo; y se explica, de otro lado, con los legítimos valores artísticos que entrañan, que acusan claramente el cabal dominio del “métier” y un gusto culto, distinguido y personal [...] son otras pruebas de que un estilo realista bien puede contener verdaderas riquezas de materia pictórica, cuando es practicado por un maestro auténtico como Miguel Díaz Vargas. (p.40)

Pero no solo se asociaron las de-formaciones con esa especie de insinceridad, sino que también fueron nombradas con adjetivos como ilustrativo, estilizado y decorativo, y se usaron con cierta similitud para dar cuenta de la separación entre el llamado arte puro, culto o académico y el que no lo era. Principalmente la pintura y la escultura que se tenía como referencia de este arte académico fue la que se llevó a cabo en Francia y España en el Renacimiento y el Neoclasicismo. Es importante tener presente algunas características generales de este tipo de obras pues son justamente estos valores los que fueron cultivados, alabados y presentados como argumentos para rechazar otras formas de representación introducidas tempranamente por artistas como Andrés de Santamaría, y posteriormente por el grupo Bachué, Pedro Nel Gómez, Rodrigo Arenas Betancur, Débora Arango, Ignacio Gómez Jaramillo, entre otros.

Estas características las retomaremos brevemente del clásico texto *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915) de Heinrich Wölfflin, quien las describe ampliamente con el propósito de diferenciar el Renacimiento del Barroco. Wölfflin propone seis elementos fundamentales del arte del Renacimiento: el predominio de la línea, es decir del dibujo sobre lo pictórico; una profundidad con tendencia más planimétrica; la forma cerrada o tectónica con marcadas simetría, verticales, horizontales y ordenación a un eje central; la pluralidad, indica que “El estilo clásico logra su unidad haciendo que las partes se independicen como órganos libres” (p.227); y la claridad o nitidez como ese elemento formal unido estrechamente a la belleza.

Estos valores formales que enuncia Wölfflin son predominantemente el lugar de donde parten algunas críticas de las obras que se hicieron en los cuarenta y parte del cincuenta en el país. De manera reiterada se acude a las maneras preconcebidas para llevar a cabo el “análisis” del dibujo, de los planos o a la claridad de las formas y así valorar positiva o negativamente una escultura o una pintura. También se alude con frecuencia a la temática, es decir, si la imagen tratada es un paisaje, un retrato o una naturaleza muerta; y con una intención más moralista o política se opina respecto a tal representación: “Queda por determinar, sin embargo, que puede ser lo bueno o lo verdadero, en la esfera del arte, como no sea todo argumento o toda realización bella.” (Pardo, 1941, p.20)

Sin embargo, primaba la descripción formalista, y es necesario decir que en todos los posibles niveles de análisis de la obra, la mayoría de las críticas eran francamente pobres, superficiales y en no pocos casos orientadas por gustos propios e ideologías políticas y moralistas, donde se intentaba acreditar o desacreditar simbólicamente tanto a los artistas como a la tendencia que se les adjudicaba. En los cincuenta, la crítica se enriquece un poco

más gracias a que el medio en general tiene una mayor apertura a nuevas formas, tendencias y experiencias; pero también a los intercambios que los artistas tuvieron en otros países latinoamericanos, norteamericanos y europeos, y a la emergencia y circulación de gran cantidad de publicaciones.

Lo decorativo y lo ilustrativo remiten entonces en primera instancia a lo formal aunque en los textos críticos no se desliga necesariamente de otros aspectos. En esta línea, en una crítica escrita con motivo del salón de 1941, Jesús Alberto Misas se refiere a Santiago Martínez Delgado y Sergio Trujillo como “exquisitos y refinados ilustradores de revistas” (p.19). Este comentario está dado en tono irónico, pues para el crítico no era bien visto que ambos fueran reconocidos en la premiación porque pervertían un material como el óleo al ser utilizado para dar a sus cuadros cualidades francamente decorativas, románticas e ilustrativas. Pero cuando pensamos en *Interludio* (fig. 1) como la obra objeto de tales juicios es difícil comprender la razón de ello, pues es una imagen con tendencia al academicismo. Allí dos mujeres aparecen en la composición formando una diagonal que comienza en la parte superior izquierda con un señora mayor sentada en una silla, mientras que en primer plano se encuentra una joven que “dirige su mirada” a quien observa el cuadro y se encuentra sentada sobre el piso; ambas lucen vestidos conservadores, de mangas largas y faldas que llegan al suelo, sus rasgos si bien no parecen idealizados, si remiten más a personas pertenecientes a una clase alta, de piel blanca, y donde la mujer joven quizás está al pie de la mayor escuchando una lectura o en medio de una lección. A pesar de la diagonal, la composición sigue transmitiendo cierta estaticidad, la mayoría de los colores se mantienen en una tonalidad ocre y oscura, y tanto el delineado como la aplicación de la pincelada sigue manteniendo un carácter principalmente académico. Santiago Martínez dedicó gran parte de

su labor artística al muralismo y la ilustración, y en este sentido el juicio de Jesús Alberto Misas parece concentrarse, más que en *Interludio*, en todo lo demás realizado por el artista.



Fig.1: *Interludio*, Santiago Martínez Delgado, 1941.

Aunque la consideración de *Interludio* como un cuadro decorativo es quizás un caso un tanto extremo de aquello de lo que en determinado momento podría calificarse de tal manera, no existía en ese momento ni tampoco ahora unas fronteras claras entre el arte “puro” y lo decorativo. Claudia Arias en su texto *Umbral estéticos: entre el pensamiento y el disfrute* (2007) lleva a cabo una reflexión justamente sobre esta liminalidad que se puede establecer en diferentes objetos que llamados arte pueden a su vez tener usos decorativos, u objetos decorativos que han pasado a ser obras de arte. Parte de la dificultad para establecer

una clara delimitación entre decoración y arte radica precisamente en que entre ambas esferas existen fuertes vasos comunicantes, y por ende, esto redundando en que, en al menos algunos objetos, su pertenencia a uno u otro lado sea compleja de determinar.

En el caso del Salón Nacional de Artistas el fenómeno de la liminalidad entre arte y decoración es claro, derivando ello en paradojas y confusiones respecto a qué se aludía cuando se utilizaba el apelativo de decorativo de la mano de lo modernista. Igualmente, frente al rechazo de obras que muchos críticos consideraron no debían ingresar a los salones, precisamente por su carácter decorativo o deformado, ingresaron a contracorriente de aquellos que defendían los valores más conservadores del arte. El ingreso paulatino al salón de este tipo de obras que a criterio de algunos no debían considerarse arte, pero que en opinión de otros sí, evidencia que el salón era receptor de las variadas tendencias que por fuera de él se gestaban. Una fracción pareciera manifestar desacuerdo con la idea del conflicto entre arte y decoración, y fragmentos de las reseñas de críticas de la época expresaron estas situaciones así:

El tercero puede otorgársele a Fernando Botero por su cuadro Frente al mar, aunque este pintor está en peligro de malograrse por el superficial decorativismo, de inconceptual alargamiento de las figuras, estilo revista americana, con que ha cambiado sin transición, de un brinco, el geometrismo de su etapa de aprendizaje reciente. (Vidales, 1952, p.72)

Justo Arosemena, artista panameño radicado en el país, realiza una pintura decorativa de indudables alcances. (Eiger, 1959b, p.96)

Luis Alberto Acuña, quien tuvo un gran reconocimiento y respeto en la época, también se solía asociar con lo decorativo y, al igual que con otros artistas, este apelativo a

veces denota un halago y en otras un reparo a sus obras. Por ejemplo, para el II Salón, Eduardo Zalamea Borda (1941) dice: “Las obras de Acuña, en que se mezclan el “puntillismo” y las influencias de la pintura mejicana, son agradablemente decorativas” (p.17); mientras que para el IX Salón, Walter Engel (1952) comentó: “Otro de los artistas cuyas obras admiramos desde hace muchos años y que esta vez no nos convence sin reservas es Luis Alberto Acuña. Sus cuadros exhibidos tienden demasiado hacia el mosaico, hacia el vitral puramente decorativo.” (p.70)

En este sentido, lo decorativo no es un solo elemento en sí, pues en el caso de Luis Alberto Acuña se relaciona con el puntillismo y con el vitral, pero en otro tipo de obras se relaciona con la preeminencia del color sobre el dibujo o con una pincelada más expresionista. Podría pensarse más bien que lo decorativo remite entonces a un conjunto de elementos que pueden estar más o menos presentes en las obras de la época y que su evaluación negativa o positiva por parte de los críticos dependerá de varios asuntos. Primero, de qué tanto considera el crítico que el arte digno de admitirse en el salón es aquel que cuenta con características exclusivamente académicas; segundo, de la prevalencia de los considerados elementos decorativos en el total de la composición; y tercero, de la interacción de estos elementos decorativos con otros de corte más academicista. Tomando de nuevo como ejemplo a Acuña -no solo porque es propicio para ilustrar este asunto de lo decorativo, sino también porque fue uno de los artistas que constantemente hizo presencia en los salones y en esta medida fue objeto de numerosos comentarios críticos-, en el VIII Salón (1950) este pintor ganó el primer premio en pintura con su obra el *Bautizo de Aquimín-Zaque* (fig.2). En términos generales recibió buenas críticas, y es que a pesar de no ser tan bien visto su “decorativo puntillismo”, la composición académica permitió una mejor aceptación:

Luis Alberto Acuña, por ejemplo, se destaca siempre entre muchos pintores, por su modo de expresión propio y por su agria indiferencia hacia lo convencional. Aunque solo fuera por su aspiración a un delicioso “puntillismo” criollo y su afán constante por asimilar una temática colombiana, merece lugar aparte en la producción nacional [...] Con ese concepto moderno y un poco decorativo y con un sentido severo de la historia, acaso pudieran evocarse mejor muchas de nuestras tradiciones, cosa que hasta hoy no parece haber preocupado a nuestros pintores. (Mendoza, 1950, p.62)

Sus telas nos revelan el empeño de un artista que ha desechado el academismo y la pintura literaria, pero que –asimismo- no olvida que en pintura de arte no puede tan sólo encontrarse técnica de pintura, sino y vivencias humanas. (Airó, 1950, p.65)

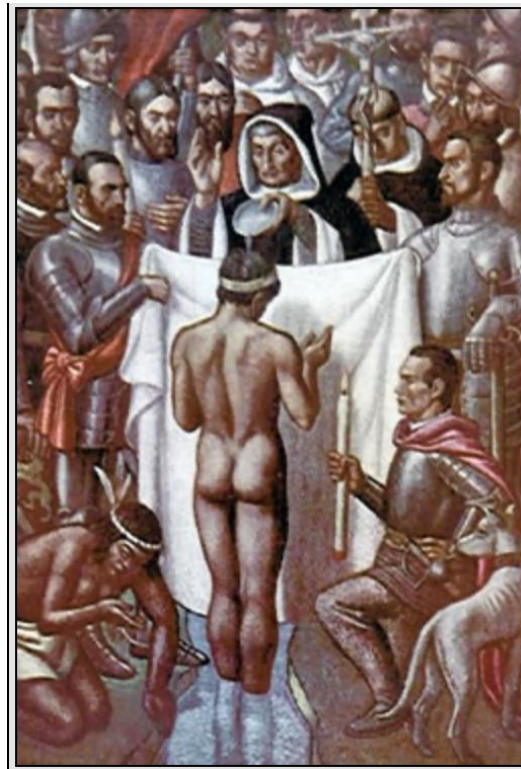


Fig.2: *Bautizo de Aquimín-Zaque*, Luis Alberto Acuña, 1950.

Aunque con respecto a Acuña se hable de puntillismo, realmente fueron el muralismo mexicano, el Cubismo, el Surrealismo, el Expresionismo y la abstracción, las tendencias modernistas con las cuales más se asoció lo decorativo en nuestro contexto. Éstas fueron pensadas en contraposición al arte académico que prevaleció en las primeras décadas del siglo XX en Colombia. Sin embargo, en el país tal contraposición tambalea cuando se leen algunas de las opiniones que sobre el arte tenían artistas colombianos llamados modernistas, y cuando se observan con mayor detenimiento algunas de sus obras. Tales posiciones fueron cambiando, no solo en los artistas, sino también en la crítica, pero la transición llevó un par de décadas y arduos enfrentamientos entre los campos de poder insertos en el mundo del arte y por ende en el Salón Nacional de Artistas.

Paradigmáticamente, el artista que más ha sido relacionado con las influencias del muralismo mexicano es Pedro Nel Gómez. Sin embargo, no fue solo él quien recibió tales influencias ni mucho menos el único que llevó a cabo murales en el país. Artistas como Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo, Julio Fajardo y Santiago Martínez tuvieron igualmente un reconocimiento por esta práctica. Jorge Moreno Clavijo (1950) dice por ejemplo con respecto a Julio Fajardo:

Pero fuera de sus méritos de técnica y composición, lo que más valoriza la obra de Fajardo es su fidelidad a lo regional, a lo propio. El artista ha tomado siempre como motivo de inspiración, inclusive cuando estaba lejos de su patria, las cosas de Colombia: el paisaje, el hombre del campo y las circunstancias que lo rodean.

Por obvias razones, estrictamente el mural no puede conectarse de forma directa con el Salón Nacional de Artistas, pero sí los muralistas y sus “maneras”. Aunque hubo un caso en particular para el II Salón en el cual Julio Fajardo presentó una especie fresco “portable”. Los jurados lo descalificaron con el argumento de ser una obra no terminada, dado que no estaba hecha sobre un muro, y el crítico José Prat (1941) escribió el siguiente comentario:

En pintura decorativa o de franco sentido decorativo, deben citarse a Rafael Caballero, los frescos de Julio Fajardo, y algún otro, donde no es difícil ver la influencia del arte moderno de Méjico. (p.16)

Las relaciones entre los muralistas, los salones y la crítica, fueron en general bastante tensas, pues estos primeros estuvieron no solo presentes en los salones con obras, sino que también se constituyeron para muchos críticos del momento en el pretexto para llevar a cabo comparaciones con otras obras. Comparaciones que en la mayoría de los casos implicó una descalificación de la estética de los murales y de los artistas que los llevaban a cabo, de la mano de una reivindicación de los cuadros con corte más academicista que se presentaban al salón. Para el V Salón por ejemplo, Gonzalo Ariza (1944) quien también participó en varios salones con sus conocidos paisajes, comentó lo siguiente:

La sinceridad es condición indispensable para la creación de una auténtica obra de arte, y sería antiartístico que pintores católicos se vieran obligados a realizar frescos de propaganda materialista por el halago de una ayuda económica: el resultado sería tan antiestético como la imagería comercial que ha venido reemplazando las magníficas obras de nuestras iglesias; sería contrario al sentido de arte que quienes tienen nuevos ideales de belleza tuvieran que renunciar a ellos y ceñirse a los cánones monstruosos de la academia moderna para poder ingresar en un movimiento colectivo, bien financiado, de arte dirigido. (p.36)

Creo entonces que es posible situar al menos dos razones fundamentales por las cuales el mural y su estética, que se difuminó por pinturas y esculturas de sus cultivadores, se calificaba frecuentemente de decorativo. En primera instancia el mural que en la época tuvo mayor despliegue y fue motivo de controversia era aquel que tenía una influencia mexicana. Sin embargo, el mural colombiano no era una copia ni imitación del realizado en México y contaba con sus particularidades dadas por cada uno de los artistas. Es posible reconocer allí elementos diferenciadores con respecto a la estaticidad, la aplicación de los pigmentos y solemnidad características del arte académico. Estos elementos como por ejemplo una pincela más expresionista, cambios en la anatomía y composiciones variadas, al no encajar dentro de los conocidos cánones academicistas fueron calificados de decorativos, como ya lo dijimos, por momentos con un tono más peyorativo que en otros, pero en todo caso, al menos en relación con esta estética muralista, el objetivo era hacer una separación entre el arte puro y el que no.

En segunda instancia, se relaciona con las condiciones mismas que le atañen al mural, es decir, al efectuarse en una pared de una edificación, los murales fueron vistos por algunos como decoración de diferentes construcciones. En coherencia con esto, se lee por ejemplo en textos de la época llamados de atención, no solo de los artistas sino también de críticos, respecto al hecho de utilizar con este propósito la mano de obra extranjera en lugar de la nacional. Es decir, se presentó una especie de reclamo hacia el Estado por la contratación de artistas extranjeros para decorar las edificaciones públicas, a sabiendas de tener artistas nacionales tan bien capacitados para ello como los muralistas. En este sentido, se percibía una defensa de estos artistas, y la palabra decorativo no tenía un tinte exactamente

descalificador, pero sí mantenía una separación jerarquizante del arte por parte de aquellos que ubicaban en la cima el arte académico como la máxima expresión de buen gusto

No solo el mural y los muralistas fueron llamados decorativos. Artistas como Erwin Krauss y Pierre Daguét también fueron calificados de esta manera. Lo que se puede observar en ambos es que su pincelada es un poco más suelta y una aplicación del color más expresionista y menos localista, y estas fueron posiblemente las razones por las cuales se les nombró de este modo. Andrés Pardo Tovar (1941) en una reseña escrita para la *Revista de Las Indias* expresó al respecto lo siguiente: “La obra de los pintores extranjeros, en el Segundo Salón, fue interesante y variada: sobresalieron por su acento sincero y técnica depurada los lienzos de Erwin Krauss y Pierre Daguét, dentro de un concepto muy decorativo de la composición y del color.” (p.21). El mismo Krauss ganó en el VII Salón el tercer premio en pintura, sin embargo, críticos como Jorge Gaitán no estuvieron de acuerdo, alegando color inadecuado, falta de estudio y composición errada. En la misma nota, Gaitán indica que el paisaje que Gonzalo Ariza presentó es “un lienzo colorado azul” que desconoce la realidad de los fenómenos meteorológicos. El comentario de Gaitán –a diferencia del de Pardo Tovar– apunta entonces a desmeritar esos elementos llamados decorativos, pero que fueron precisamente parte las modificaciones que los artistas introdujeron en sus obras en búsqueda de una expresión propia. Es decir, elementos que hoy reconocemos como intentos de alejarse de los cánones académicos, que seguramente no siempre fueron afortunados y esto llevó a juicios como los de Gaitán, pero también que muchas veces la crítica teniendo solo estos cánones como racero para juzgar las obras, veía todo lo demás como falta de talento, de estudio, de disciplina o de alguna forma de aberración.

Sin embargo, es importante mencionar, que otros críticos consideraron este VII Salón, en el que participó Krauss y que se llevó a cabo en 1946, como un evento donde los artistas jóvenes mostraron con fuerza sus nuevas búsquedas. Luis Vidales (1946) por ejemplo escribió lo siguiente en *El Tiempo*:

Así ocurre con este nuevo salón. El conjunto tiene una importancia mayor en las partes. Ello se debe a que el salón refleja una general intención; por primera vez en Colombia, los artistas, los pintores especialmente, se lanzan fuera de la academia, suprimen el modelo y aparecen con obras creadas de memoria, esto es traídas de la experiencia [...] Más aun: 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. (p.55)

En este como en todos los otros salones se presentaron este tipo de pugnas, pero quiero resaltar este salón en especial porque en opiniones como la de Luis Vidales se evidencia una mayor apertura a aquellos cambios que los artistas venían introduciendo en sus obras. No significa esto que la defensa del arte académico hubiese cesado, sino que efectivamente el paulatino trabajo de algunos artistas y críticos estaba posibilitando cambios en el gusto y en la aceptación de obras no ceñidas a la norma académica. El VII Salón también es importante porque después de este, en un lapso de diez años solo se pudieron hacer dos salones, uno en 1950 y otro en 1952, y solo hasta el salón de 1957 el evento retomó regularidad. Las condiciones sociopolíticas del país fueron las razones para las interrupciones, pero ello no derivó en que los artistas colombianos dejaron de hacer obra ni tampoco que no se llevaran a cabo otros eventos expositivos. En este tiempo la abstracción

empezó a integrarse en las exploraciones y las indagaciones de muchos artistas, y uno de los adjetivos que reiteradamente fueron utilizados para juzgar las obras con esta tendencia fue el de “decorativas”.

A pesar de que los artistas ya venían trabajando en obras abstractas, al menos en los textos consultados para este estudio, la abstracción solo empezó a ser foco de atención en 1957, en el X Salón. Previamente, aunque en el campo de la figuración, los artistas introdujeron cambios fuertes en los motivos, entre ellos la geometrización de las figuras. Carlos Correa por ejemplo obtuvo en el salón de 1950 el segundo premio en pintura con su obra *Carnaval* (fig.3). En esta se puede observar efectivamente una especie de seres con máscaras, gorros y vestimentas, realizados con pinceladas grandes, fuertes líneas negras en contrastes con colores relativamente planos al igual que la perspectiva. Allí entonces los elementos que han sido nombrados reiteradamente como decorativos hacen presencia fuertemente y obtuvo críticas como la siguiente de Eduardo Mendoza Varela (1950):

Otro de los cuadros de aliento en este salón, es, a no dudarlo, el Carnaval de Carlos Correa, quien ha tratado en otras ocasiones, siempre con tino y honda persuasión, temas similares... nos ofrece un problema plástico nuevo –y una intención-, con cierta incisiva argucia, con esa evidente certeza que domina en muchas de sus obras. (p.62)



Fig.3: *Carnaval*, Carlos Correa, 1950.

Creo entonces que en el comentario de Mendoza las palabras claves son “problema plástico nuevo”, pues dirigen la mirada hacia una apertura de aquellos aspectos calificados por otros críticos como consecuencia de falta de talento, estudio, carácter o disciplina y aberrantes. Esta apertura igualmente allanó el camino para que las obras abstractas y expresionistas del salón de 1957 y los que se harían adelante tuvieran una mejor recepción del público, lo que no necesariamente hace referencia a que su aceptación fuera total.

En la reseña escrita por Walter Engel (1957) para el X Salón de 1957, comenta que en el salón de 1952 no se presentó la pintura abstracta, pero finalizando ese mismo año esta tendencia empezó a incidir fuertemente en artistas como Ramírez Villamizar, Judith Márquez, Cecilia Porras y Armando Villegas, entre otros. Opinó Engel que en esos cinco años se presenció el encumbramiento de la abstracción y el inicio de su decadencia. Una decadencia que los salones venideros desmintieron, pues la abstracción no desapareció.

En este X Salón, Judith Márquez obtuvo una mención de honor por su lienzo *Sinfonía en amarillo y naranja* y Engel comentó al respecto: “la culminación de un estilo ornamental en cierto modo típico; es decir, de un conjunto decorativo, una especie de precioso tapete, inscrito y enmarcado dentro del cuadro, en atrayentes signos de línea y color.” (1957, p.77). Para este mismo salón Ramírez Villamizar presentó un cuadro que llevó como título *El Dorado* y Clemente Airó (1957) dijo:

Ramírez Villamizar por la abstracción pura, en el ensamble de formas geométricas y color delicado y de gusto extremo, de mucha limpieza en la colocación de la pasta, de pura maestría en sus contrastes, de buen gusto, sin gritos tonales. (p.75)

Las palabras más utilizadas para calificar las obras abstractas fueron masas de color, formas, líneas, geometrías, contrastes tonales y por supuesto lo ornamental y decorativo. Lo importante acá es destacar que si bien el adjetivo decorativo u ornamental siguió utilizándose para apelar a valores no relacionados con los cánones académicos, en realidad en la mayoría de los casos el tono peyorativo se matizó hacia un calificativo con una carga más positiva. Aunque en opiniones como las del artista Rodrigo Arenas Betancur (1960) no fuera así, dado que la abstracción tenía poco o nada que ofrecer por su falta de contenido social y político:

Es innegable que mucho de este arte [abstracto] producido para las galerías de Nueva York está en el límite de lo decorativo y lo ornamental. Es un arte agradable y juguetón y tras del cual no está sino el vacío más absoluto [...] que parece de tapicería.

La percepción y el gusto tuvieron unos cambios que permitió esta matización de adjetivos como el de “decorativo” y “ornamental”, gracias en parte a que el objeto obra

empezó a ser observado en su forma más que en su función. Bourdieu (2016) trae a colación a Panofsky para indicar que es casi imposible dar cuenta del momento preciso en que un objeto se convierte en obra de arte (percibido en su forma); a pesar de esta imposibilidad, para Bourdieu lo que sí es factible entender es que el objeto se convierte en obra de arte gracias a un acuerdo que se constituye entre el público y el artista, y que se rige por unas convenciones sociales siempre cambiantes: el artista tiene unas intenciones al crear su obra y encuentra un público lo suficientemente poderoso para aceptar y encumbrar aquel objeto que pasa de ser solo un objeto técnico o decorativo para convertirlo en obra de arte. En consonancia con esto en nuestro país hubo en la década del cincuenta una mayor aceptación del llamado arte modernista y se manifestó en comentarios como este:

un tono común que sorprendió al público, común denominador que podríamos llamar “el deseo de hacer pintura moderna”. Tanto los participantes como los artistas ya conocidos instalaron el salón en la categoría de “arte moderno”, separándose decididamente de la pintura y escultura tradicional. (Engel, 1957, p.81)

Engel menciona la escultura y es importante destacar también que para este salón, la pieza ganadora no remite en absoluto a valores académicos: *Forma mística* (fig.4) de Hugo Martínez obtuvo el primer premio, una escultura en yeso, con marcadas líneas verticales que evocan una virgen. Un motivo recurrente en el arte con un tratamiento plástico modernista, que a pesar de estar aun sobre un pedestal, introduce un juego entre las líneas y el vacío, con una figuración un tanto escondida que apela a la simplicidad de las formas. Formas que son recibidas, contempladas y juzgadas en sí mismas, y no en términos de su función decorativa, o sacra como se esperaba anteriormente de una imagen de la virgen María.



Fig.4: *Forma mística*, Hugo Martínez, 1957.

2.2 Lo popular

El Salón de 1961 se llevó a cabo dentro de la Feria Internacional de Bogotá. El objetivo de los organizadores, en cabeza del señor Carlos Medellín, fue acercar el arte al pueblo, y si de cantidad se trataba tal acercamiento, podría decirse que el cometido se cumplió, pues alrededor de 80 mil personas visitaron la exposición. Sin embargo, los reparos no se hicieron esperar y las reseñas críticas de la época sacaron a flote que quizás la cantidad no importaba tanto como la recepción que el público había tenido del evento. Según las observaciones esta no había sido la mejor, pues una feria no era el espacio adecuado para la presentación de obras de arte ni la disposición espiritual de los asistentes era la adecuada para

la contemplación de las mismas. Algunos críticos como Jorge Moreno Clavijo (1961) consideraron que a pesar de ello era positiva la iniciativa:

Muchas gentes, en forma circunstancial entran en contacto con los óleos, las acuarelas y los bloques de madera y piedra. ¿Hasta cuándo puede durar el impacto que las pinturas y las tallas producen en el empleado, el obrero y el campesino que en busca de empresas entran a la cabina ocupada por los artistas? Es algo que no puede decirse: pero es en todo caso benéfico, así dure unos minutos apenas, pues forzosamente deberán meditar en lo que tienen delante de los ojos. (p.100)

De manera más radical, otros como Marta Traba (1961) alzaron su voz para decir que tal evento no podría llamarse de ninguna manera propiamente un salón de artistas y que su realización era un acto demagógico: “Miles de personas desfilan por el salón. Nadie mira los cuadros [...] Los que llegan a detenerse ante cualquier cosa, mueven la cabeza un segundo con aire estupefacto o estallan en francas carcajadas. “El arte para el pueblo” es un fracaso” (p.101)

Afirmar como lo hizo Marta Traba que “el arte para el pueblo es un fracaso” puede llevar a cuestionarse seriamente el papel que el arte cumple en una sociedad, pero además de ello refuerza los posteriores postulados de Bourdieu (2010) sobre cómo el habitus al forjarse dentro de unas condiciones socioeconómicas específicas conlleva a su vez categorías de percepción y modos de pensamiento que determinan la forma como se acepta o se rechaza un cierto tipo de arte. Por lo tanto y poniendo un poco en términos prácticos la teoría de este autor, el campesino o el obrero que dedica la mayor parte de su tiempo a la producción y los bajos niveles de educación, entre otros factores socioeconómicos, se “confabulan” para que éste difícilmente pueda acceder a las categorías estéticas que le permitirían recibir

positivamente una obra de arte con características modernas como las que se exhibieron en el Salón de Artistas de 1961.

A pesar de ello, desde su nacimiento el Salón fue financiado con dineros públicos y su objetivo fue la democratización de la cultura. Emergió en medio de políticas y programas de Estado de la llamada República Liberal, y su pretensión fue la difusión del arte y su integración con la educación. La idea de democratización parte entonces del hecho de que el acceso a los llamados bienes culturales era privilegio de una minoría, asociada a la clase alta del país y que era deseable –y seguramente para algunos líderes totalmente necesario- su masificación. Aquel era el ideal de la República Liberal, sin embargo, el ideal suele entrar en conflicto con la realidad de la lucha de poderes que se teje en la sociedad. Así que, aunque para 1961 habían transcurrido ya 21 años desde la fundación del Salón, aun algunos miembros de la sociedad colombiana consideraban que el arte que allí se exhibía no era pertinente para el pueblo.

Según Boal (1972, citado en García Canclini, 1977) “el pueblo engloba a obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países” (p.108). La Real Academia Española trae las siguientes acepciones para popular: 1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él. 3. adj. Perteneciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo. Efectivamente para la época que atañe a este estudio lo popular en la plástica incluye motivos como paisajes, mercados, campesinos, indígenas, obreros, entre otros. Tales motivos no eran rechazados en sí mismos, por el contrario, para diferentes críticos implicaba el realce de “lo propio” y la construcción de cierto nacionalismo. Ya desde la comisión corográfica y la pintura costumbrista los

personajes cotidianos de los pueblos, sus paisajes, objetos y actos habían sido plasmados. Sin embargo, el punto de quiebre se ubica más en la forma como estos empezaron a ser pintados en la década del treinta y en lo que ello podía tener de ofensivo para las clases dirigentes por incluir críticas políticas o religiosas. En este sentido, una versión romántica de un indígena o de un mercado no era visto realmente por muchos críticos como algo problemático. Cabe entonces la pregunta si aun incluso en 1962 la aceptación mayoritaria de un cuadro como *Violencia* de Obregón, radica en la “sutileza” de su denuncia o en el encumbramiento en el que se encontraba el artista, en ese momento calificado por muchos como el mejor pintor colombiano.

Claudia Arias trae a colación la siguiente definición de arte popular: “conjunto de objetos utilitarios o decorativos sin referencia explícita a una estética a la que refieren habitualmente las clases dominantes; conjunto de la producción material de objetos familiares, utilitarios, culturales, religiosos, etc., realizados por un grupo étnico.” (Domingo et al, 1997 citado en Arias, 2007, p.13). Esta definición relativamente reciente asocia lo decorativo y lo popular en oposición al arte considerado puro, y concuerda con las ideas que expresaron diferentes críticos de los Salones de Artistas Colombianos que se llevaron a cabo entre 1940 y 1962. Sixto Castro en su texto *Reivindicación estética del arte popular* (2002) indica que esta distinción entre el arte culto y el popular no se extiende más allá del siglo XX, pero evidentemente encuentra sus antecedentes en la necesidad más antigua de jerarquizar las artes. En esta línea, en nuestro contexto en distintas ocasiones el apelativo de popular fue utilizado con un tono despectivo, particularmente por parte de aquellos críticos que evidentemente pensaban que esta era una manera de aludir a la “mala calidad” de las obras:

Muchas personas se quedaban extasiadas ante la Maternidad, de Simón Meléndez, que nosotros encontramos, para mal de nuestros pecados, muy cursi, como composición y ejecución [...] la técnica resulta anticuada, los colores bastante populares, y sobre todo, la representación, como ya dijimos, vulgar, capaz de agradar a cierto público más bien catador del idilio que de la pintura. (L.R.J., 1945, p.47)

Aunque se encuentran diferentes posiciones entre los teóricos más recientes respecto a si realmente hay rasgos estéticos específicos con los cuales se pueda separar el arte popular del arte culto, D. Novitz considera que tales rasgos específicos no existen y que “lo que los diferencia es una cuestión de convención social que pretende hacer del arte culto el único arte aceptable, en la medida que no amenaza los intereses de la clase dominante.” (1989-1992 citado en Sixto Castro, 2002, p. 434). En esta misma línea, Bourdieu (2016), como lo mencionamos en el primer capítulo, encuentra una división entre un gusto legítimo, medio y popular, cada uno conformado por la orientación a cierto tipo de arte, donde el gusto legítimo incluye aquellas obras de arte mayores o encumbradas por los estetas; en el gusto medio las obras de menor reconocimiento en el arte mayor y las de más alto reconocimiento dentro del gusto popular; mientras que este último estaría conformado por toda expresión que no tiene ninguna pretensión o aspiración hacia las artes mayores. La discusión al respecto es bastante amplia, pues al igual que con lo decorativo es difícil establecer límites que permitan indicar con claridad el punto de llegada del arte puro y el comienzo del popular; sumado a ello que, en al menos la definición que nos trae Claudia Arias, existe un fuerte lazo entre lo popular y lo decorativo.

En este punto considero importante hacer una diferenciación entre gusto popular y la introducción de motivos populares en el arte moderno, pues si bien el que se retomaran este

tipo de motivos pudo en algunos casos generar cierta cercanía con el gusto popular, cuando se introducen las experimentaciones formales por el contrario se genera un distanciamiento y muchas veces un rechazo. Esto se da porque la obra presenta formas que no son familiares, coherentes ni “realistas” del objeto representado y no se poseen los conceptos para observarle desde otra perspectiva más allá de los clásicos cánones de la belleza y la imitación. En este sentido, se puede observar en diferentes comentarios que el gusto de algunos de nuestros críticos en realidad apela a un “gusto popular”, aunque sean ellos considerados dentro de la clase alta de nuestro país.

En el caso por ejemplo de Pedro Nel Gómez, el artista que con mayor frecuencia se solía relacionar en la época con la introducción de motivos populares en sus obras, sus investigaciones formales se alejan del gusto popular, por ello fue objeto en aquel momento de tantas críticas positivas como negativas, fue tan querido como detestado. En primera instancia no faltaron los críticos que reconocieron en los frescos de Pedro Nel un trabajo propio de gran valor plástico, otros no lo veían de esta manera y sumado a su asociación con el muralismo mexicano, simplemente no encontraban más adjetivos que “mamarrachismo” para calificarlos; en segundo lugar, es necesario recordar que este artista no se dedicó solo al mural, sino que otros de sus grandes talentos fueron la acuarela y la pintura al óleo, y allí, los reproches eran menores por parte de los críticos que veían en sus murales solo deformación, inmoralidad y nacionalismo: “Nosotros no tratamos con esto de eliminar a Pedro Nel Gómez jefe de la llamada escuela revolucionaria; a excepción de los frescos, siempre le hemos reconocido sus méritos de pintor.” (Vélez, 1940, p.12) Pedro Nel estuvo presente en varios de los salones nacionales y muchas de las críticas que recibió por las obras allí expuestas exaltan su calidad, mientras que otras recibieron comentarios menos halagadores. A pesar de

ser considerado uno de los artistas más importantes de la época, nunca ganó un salón, pero irónicamente en los salones a los que no asistió, los críticos solían lamentar su ausencia. Lo siguiente se dijo por ejemplo de sus obras exhibidas en el primero y en el octavo salón:

En la pintura: el autorretrato del maestro Pedro Nel Gómez, óleo en el cual es evidente el estudio de Cézanne. Se trata de una obra madura, en la que el equilibrio perfecto de los términos, forma, línea, color, constituye un todo cerrado, de elegancia y nobleza incomparables. (Vidales, 1940, p.6)

Barequeras en conversación, muestra elocuente del afán desmedido y del florecimiento de genio para lograr la transposición de los colores del trópico a un orden plástico...en Pedro Nel, encontramos una proyección estética de este derroche noble de energías, de color y sentimiento del pueblo y el suelo colombianos. (Airó, 1950, p.65)

En 1959 la revista *Cromos* publicó un artículo que contiene una carta escrita por Pedro Nel, allí reivindica el valor que tienen en sus creaciones los motivos del contexto inmediato. Habla entonces orgullosamente de personajes como la Llorona, la Patasola, el Hombre pájaro, del Gritón, y a su vez también de los ríos, la montaña, la planicie, los pueblos, el indígena, el obrero, del maíz y la cerámica (Arango, 1959). La introducción de este tipo de motivos populares en las imágenes, aunque parte, podríamos decir, de una intención de acercar el arte al pueblo, en realidad no es algo que se logre de manera efectiva en las dinámicas sociales, pues era mínimo el acceso que una persona de clase obrera o campesina tenía a una obra de arte. Es claro que murales como los de Pedro Nel Gómez y los de otros artistas ampliaron este acceso, pero el desligue de una mimesis pensada en términos tradicionales académicos genera una extrañeza que no siempre es bien recibida por las deformaciones que allí se introducen y que se alejan de este gusto clásico y academicista, que

mal que bien es al que también el mismo pueblo apela para juzgar como bella y agradable una obra. Bourdieu (2010) afirma incluso que este tipo de cambios que introdujeron al arte pintores modernistas como por ejemplo Manet, se hacen contra “el pueblo”, en contravía del gusto del gran público o del gusto común.

No fue solo Pedro Nel quien acudió a este tipo de motivos, para el I Salón por ejemplo Enrique Grau obtuvo una mención de honor por su obra *Mulata* (fig.5), Quijano presentó una pintura llamada *El bambuco*, Miguel Díaz Vargas *Venta de ollas*, Dolcey Vergara *Paso del río Cauca*, Sergio Trujillo *Anunciación*, Gonzalo Ariza *La sabana de Bogotá*, Alicia Cajio *La trilla*, Hena Rodríguez obtuvo medalla de bronce por su escultura *Campesino segoviano* (talla en madera) y presentó igualmente otra con nombre *Copla popular*, y Domingo Rodríguez *El héroe*. Esta última fue premiada con medalla de oro y Jorge Moreno Clavijo (1940) escribió en *El Espectador* lo siguiente:

Entre los escultores se destaca con perfiles seguros José Domingo Rodríguez. El busto que él titula *El héroe*, en granito negro, y que representa el rostro duro, de facciones ásperas, de un soldado nuestro, condensa en sí el trascendental patriotismo que anima a nuestros gladiadores. (p.8)



Fig.5: *Mulata*, Enrique Grau Araújo, 1940.

Se puede interpretar que tal representación del héroe colombiano es bienvenida en el salón y obtiene este tipo de comentarios por un crítico con cierta tendencia tradicionalista y conservadora, porque la escultura formalmente continúa con unos cánones clásicos claros. De forma similar se puede observar cómo la *Mulata* de Grau Araujo aún mantiene elementos de la pintura académica; y en el caso de Hena Rodríguez su talla del *Campesino segoviano* es calificada por Moreno Clavijo como “perfecta”, allí entonces lo que se destaca fuertemente es la capacidad técnica de la artista para dar realismo a su pieza. De hecho, es particular observar cómo Ramón Barba envió tres esculturas: *Mujer joven*, *Madre del pintor Gómez Jaramillo* y *Promesero Chiquinquireño*. *Mujer joven* se llevó el primer premio y Luis Vidales (1940) expresó lo siguiente al respecto:

Entre las obras de mayor envergadura de la exposición merecen citarse: en escultura: *Mujer joven*, mármol blanco del maestro Ramón Barba. Parece tratarse del principio de una nueva tendencia en el artista, sin la marcada ambivalencia academismo-modernismo que se advierte en su técnica. (p.6)

Efectivamente no hay “ambivalencia” en esta obra porque hay allí unos cánones claramente academicistas, lo particular es que *Promesero Chiquinquireño* es una escultura bastante diferente de *Mujer joven* pues no apela a ninguna idealización sino que este personaje popular se muestra con todas sus arrugas, orejas y manos grandes, además es una talla en madera, un material –en términos generales- aun visto con recelo. Esta diferencia permite ver cómo muchas veces un mismo artista en medio de sus exploraciones podía moverse entre diferentes técnicas y llevar a cabo sus imágenes con valores calificados de opuestos. Quizá podía ser también que el envío de obras diversas fuera una apuesta a que alguna de ellas acertara con el gusto de los jurados de turno, y así poder tener entonces mayores posibilidades de acceder a uno de los premios, que en el caso de Ramón Barba lo obtuvo con *Mujer joven* y no con *Promesero Chiquinquireño*; y que en el de Hena Rodríguez su *Campesino segoviano*, a pesar de los halagos recibidos y de ser calificada de “perfecta”, solo alcanzó una medalla de bronce.

En II Salón se presentaron igualmente varias obras con un carácter popular en sus motivos y algunas con valores modernistas. Aunque ninguna de ellas obtuvo los primeros premios sí fueron destacadas con medallas o menciones de honor. Dolcey Vergara obtuvo con la pintura *El trapiche* una medalla de bronce, Alicia Cajiao mención de honor con *Vendedoras* y Alfonso Ramírez Fajardo igualmente con *Día de Mercado*. Los premios en escultura fueron declarados desiertos en este salón pero se entregaron dos menciones

honoríficas, una a Rodrigo Arenas Betancur con *Cateadora* y otra a Julio Abril con *Indio del Valle de Sibundoy*. Esta última es una talla en madera que representa a una mujer indígena de pie, digna, seria, de pies descalzos, con una manta que le cubre todo el cuerpo y con un rostro de facciones propias de su etnia. Aunque es posible reconocer allí algunos elementos clásicos como la postura hierática y su ubicación en un pedestal, la representación de los indígenas hizo parte de los motivos populares incorporados en las búsquedas de los artistas modernistas. Recordemos que estos artistas pertenecieron a la corriente Bachué y abogaron por un rescate de lo indígena y lo popular.

Si bien Colombia no tenía una tradición indigenista fuertemente arraigada como otros países latinoamericanos, entre ellos Perú y Ecuador, durante la época se publicaron diversos artículos sobre los Chibchas, los Quimbayas y, de manera más reiterada, sobre las esculturas de San Agustín. Para la década del cuarenta y del cincuenta aún era posible encontrar comentarios que daban cuenta de una gran admiración hacia lo español y de una concepción romántica de la conquista, también hubo un cierto grado de reivindicación de aquellas costumbres prehispánicas y de los pobladores indígenas de estas tierras. Tal reivindicación podía llegar a tener un carácter crítico frente a la llegada de los españoles a América, sin embargo, en muchos casos, solo tenían un carácter informativo respecto a ruinas encontradas, indicios de hábitos, objetos, y en el caso de San Agustín, las esculturas eran vistas con gran admiración. La publicación de este tipo de textos que trataban lo indígena estuvo de la mano de su representación en la plástica, y en este punto se unen de manera particular lo popular y lo decorativo en una de las aristas del arte moderno colombiano; éste retoma aquellas formas y símbolos del mundo indígena que estuvo fuertemente asociado a un carácter ornamental, y es una de las razones por las cuales continuaron valorándose en un sentido decorativo.

Además de lo indígena, lo afro también fue motivo de representación en el arte modernista colombiano. Para 1946, en el marco del VII Salón, Dolcey Vergara obtuvo el primer premio en pintura (composición figura humana) con su óleo *Currulao en Buenaventura* (fig.6), y el que esta obra ganara tal premio es bastante significativo, pues aunque Dolcey Vergara previamente se había hecho merecedor a medallas y menciones, en ninguno de los salones anteriores una obra de este tipo había alcanzado un primer premio. *Currulao en Buenaventura* evoca la fiesta, una fiesta popular, afrodescendiente, llena de calor, alegría, baile y movimiento; con objetos muy propios de su cultura como los tambores, maracas y la marimba. En el primer plano hombres negros y fuertes tocan los instrumentos y en la parte de atrás un grupo de personas bailan, conversan y ríen. Es una escena cálida donde la luz se mueve en la dirección de la marimba y la pincelada lo hace en torno a la gestualidad de las personas. Nada de pintura “relamida”, de contornos dibujísticos, de planimetría o estaticidad. Paradójicamente, Dolcey Vergara no es hoy ampliamente conocido en la historia del arte colombiano, Juan Camilo Sierra (2012) lo expresa así en un texto escrito para el Banco de la República:

Tres premios [en el Salón Nacional] en tan breve tiempo, deberían valerle para seguir inscrito como parte del canon principal de la pintura en Colombia, pero ocurrió lo contrario. Hoy solo unos pocos recuerdan el nombre de Dolcey Vergara y casi ninguno conoce sus cuadros; Dolcey Vergara es un pintor olvidado, perdido entre los nombres de otros contemporáneos de su época. En parte por decisión propia y en parte marcado por los ciclos del gusto y por filias políticas. (p.2)

Algunos de los comentarios que en la época se hicieron a sus obras reconocen su calidad pictórica:

Dolcey Vergara, poseedor de una técnica amplia, en cuyos tres óleos *Tarde dominguera*, *En el corral* y *Paso del río Cauca*, se revela como uno de los pintores colombianos de más sólido porvenir. (Vidales, 1940, p.6)

Currulao en Buenaventura, al cual fue reconocido el primer premio para composiciones con figura, del salón actual. Este cuadro rebosa de atmósfera, tanto en el sentido puramente pictórico de la palabra, como también en su sentido social. (Engel, 1946, p.57)



Fig.6: *Currulao en Buenaventura*, Dolcey Vergara, 1946.

Para este mismo salón Alfonso Ramírez Fajardo obtuvo un tercer premio con su pintura *Mercado Boyacense* (fig.7). Es importante traerlo a colación porque los mercados fueron también recurrentes motivos de representación que aludían a lo popular. Los personajes entonces que allí cobraban vida eran los campesinos con las vestimentas

tradicionales de cada contexto y demás habitantes del pueblo que acudían allí a comprar sus alimentos. En este caso en específico en la obra de Alfonso Ramírez son los campesinos boyacenses: mujeres con largas trenzas, la manta típica sobre la cabeza sostenida con el sombrero, el sacerdote, las vasijas de barro, la iglesia al fondo y los toldos. Este artista hizo presencia en varios salones con versiones diferentes de los mercados, en este sentido, aunque obtuvo buenos comentarios de la crítica, tuvo cierta estabilidad temática y formal, lo cual posiblemente sea una de las razones por las cuales no impactó lo suficiente como para ocupar un primer puesto.



Fig.7: *Mercado Boyacense*, Alfonso Ramírez Fajardo, 1945.

En la década del 50, y dada la influencia que tuvo en el medio, es difícil dejar de mencionar las posturas de Marta Traba frente a artistas como Pedro Nel Gómez y quienes habían recibido, de una u otra manera, sus influencias; además de todos aquellos que no

entraban en su concepción de arte -arte puro y culto-, muchos de los cuales precisamente acudían y reivindicaban lo popular en sus imágenes. Cuando Marta Traba llegó a Colombia, arremetió sin piedad contra este “grupo” de artistas. Para el XI Salón Fernando Botero recibió el primer premio por su pintura *La Camera Degli Sposi* y Pedro Nel también había enviado obra. Los halagos de Marta Traba (1958) para con Botero y su obra no se hicieron esperar, como tampoco omitió la oportunidad para comparar a Botero con Pedro Nel, indicando que éste último estaba en el final de su carrera y que era el “testimonio de una errada época artística, no muy lejana” (p.88), mientras que Botero con su pintura era un digno representante del arte colombiano pues su pintura no se encontraba comprometida más que con ella misma. Botero sería entonces una muestra de arte puro que a su vez no puede desligarse de una percepción “pura” de la obra de arte, percepción que no es más que un “producto de la explicitación y sistematización de los principios de la legitimidad propiamente artística que acompaña la constitución de un campo artístico relativamente autónomo” (Bourdieu, 2016, p.34)

Paradójicamente pureza invocó Marta Traba y pureza también invocaron diferentes críticos de los 40. Sin embargo, ambas “purezas” podrían situarse diametralmente opuestas, pues la que reclamaban algunos críticos de la década de los 40 hundía sus raíces en el arte académico mientras que la pureza de Marta Traba se encontraba en expresiones como el abstraccionismo. En el salón de 1940 se otorgó el primer premio en pintura a la obra *Madre del pintor* (fig.8) de Ignacio Gómez Jaramillo, una obra que, al verse en retrospectiva, encontramos en ella fuertes elementos de carácter académico como la línea y la aplicación del óleo, la representación de una mujer mayor en un espacio doméstico que no remite precisamente a lo popular pero que tampoco es una princesa o reina en su castillo. El escritor

Octavio Amortegui en 1940, en su reseña crítica sobre este primer salón considera imperdonable que el jurado hubiese adjudicado el premio a una obra que desconocía y desestimaba por completo el talento, el esfuerzo, la disciplina, el estudio, la investigación y la norma que tienen los “artistas sinceros”. Comentó también de manera lastimera que: “Hoy, público y artistas, se encuentran defraudados, desconcertados y no es para menos: se acaba de imponer oficialmente una corriente pictórica que cuenta entre nosotros con muy escasos cultivadores. ¿Qué va a ser ahora de la Escuela de Bellas Artes?” (p.9). Hay entonces en Amortegui una defensa indiscutible del arte académico y ve en la obra de Ignacio Gómez Jaramillo, cercano a Pedro Nel Gómez y a la llamada pintura revolucionaria, una amenaza. Lo paradójico de la situación es que Eladio Vélez (1940) escribe igualmente un texto para comentar este primer salón y lo inicia con las siguientes palabras: “El mamarrachismo de extrema izquierda, teoría pictórica internacional, acaba de sufrir un descalabro en el Primer Salón Nacional de Artistas Colombianos.” (p.10) E inicia así porque considera que la obtención del primer puesto por parte de la obra de Ignacio Gómez Jaramillo es un triunfo en pro del arte puro y en contra de la imitación de la pintura de propaganda. En el fondo Amortegui y Eladio Vélez coinciden en que el arte académico es el verdadero arte y el que debe prevalecer, sin embargo, lo irónico es que ambos parecen tener ideas diferentes de lo que es el arte académico, puesto que para el primero *La madre del pintor* es una obra que representa la tendencia revolucionaria y para el segundo es al menos lo suficientemente académica como para que la obtención del primer premio en el salón signifique un triunfo y un regreso al arte puro.



Fig.8: *Madre del pintor*, Ignacio Gómez Jaramillo, 1940.

Para Marta Traba el arte debía ser así: puro, y alejarse de cualquier ligazón que implicase la “pérdida” de su libertad y autonomía. Es decir que su relación con ideas de carácter político, moralista e incluso costumbrista menguaba totalmente el valor de la obra plástica. Por ello gran parte de los artistas que llevaron a cabo su obra antes de la aparición del abstraccionismo fueron fuertemente descalificados por ella. En el año 1962 y en referencia a la obra ganadora del XIV Salón, *Violencia* (fig.9) de Alejandro Obregón, la crítica dice lo siguiente:

Es una idea que ha sido resuelta como pintura: de ahí que el término “obra comprometida” no le corresponda, en absoluto, porque precisamente así se llama a la pintura que se compromete con otra cosa distinta de sí misma, con la política o con la revolución social, con

la descripción de la sabana o con el retrato de una dama elegante. Es decir que, a mi juicio, la pintura comprometida es algo siempre distinto de la pintura, algo impuro que el pintor persigue y que le desvía del rigor estético, ya sea la suerte de un movimiento político, o el comarquismo con sus múltiples deformaciones, o éxito en la “buena sociedad”. (p.115)

En esta crítica en específico, en mi opinión Marta Traba sale a realizar una defensa acérrima con respecto “al no compromiso” de esta obra, justamente encubriendo cierta culpa al entender que *Violencia*, inclusive desde su nombre, sí tiene un compromiso político que muestra las consecuencias absurdas de la guerra y que no por ello sus valores plásticos son menos admirables, ni pierde su capacidad de ser universal. Seguramente era complejo para Marta Traba admitir dentro de su parámetro de pintura pura una que se comprometiera con una problemática social de tanto peso en el país como lo ha sido la violencia. No es posible decir que en esta obra de manera directa y específica se aluda a un asunto popular, pero al menos en nuestro contexto es difícil no pensar en esta mujer como una mujer de clase baja o popular, no porque alguno de sus elementos nos lo indique de forma directa, sino porque la historia ha demostrado que la mayoría de las víctimas en nuestro país han pertenecido a los sectores más pobres de la sociedad. Es claro que allí no hay un carácter narrativo o anecdótico, como usualmente se había representado lo popular, pero creo que parte de la obra lo evoca.



Fig.9: *Violencia*, Alejandro Obregón, 1962.

Aunque en la década del 50 la abstracción tuvo gran auge en la plástica del país y la sanción fue mayor frente a la inclusión de motivos populares que aludieran a un arte política y socialmente crítico, la figuración no desapareció y tampoco los motivos populares. Además de *Violencia*, Obregón llevó a cabo varios cuadros en los cuales estudiantes caídos eran los protagonistas de sus composiciones, y el cóndor fue el motivo de una amplia serie de obras; en 1952 Sofía Urrutia obtuvo una mención de honor con su pintura *Playa en el río Cauca*, Guillermo Rodríguez un tercer puesto en escultura con *Campesino* y menciones de honor para María Teresa Zerda con *Bambuco*, y Helena Marchán con *Campesina boyacense*. En 1962 se otorgó por primera vez un premio a la cerámica, la ganadora fue Beatriz Daza con *Placa*. Este reconocimiento es muy interesante porque solo algunos salones atrás el dibujo y el grabado habían entrado como técnicas a ser premiadas y en este se abre la posibilidad a la cerámica, una técnica que aun hoy se encuentra bastante emparentada con la artesanía y lo

popular. Anteriormente para el XII Salón, Carlos Medellín (1959) mencionaba que se había otorgado un tercer premio en escultura a una cerámica de Alberto Arboleda, llamada *Flor de cicutu*, pero es en el XIV Salón donde la categoría aparece en solitario. Respecto a la obra de Beatriz Daza, en la Nueva Prensa se encuentra el siguiente fragmento:

La simplicidad absoluta de la vasija premiada puede a primera vista desconcertar al público; pero colocando los valores de su superficie mate y las combinaciones de dicha superficie con los esmaltes y las erosiones, al lado de las otras cerámicas fácilmente esmaltadas que figuran en el mismo salón, podrá estimarse la calidad y la finura del trabajo de Beatriz Daza. (Artes plásticas Obregón, premio nacional, 1962, p.113)

De esta manera, lo popular se utilizó en la época al menos en dos sentidos, uno con un carácter más peyorativo para calificar obras que no pertenecían o no debían pertenecer al arte puro o culto, por diferentes motivos como la aplicación del color, la falta de realismo, la inadecuación del dibujo, de la composición o por su relación con la llamada pintura de propaganda o izquierda; y el otro, con un carácter de exaltación de lo propio, como una condición necesaria para la construcción de un arte colombiano, original, alejado de la imitación y la copia de lo europeo. Sin embargo, para diferentes críticos de los cuarenta tal búsqueda parecía válida en cuanto a los motivos, pero no en términos formales, y mucho menos en la posibilidad de plasmar allí realidades fuertes y dolorosas que a la par implicaran cierto tipo crítica de social. Para la década del cincuenta la tendencia cambió con relación a una mayor aceptación de las búsquedas formales, pero se mantuvo un cierto rechazo por aquello que Marta Traba llamó arte comprometido, es decir, por un arte unido precisamente a luchas populares e incluso a simples motivos populares como las sabanas del Bogotá:

Es cierto que no tenemos ante nosotros interminables paisajes de vacas rumiando en la Sabana y que la demagogia temática ha desaparecido de este salón: pero ha sido reemplazada por una demagogia nueva y al menos tan perniciosa como ella, la de “los falsos valores pictóricos”, que cada uno explota en el aire, a su antojo, sin justificación y sin necesidad. (Traba, 1958, p.89)

En medio de una tendencia u otra, en medio de la aceptación y el rechazo fueron justamente las búsquedas tanto formales como conceptuales de los artistas de la época, donde se ubica la modernidad del arte colombiano. Allí lo popular hizo presencia como elemento reivindicativo de “lo propio” en el Salón Nacional de Artistas, y a diferencia de Europa donde el “gusto académico” y el “gusto popular” se encontraron para rechazar el arte moderno (Bourdieu, 2016), en nuestro país y en gran parte de Latinoamérica, lo popular se reivindicó por muchos artistas que empezaron a crear un arte que en su momento y actualmente nombramos como moderno.

3. Arte moderno entre ideologías de Estado e Iglesia

-De manera -dijo- que usted quiere que le escriba un memorial.
La mujer afirmó con la cabeza.
-Esto es-prosiguió el señor Benjamín-. Usted sigue creyendo en memoriales. En estos
tiempos -explicó bajando la voz- la justicia no se hace con papeles: se hace a tiros.
(Gabriel García Márquez)

El Salón Nacional de Artistas nace y permanece como una institución del Estado. Tal situación le afecta directamente porque desde allí se determinan las condiciones de su realización, pero también en tanto las ideologías que encarnan los partidos y políticos de turno conllevan acciones sobre diferentes esferas de la sociedad que repercuten y tienen consecuencias sobre el mundo del arte. El diccionario de la Real Academia de la Lengua define la palabra ideología de la siguiente forma: Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc. Esta definición es importante porque lo que suele suceder con este conjunto de ideas, sobre todo las asociadas con lo religioso y lo político, es que son consideradas como verdades inamovibles. En este sentido, toda aquella idea contraria a la ideología propia es considerada como peligrosa o dañina, y se emprenden diferentes tipos de acciones para demostrar su carácter malicioso y/o eliminarla.

La relación “inseparable” entre Estado y arte, claramente influyó o determinó decisiones sobre los salones nacionales tales como: el nombramiento de jurados, la admisión de las obras, la disposición de los lugares para su realización, el otorgamiento de premios, el retiro de obras, la suspensión del evento, la apertura de salones de rechazados, los cambios

constantes en la reglamentación y el nombramiento de los encargados de dirigir y coordinar el evento. La orientación que se dio a cada una de estas decisiones en los salones llevados a cabo entre 1940 y 1962, muestra el entramado de concepciones e ideas respecto al papel que el arte debía cumplir en el país y cómo debía ser ese arte para cumplirlo.

Como en todo espacio donde se otorguen premios y exista un jurado que delibere para determinar quiénes son los ganadores de tales premios, las polémicas están a la orden del día. El Salón Nacional por supuesto no fue la excepción, y los jurados y sus dictámenes fueron objeto de opiniones heterogéneas. Los miembros del jurado fueron diversos, además, es importante aclarar que este se dividía en dos grupos: uno, el jurado de admisión que se encargaba de evaluar las obras enviadas para su aceptación o rechazo; y el otro grupo, el jurado calificador, cuya misión era otorgar los premios. En ocasiones uno o varios miembros del jurado de admisión hacían parte también del jurado calificador. Los integrantes de estos jurados eran escogidos por los coordinadores del evento, adscritos al Ministerio de Educación y la Dirección de Extensión Cultural, que también fue nombrada como Dirección de Divulgación Cultural.

La conformación y decisiones de este grupo de jurados implicó réplicas de la crítica de arte y de los artistas. Una de las razones principales para ello era que algunos de estos personajes no tenían una formación específica en arte, por el contrario, se dedicaban a labores en áreas como el derecho, el comercio y la política; y por lo tanto, se consideraba que sus veredictos eran cuestionables. Sin embargo, una parte de la crítica apoyó este tipo de conformación de los jurados, situación que tuvo como consecuencia varias rencillas entre los simpatizantes de una y otra posición. Para intentar remediar el inconformismo se generaron en algunos salones grupos de jurados donde todos o al menos una parte de ellos eran artistas.

Eduardo Zalamea Borda (1942) expresó por ejemplo lo siguiente en *El Tiempo* en su crítica del III Salón:

Nosotros tratamos de insinuar en la presente nota lo que en nuestra opinión es la causa de la abulia de nuestros artistas. En primer lugar el hecho de que se designe un cuerpo de jurados compuesto por personas que no tienen la más remota noción del oficio de pintor. Jurados compuestos en su mayoría por políticos, escritores, hombres de negocios, o poetas, y quienes en su respectiva profesión serán eminentes, pero que nunca en su vida han empuñado una paleta o un pincel. (p.28)

La complejidad y sospecha que se generaba con relación a los jurados y su veredicto radicaba no solo en el origen de su nombramiento y en la profesión que ejercían, sino también en que varios de ellos ejercían paralelamente su rol de jurado y de críticos de arte respecto a un mismo salón, o jurados que a su vez eran artistas con obras presentes en el salón. Esto es lo que calificaríamos en la actualidad como un claro conflicto de intereses que va en detrimento de la “objetividad” y la transparencia del veredicto. Sabemos que tal objetividad no existe, pero sí hay ciertas condiciones que pueden disminuir la presencia de intereses netamente personales o políticos, y esto era entonces lo que se ponía en cuestión desde diferentes frentes.

Las obras admitidas y por supuesto las premiadas fueron quizás el motivo de mayor controversia. Era común que los textos críticos iniciaran con una opinión general del salón, opinión que la mayoría de las veces era poco halagadora. En ella se lanzaban expresiones como que el salón era un desastre, que en él nada nuevo había para ver, que cómo era posible que tales obras estuvieran presentes en un salón nacional, y otras tantas por el estilo. A pesar de ello, también era común encontrar al final del escrito un párrafo de conclusión donde se

decía que si bien el salón adolecía de tantas flaquezas, continuaba siendo un evento de gran importancia para el “progreso” y desarrollo del arte del país. En el fondo entonces tales recriminaciones iban encaminadas a los jurados y por ende al Estado, algunos críticos eran más directos en estos ataques como por ejemplo Emilia Pardo Umaña (1942), quien escribió en *El Espectador* con motivo del III Salón lo siguiente:

Resulta inverosímil pensar que la inmensa mayoría de las obras que se hallan allí expuestas, como la más alta manifestación de arte en Colombia, podría fácilmente ser superada en una sesión solemne de cualquier colegio de segunda enseñanza [...] resulta lamentable que estos seis cuadros y la lindísima escultura de José Domingo Rodríguez -esa sí digna en verdad del primer premio que se lo otorgó-, estén en medio de un salón de adefesios, y de adefesios digo, porque hoy estoy llena de benevolencia. (p.27)

El sistema de premiación fue cambiante, pero aquello que se mantuvo constante fue entregar cierta cantidad de dinero a los primeros lugares y otorgar medallas y menciones de honores a otras obras destacadas. Se lee en las reseñas al menos dos puntos de vista respecto al dinero que conllevaba alcanzar los primeros puestos, por un lado, algunos consideraban que era un aspecto positivo incentivar y reconocer el trabajo de los artistas por medio de estos estímulos, máxime en un país tan pobre y cuyos artistas siempre estuvieron olvidados por parte del Estado. Por otro lado, se consideraba que someter un salón a una premiación desvirtuaba la posibilidad de que los artistas asistieran allí desinteresadamente, solo con el objetivo de dar a conocer su arte y permitir que el público se deleitara con este. Creo que en ambas posiciones es posible leer que en la época aun pervivía una concepción un tanto romántica del artista, ya fuese porque se considerara como un incomprendido que el Estado

debe apoyar económicamente, o porque se pensara que debía realizar su obra por fuera de cualquier interés económico. Casimiro Eiger (1959a) expresó:

El sistema de los premios es falso, engañoso -aunque fuera equitativo- y netamente perjudicial, sobre todo en Colombia, porque distrae la atención de lo esencial, es decir del valor pictórico del cuadro, porque traslada el interés al campo de una falsa competencia que en las bellas artes no puede suceder. (p.95)

Otros tantos por su parte, con un ataque más directo al Estado, simplemente indicaban que el dinero otorgado era muy poco y que muchos de los artistas podían ganar más tan solo con vender una de sus obras. Aunque específicamente la premiación a los artistas no fue un asunto central de discusión en las críticas -parece que de alguna forma se daba por sentado que así debía ser- es relevante tal aspecto porque de la mano de la realización del salón, y desde la visión estatal, estas acciones estaban encaminadas a mejorar el medio artístico en el país. Puede pensarse que hay allí una posición paternalista o por el contrario que el Estado está cumpliendo con la labor encomendada de fomentar y promover la cultura, porque en esta misma línea, varios artistas fueron becados para estudiar en el Instituto de Bellas Artes o incluso para desplazarse hacia países extranjeros después de su participación en los salones, una forma de estímulo que si bien no estaba contemplada dentro de los premios del salón, la posibilidad de acceder a ella podía ser muy llamativa.

Además de los jurados y la premiación, el lugar asignado para el salón y la distribución de las obras fue también en varias ocasiones origen de diversas críticas. Como lo mencionamos en el capítulo anterior, uno de ellos fue el salón de 1961 que se llevó a cabo dentro de la Feria Internacional de Bogotá, el cual tuvo más detractores que defensores y que

Marta Traba calificó de “tolda de campaña”. Los primeros siete salones se realizaron en la Biblioteca Nacional, lugar que para algunos no contaba con el suficiente espacio para una distribución adecuada de las obras. A partir del VIII Salón (1950) se destinó una sala del Museo Nacional para el evento, y tal hecho fue muy bien acogido por la crítica en general, pues facilitaba una mejor disposición de las obras, mayor circulación y por lo tanto la posibilidad de observarlas más detenidamente. Para el IX Salón y refiriéndose a este aspecto Walter Engel (1952) manifestó:

Con perfecta utilización del espacio disponible mediante la colocación de biombos en el centro, y con una distribución de la luz que no deja nada que desear. Haber dejado a Bogotá con estos salones constituye por sí solo un hecho digno de todo elogio. (p.70)

Estos aspectos del salón, que quizás a primera vista no trasciendan lo logístico y constituyen un elemento fundamentalmente descriptivo, son en realidad de gran importancia porque podría decirse que conforman ese primer nivel en cual el Estado posibilita u obstruye la difusión de unas formas específicas de hacer arte. Es decir que, seguramente muchas decisiones con respecto al salón se tomaron desde el desconocimiento y la precariedad del medio, pero otras tantas no fueron para nada inocentes. Beatriz González menciona por ejemplo en un texto introductorio para los 50 años del Salón Nacional Artistas (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990), que en el I Salón las obras de Débora Arango fueron escondidas, un hecho que en principio indica que un cuadro no se colgó en una pared, pero cuyo trasfondo está en las ideas morales y políticas de quienes veían en las obras de Débora inmoralidad y transgresión.

El IV Salón fue declarado desierto por parte del Ministerio de Educación en cabeza de Antonio Rocha, el motivo: las pocas obras enviadas no fueron suficientes para dar apertura al evento. Álvaro Medina realiza un análisis de esta situación, desentrañando lo que a su parecer fueron los verdaderos motivos para que este salón no se hiciera. Los tres primeros salones estuvieron bajo la orientación de Darío Achury Valenzuela, quien se encontraba liderando la dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes. Sin embargo, para el IV Salón el cargo fue ocupado por Miguel Díaz Vargas: “un pintor que se había destacado como uno de los puntales de la ofensiva estética que los tradicionalistas desataron contra Andrés de Santa María y sus discípulos en los primeros años de este siglo” (Medina, 1987, p.32). En los tres salones los ganadores fueron artistas de la generación del treinta, con los cuales poco simpatizaba Miguel Díaz, y según Medina esta fue la razón por la cual los envíos al salón fueron bajos; pues seguramente ya los artistas se imaginaban que el coordinador del evento haría todo lo posible para orientar la premiación de acuerdo con sus intereses, es decir, a la elección de obras que él consideraba como verdaderas y de arte puro.

La cancelación del evento no dejó en una buena posición a Miguel Díaz, éste pasó a reemplazar a Teresa Cuervo Borda en la Dirección de museos y exposiciones, y Achury regresó a la dirección de Extensión Cultural. Camilo Calderón Schrader propone que la llegada de Miguel Díaz a la Dirección de Museos fue muestra del deseo de que los artistas se hicieran cargo del salón y de esta manera resarcir parte de la credibilidad perdida. Se propuso además, para garantizar la transparencia del V Salón, que los mismos artistas participantes eligieran las obras ganadoras. La metodología para ello: introducir papeles con los nombres de las obras en un sombrero. La transparencia igual terminó poniéndose en entredicho, pues el señor Miguel Díaz envió al salón tres de sus obras, claro está, éste expresó rotundamente

que estaban fuera de concurso. Sin embargo, finalmente las pinturas entraron a competir gracias a la buena voluntad de un grupo de artistas, quienes dirigieron una carta al Ministerio de Educación para abogar por tal causa, pues consideraron que el señor Miguel Díaz Vargas tenía derecho a participar en igualdad de condiciones con los demás artistas. Así que, sin mucha sorpresa, la obra ganadora fue *Estudio en Gris* (fig.10) de Miguel Díaz Vargas: un desnudo académico. Jorge Moreno Clavijo (1944) escribió en *Cromos* lo siguiente al respecto:

El maestro Miguel Díaz Vargas no tienes por qué estar fuera de concurso. Su posición oficial no se puede tomar como un impedimento, puesto que en otras ocasiones no lo ha sido. El maestro Díaz es un gran pintor y merece recompensa, pues nunca ha sido premiado en Colombia y el arte nacional le debe mucho. (p.35)

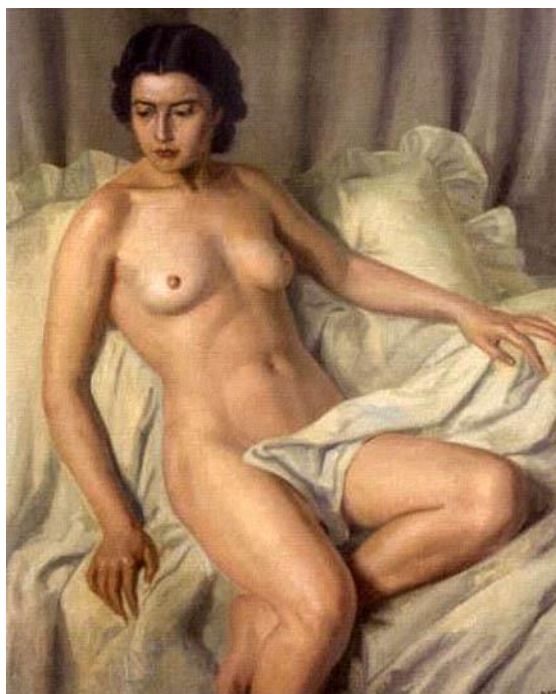


Fig.10: *Estudio en Gris*, Miguel Díaz Vargas, 1944.

Cabe entonces preguntarse por qué si la votación la realizaron los artistas esta fue la obra ganadora, los mismos artistas eran aun bastante conservadores en sus concepciones del arte y por eso consideraron esta como la mejor obra del salón, o efectivamente, al igual que Jorge Moreno, pensaron que era un buen momento para hacer un reconocimiento a los muchos años de labor de este pintor, quien para el momento contaba ya con 58 años de edad; o su posición en la dirección generó tanta presión que los artistas no tuvieron más opción que otorgarle el primer premio. Creo que no es posible una respuesta única a estos interrogantes, quizás fue un poco de todos estos factores lo que desencadenó su triunfo en este salón; pues al menos en los textos consultados para este estudio no se dice con cuántos de los 29 votos ganó Miguel Díaz, y sumado a ello, es importante mencionar que el segundo puesto lo obtuvo Ignacio Gómez Jaramillo con *Gran naturaleza muerta*, uno de los artistas de la generación de los treinta y ganador del I Salón.

Aunque estos hechos no son menores, es el retiro en el III Salón de la obra *La anunciación* (fig.11) la acción más directa y rimbombante de intromisión del Estado - conjuntamente con la Iglesia- en el dictamen de los jurados. Previamente en el II Salón esta pintura de Carlos Correa había sido aceptada por el jurado de admisión, sin embargo, el señor ministro de educación Guillermo Nannetti ordenó que fuera retirada. Para el III Salón la obra fue introducida directamente en la exposición con el título de *Desnudo*, sin pasar por el examen de admisión. El escándalo se generó entonces cuando esta fue premiada con el primer puesto, y la controversia al respecto no se hizo esperar. La Iglesia tomó literalmente cartas en el asunto para demostrar el carácter inmoral y aberrante del lienzo.

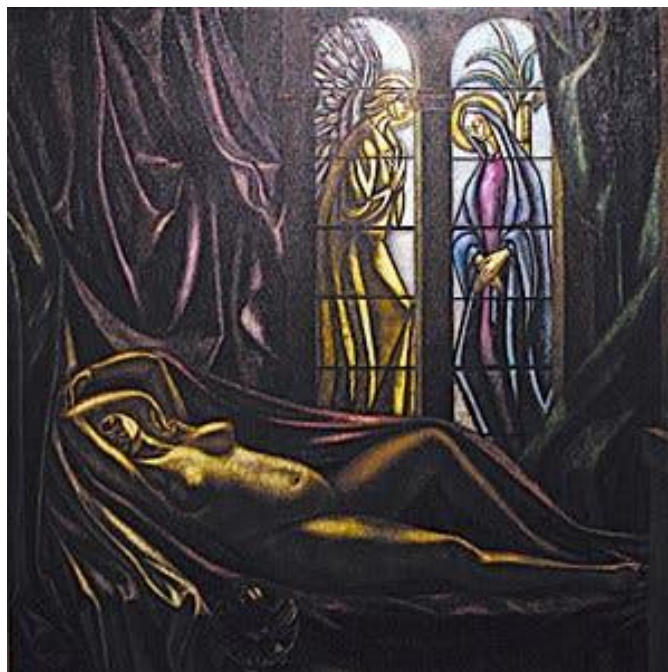


Fig.11: *La anunciación*, Carlos Correa, 1941.

El señor arzobispo nombró una comisión que se encargó de analizar y evaluar la obra en cuestión. Tal comisión estuvo en cabeza del monseñor Jorge Murcia Riaño, acompañado del presbítero Juan Crisóstomo García y por Eduardo Ospina, según la publicación de *El Catolicismo* del 9 de octubre de 1942, todos ellos con una hoja de vida colmada de gran experiencia en el campo del arte en labores como la crítica de arte, la docencia y por supuesto los múltiples viajes al exterior que les permitieron conocer los mejores museos del mundo. Este grupo de expertos fueron los encargados de explicar ampliamente el por qué *La anunciación* de Carlos Correa nunca debió haber siquiera ingresado al salón, y menos ganar un primer premio en pintura. La evaluación comprendía tres aspectos a través de los cuales se argumentaba tal posición:

1. Concepto artístico

2. Concepto pedagógico
3. Concepto religioso-moral

En relación con el concepto artístico, los señores de la Iglesia indican que realizaron un examen técnico y estético. En lo técnico concluyeron que: la pintura era una muestra de un artista que desconocía la manera adecuada de pintar al óleo, pues allí se cometían varios errores evidentes como la utilización de gruesas líneas oscuras, desdibujos, sumado a evidentes imperfecciones en el color, pues las mezclas de sus colores daban una entonación parda y ocre a la piel y deslucía la adecuada luz que debía tener. Mientras que en lo estético: “los desdibujos producen deformaciones en las figuras; la entonación agria y sombría falsea los colores naturales [...] adquiere unas formas que acercan la figura humana a una figura animal, cubierta con la lividez gris, húmeda, viscosa de los cadáveres al entrar en putrefacción.” (La intervención del Señor Arzobispo en lo del cuadro de Correa, 1942, p.24)

En cuanto al concepto pedagógico, *La anunciación* no salió mejor librada, pues la Iglesia cuestionaba cómo era posible que en un evento que dirigía el Ministerio de Educación se pudiese exponer y premiar una obra que evidentemente iba en contra de los valores morales. Cómo podía exigirse a los niños y a los jóvenes comportamientos virtuosos si se promovía desde el Estado un arte lleno de obscenidades que para colmo de males, estaba técnicamente mal realizada: “entonces esas obras son doblemente dañosas, deseducativas y corruptoras por su maldad moral y por su maldad artística” (La intervención del Señor Arzobispo en lo del cuadro de Correa, 1942, p.24). Pero hasta el momento lo peor faltaba por llegar, pues la ofensa más grande de la obra no era su descuidada técnica ni su atentado contra

la moral sino la blasfemia que implicaba representar de semejante manera un misterio del dogma cristiano. Quiero nuevamente traer las palabras textuales porque son realmente dicientes con respecto a la posición, no solo de la Iglesia sino de parte de la sociedad colombiana, en cuanto al arte que introducía cambios en las formas clásicas de representación:

El sentido que el artista y el público ve en esa pintura es una páfida y burda negación del gran misterio cristiano: La encarnación virginal del Hijo de Dios [...] formas caricaturescas que lo presentan como una necia impostura histórica: Colombia católica que venera ferviente a la Santísima Virgen María, Madre de Dios, y adora con convicción profunda a Jesucristo, nuestro Dios, queda exhibida en esa tela lúbrica como un país de imbéciles adoradores de la mentira y el pecado. ¡Qué latigazo brutal en el rostro de Colombia inteligente y religiosa! (La intervención del Señor Arzobispo en lo del cuadro de Correa, 1942, p.25)

En la parte final del texto se solicita a los organizadores que la obra sea retirada del salón, que se descalifique igualmente a los miembros del jurado que tomaron tal determinación de premiarla, y que en adelante se envíe una comisión a este tipo de eventos para que la Iglesia dé su veredicto de cuáles obras pueden ser o no exhibidas. Todo esto amparados por el artículo 13 del Concordato, donde expresamente se había pactado que: “el Gobierno impedirá que en todos los ramos de instrucción se propaguen ideas contrarias al dogma católico y al respeto y veneración debidos de la Iglesia” (La intervención del Señor Arzobispo en lo del cuadro de Correa, 1942, p.26). Para 1942 la vigencia del Concordato aún era clara y el poder de la Iglesia sobre el Estado poco o nada había menguado. Desde su creación en el año de 1887 bajo el llamado gobierno de la Regeneración de Rafael Núñez, el Concordato selló la alianza de ambos y hasta que se instauró la constitución de 1991, el orden

social establecido estuvo marcado fuertemente por la ideología de la Iglesia católica, incluyendo por supuesto la esfera artística. Así, el capital simbólico que durante tanto tiempo se le adjudicó a la Iglesia le permitió inmiscuirse sin problemas en la decisión de los jurados del salón, desde una posición de poder que se impuso incluso a quienes configuraban las altas jerarquías del Estado. Un capital simbólico que los miembros de la Iglesia poseían gracias al acceso a formación en instituciones educativas tanto laicas como católicas; pero obviamente también a las creencias religiosas que los catapultaban como seres superiores a las demás personas y con toda la autoridad legal y moral para juzgar lo “bueno” y lo “malo”.

El escrito de la comisión de sacerdotes es evidentemente un documento oficial de censura, pero también contiene elementos críticos de gran valor porque, a diferencia de muchos de los textos críticos de la época consultados para el presente estudio, este describe con claridad y detalle las ideas que prevalecían con respecto a cómo debía ser el arte en ese momento. Posiblemente tal contundencia en la expresión de sus ideas solo sea comparable con las críticas que escribió una década después Marta Traba, quién también estableció su propio racero para decir qué era arte y que no, y favorecer o no la entrada al salón de determinadas obras. En este punto quisiera traer a colación una cita de Bourdieu (2010):

A los devotos de la cultura, destinados al culto de las obras consagradas de los profetas difuntos, y a los sacerdotes de la cultura, afectos, como los profesores, a la organización de ese culto, se oponen los profetas culturales que sacuden la rutina del fervor ritualizado, para devenir a su turno objeto del culto rutinario de nuevos sacerdotes y de nuevos devotos. (p.83)

Como resultado de los juicios de la comisión, el ministro de educación Aníbal Fernández de Soto ordenó el retiro de *La anunciación* y solicitó que se premiara otra obra de

Correa. Aunque la pregunta es válida en cualquier momento, en una situación tan flagrante como esta es quizás más relevante: ¿qué intereses tenía entonces el Estado al abrir este tipo de espacios? Algunos apuntes sobre esto los enunciamos en el primer capítulo, y es importante retomar al menos por ahora un asunto fundamental: el papel educador y moralizante que para el Estado tenía el arte.

Aunque parte de la situación sociopolítica del país en el siglo XX se enunció en el primer capítulo, vale la pena detallar algunos aspectos que influyeron de forma más o menos directa en los salones, en la plástica nacional y que derivó en que obras y artistas se nombraran de derecha o de izquierda. Desde 1930 y hasta 1946 los liberales estuvieron en el poder, estos años de gobierno fueron el fruto, entre otros aspectos, de un largo proceso y mucho trabajo que llevaron a cabo después de haber sido derrotados en la llamada Guerra de los Mil Días en 1902. Durante este tiempo se propiciaron espacios con el propósito de unir bajo las ideas liberales a los obreros y campesinos, es decir, a las clases populares del país. Esta unión que pretendía nuevamente el ascenso de los liberales se fundamentó en ideales donde precisamente estas clases populares tendrían la posibilidad de acceder a condiciones de vida más dignas. Sumado a ello, se promulgó una apertura en los ámbitos culturales que facilitarían la educación del pueblo y en esta medida un mejor desarrollo del país. Cuando en los años treinta efectivamente los liberales asumieron nuevamente el gobierno de Colombia, estos ideales se pusieron en marcha, y aunque no lograron todo lo que inicialmente se propusieron, sí abrieron un camino que favoreció durante algunos años un desarrollo que se preocupó no solo por el beneficio de las clases altas (Yepes, 2011).

Algunas de las reformas más importantes se dieron en el ámbito educativo y cultural. Estas reformas estuvieron encaminadas a consolidar la hegemonía liberal apelando a la

generación de una identidad y sentimiento de pertenencia nacionalista, que se avivaron después del sinsabor de una guerra como la de los Mil Días y de la pérdida de Panamá. En esta línea, los liberales retomaron la imagen del indígena para integrar la idea de un pasado común y más cercano a las clases populares (Yepes, 2011). Es claro que esta imagen del indígena estaba llena de contradicciones, máxime en un país donde estas comunidades no eran tan numerosas a diferencia de países como México, Ecuador, Bolivia y Perú donde su presencia era aún fuerte. Por lo tanto, esta idea indigenista, si bien no era tan pertinente para nuestro país y obedeció en gran medida a la ola que a su alrededor se había generado en estos otros países latinoamericanos, logró calar en parte de la sociedad colombiana y convertirse en uno de los caballitos de batalla del liberalismo. En este ambiente político de los treinta y parte de los cuarenta, artistas del grupo Bachué en Bogotá y los llamados Pedronelistas en Medellín dieron vida a sus creaciones plásticas, las cuales retomaron igualmente parte de estas ideas y fervor que se habían despertado en Latinoamérica por las tradiciones prehispánicas y lo indigenista.

El sector conservador del país no estaba por supuesto de acuerdo con muchas de las propuestas y reformas liberales, y en el caso específico del apoyo a estos artistas hubo un rechazo claro, pues “el arte nuevo era considerado peligroso por ser un supuesto producto del socialismo, un engendro parido de ideas foráneas” (Yepes, 2011, p.22). La paradoja entonces emerge cuando se utiliza el adjetivo “foráneo” en un tono descalificador del “nuevo” arte, como si los cánones académicos del arte culto que defendían fueran propios. También estos artistas eran rechazados porque, además de acudir a motivos cotidianos como el campesino y el obrero y su representación sin ningún tipo de idealización europeizante, plantearon el arte como una vía de educación del pueblo, lo cual era coherente con los ideales

de una fracción del liberalismo. En el llamado *Manifiesto de los Artistas Independientes* se indica: “Propendemos por la instauración del Fresco en el país, como pintura para el pueblo [...] Antes que beneficio económico, buscamos educar artísticamente a nuestros pueblos [...] Pintura INDEPENDIENTE, es pintura independiente de Europa.” (Sáenz, Posada, Gómez, Arango, Montoya, Vallejo, Sierra, Uribe, y Restrepo, 1944, p.1-2)

A pesar entonces de haber pasado varios años de la República Liberal y de ser creado el salón como una institución que pretendía la promulgación de sus ideales, este fue objeto de la intromisión no solo del Estado sino también de la Iglesia, como el ya mencionado caso de Carlos Correa. El pensamiento conservador estaba todavía presente y vigente, no solo en las instancias de poder, sino en el pueblo colombiano en general. En la introducción al texto *Masacre en las bananeras* de Jorge Eliécer Gaitán, Gloria Gaitán indica que para este caudillo lo más importante no era saber a qué partido político pertenecía una persona, sino cuál era su “ubicación ideológica”. Y es que para Gaitán -en cortas palabras- estaban aquellos que recogían los lemas de libertad, igualdad y fraternidad que acomodaticiamente perpetuaban la desigualdad social y que en manos de la burguesía latinoamericana conllevó tanto al intervencionismo norteamericano como a los golpes de Estado. Pero también se encontraban aquellos que proclamaban en sus ideas liberales “la independencia más que la libertad, la equidad, más que la igualdad y el socialismo, más que la fraternidad” (Gaitán, 2002, p.2).

Ambas tendencias se enfrentaron incluso dentro de los mismos partidos conservador y liberal, y es una de las razones por las cuales se puede ver cómo dentro de una institución como el Salón de Artistas Nacionales creada al interior de la República Liberal se llevaron a cabo actos con un carácter marcadamente conservador. De igual forma, Renán Vega Cantor

(citado en Gaitán, 2002) describe en su libro *Crisis y Caída de la República Liberal, 1942-1946*, que al mirar detenidamente los hechos acaecidos en esos últimos años en que los liberales estuvieron en el poder, se puede visualizar en ellos diferentes acciones y actitudes conservadoras que posteriormente fueron adoptadas por los gobiernos de Ospina Pérez y Laureano Gómez. En términos de la plástica y guardando las proporciones, es posible observar actitudes parecidas que confluyen incluso en un mismo artista o crítico, es decir, que un artista por un lado puede introducir elementos modernistas y promulgar ideas liberales, pero a su vez mantener algunas actitudes de talante conservador.

Así, El Salón de 1943, declarado desierto por parte del Ministerio de Educación derivó en que las obras recibidas fueron enviadas a la capital antioqueña donde en teoría se llevó a cabo el evento en la Exposición Nacional de Medellín, en enero de 1944. Paralelamente se realizó en el mismo lugar el Salón Independiente en el cual Pedro Nel en alianza con otros artistas expusieron sus obras. Entre ellos se encontraba Rodrigo Arenas Betancur con una escultura llamada *Eva*, la cual, según Belisario Betancur, Pedro Nel hizo retirar. En su texto publicado en *La Defensa*, Belisario celebra tal acto por considerarle una muestra de que Pedro Nel había cambiado y por fin estaba comprendiendo que era necesario mantener la moral en el arte. De igual manera, el autor afirma que la razón por la cual Pedro Nel Gómez hizo retirar la *Eva* de Arenas Betancur fue porque veía en ella un problema religioso y moral, problema que paradójicamente Pedro Nel no veía en sus obras a pesar de estar colmadas de desnudos. Seguramente para Pedro Nel esta no fue la razón real por la cual ordenó el retiro de la obra; sin embargo, la situación tiene cierto grado de ironía no solo porque en las obras de Pedro Nel hay gran cantidad de desnudos y esto fue objeto de censura por diversos críticos, sino también porque al utilizar este argumento para retirar la obra de

Arenas, procedió con una mentalidad tan estrecha como la de aquellos que en otros momentos le habían atacado.

Los desnudos de manera particular fueron objeto de críticas moralistas, pero no cualquier desnudo, sino aquellos que no estaban pintados a la usanza del canon académico. Obras de Débora Arango, Pedro Nel Gómez y Carlos Correa entre otros, estuvieron en la mira porque no estaban “adecuadamente” pintadas, al respecto Emilia Pardo Umaña (1942) escribió en *El Espectador* lo siguiente:

Y estos desnudos que llaman modernos y americanistas, jamás puede mirarse con la idea clara de que eso es una expresión del arte. Siempre provocan el inmediato deseo de volverles la espalda. Es algo duro, acre, que encierra todo lo que en el hombre es barro y no espíritu. Y lo llaman arte, arte, que es justamente la reacción humana que aleja al hombre de toda idea morbosa. (p.28)

En este sentido, por tales motivos una obra como *Estudio en gris*, que se mencionó anteriormente, a pesar de ser un desnudo, de ninguna manera se concebía como inmoral, pues no contravenía aquella concepción de armonía y belleza que poseía el arte puro, según sus defensores más conservadores. L.R.J (1945) por ejemplo se pregunta en un texto escrito para el VI Salón en la Revista Javeriana por qué Edgar Negret envía una obra donde “un detalle sexual” es cuidadosamente resaltado en detrimento de los demás elementos de la escultura. Su respuesta es que la mentalidad de Negret es una mentalidad primitiva, para la cual, al igual que para las culturas afrodescendientes, los detalles sexuales son la única atracción. Esta es una aseveración bastante fuerte, pues no solo emerge el tabú frente a los temas relacionados con la sexualidad, sino que además hay un tono denigrante y racista en el comentario.

Si bien entonces los desnudos eran un tema de particular atención, fueron aquellos que contenían elementos técnicos y formales novedosos y que no coincidían con el canon académico los mayores receptores de juicios morales. La introducción de estos cambios de ninguna manera fue gratuita ni por azar, sino precisamente consecuencia del afán de cuestionarse el arte tradicionalmente aceptado y llevar a cabo un arte que pudiera llamarse “propio”, más allá de una simple imitación del europeo, mexicano o norteamericano. Como hemos visto, estos cambios fueron bien recibidos por una parte de la sociedad, pero otros vieron en ello un juego sin sentido entre colores y líneas, imágenes vacuas, que carecían de valores espirituales y eran a su vez simples adhesiones a tendencias exportadas que estaban “de moda”, que se alejaban del arte puro, la belleza y la armonía. Lo paradójico es que un juicio similar emite Rodrigo Arenas Betancur (1960) al referirse al arte abstracto:

Hoy predomina entre nosotros, esa inclinación que informa nuestra historia y que en el fondo ha dado origen a nuestras tendencias culturales: admirar y producir lo que en la metrópoli se considera universal y valioso y que, por consiguiente tiene mercado. Condición ésta, por demás natural, en los pueblos coloniales económicamente sometidos y que no tienen sus propios valores [...] La gran capacidad adquisitiva de esta metrópoli explica el auge e imposición totales del abstraccionismo.

A pesar de ello, con frecuencia aparecía en las reseñas un lamento de los críticos por no encontrar nada nuevo en los salones y ser la monotonía una constante, aunque según ellos en cada uno hubiese algunas obras valiosas para rescatar. Este pedido de novedad choca entonces con el que pretende mantener el statu quo de las maneras de hacer arte. La contradicción emerge cuando en un mismo crítico es posible dilucidar esta petición de novedad, pero a su vez considera que el arte puro y de buen gusto es el académico, y cree

firmemente en su evolución y progreso, pero esta evolución solo puede mantenerse dentro del canon establecido. Por eso incluso, es posible ver cómo en algunos críticos cuyos juicios no son tan radicales la siguiente posición: modernidad sí, pero no tanta. Simón Aljure Chalela (1947) por ejemplo opina lo siguiente respecto a la obra de Carlos Díaz:

La pintura de Carlos Díaz está impregnada de un sello personalista e inconfundible: es modernista sin salirse de los moldes clásicos, los cuales no rechaza por considerarse de estricta necesidad para un arte verdaderamente evolucionista, cuya conciencia no está falseada por motivos proclives y maléficos.

El canon académico estaba fuertemente unido a los valores morales que en nuestro contexto propagó la Iglesia católica, su arraigo era -y sigue siendo tal- que comentarios como el siguiente se pueden ver en los momentos en los que los liberales estuvieron en el gobierno. En 1946 para el VII Salón, Diego Castrillón Arboleda escribió en *El Tiempo*:

Lo que sí puede afirmarse en esta materia, como doctrina, es que las masas informes, sin gusto que se pugnan a los ojos, no son bellas, la evolución del sentido de la belleza va en función de la evolución de los pueblos. Ellos dan la norma; acreditar como obra de arte lo que no lo es, es declararse carente de sensibilidad y buen gusto por cuanto no se ha asimilado el ambiente y, en confuso criterio, se peca contra lo “mío” y lo “tuyo”. Se sufre la dolorosa angustia de no poder distinguir lo que nos gusta y lo que no nos gusta, que, en el fondo y con criterio helénico, vendría siendo la instintiva diferenciación entre “maldad” y “bondad”.
(p.53)

La cita es extensa, pero a su vez es dicente respecto a esa unión, que era frecuente encontrar en la mentalidad de muchos hombres de la época, entre progreso, belleza, evolución, buen gusto, y valores como la bondad y la rectitud. Creencias que abarcaban

muchos otros aspectos de la vida privada y social de las personas; pero que finalmente también terminaban entrelazándose en los juicios que se hacían sobre el arte y la aprobación o rechazo de las obras. De hecho, es sintomático que por ejemplo Eduardo Mendoza Varela (1950) recriminara vehementemente a los artistas por explorar en diversas tendencias, un poco como si esa rectitud implicara la unión de por vida de un artista con una sola forma de llevar a cabo sus creaciones. Así, rechaza que un día el artista presente una obra con influencias mexicanas, pero al otro construya una con valores impresionistas u abstractos, y que luego incluya elementos más surrealistas. De allí concluye que lo que sucede es que estos artistas han perdido su rumbo y se encuentran extraviados sin saber a dónde van.

Estas posturas concuerdan con algunas ideas que mencionamos en el primer capítulo donde el buen gusto estuvo asociado no solo con el arte sino también con una formación en otros ámbitos de la vida personal y social. Lo paradójico allí es que estos hábitos considerados como de buen gusto pasaban a estar tan fuertemente introyectados en los comportamientos de las personas que llegaban a considerarse como “innatos” y con cierto grado de estaticidad y tradicionalismo, y en este sentido se establecía también una separación entre clase alta y buen-gusto y clase baja-mal gusto (Bourdieu, 2016). Sin embargo, como bien lo muestra la historia del gusto, este es una construcción donde en el caso por ejemplo de las obras de arte, difícilmente se podría sostener que un tipo de obra determinada se recibiría de igual forma por públicos y en épocas diferentes; además, es importante entender que tal construcción solo es posible en la medida que allí se introducen nuevas ideas y visiones.

Los cambios que propusieron los artistas generaron entonces por una parte cierto desconcierto porque no encajaban en esa idea de progreso, evolución u orden natural que

mantenía una facción de la crítica. Estos cambios que remitían en muchas ocasiones en juegos formales eran recibidos como ofensas, básicamente porque había una imposibilidad para comprenderles y asignarles un significado, además de no poder hacer una distinción entre lo que allí es resultado del talento o la falta de este. Bourdieu (2016) dice lo siguiente al respecto:

No existe nada más opuesto a la celebración de la belleza y de la alegría del mundo, que se espera de la obra de arte, “elección que gratifica”, que las investigaciones de la pintura cubista o abstracta, percibidas como agresiones, unánimemente denunciadas, contra la cosa representada, contra el orden natural y sobre todo contra la figura humana. (p.48)

Sin embargo, otros tantos veían con optimismo las nuevas tendencias, incluso conservando la palabra o la idea de “progreso” para referirse a ellas. En esta medida, se pueden leer comentarios en cada uno de los salones que se instalan en estas posiciones. Por ejemplo, para el VII Salón en 1946, Luis Vidales escribió en *El Tiempo*: “En síntesis este salón, si nos atenemos a su orientación, es el mejor de los que se ha efectuado hasta hoy. La inquietud que en él aparece revela que la pintura está en progreso en Colombia, en lugar de decaer” (p.56); y para el X Salón en 1957, Luis Alberto Acuña comentó igualmente en *El Tiempo*:

Denota asimismo un amplísimo avance en el sentido de la evolución de la inquietud y de la reacción contra todo academicismo conformista [...] y denota sobre todo un unánime espíritu de superación y decidida voluntad de colocar al arte colombiano a la altura de las grandes inquietudes universales del momento. (p.80)

Por el contrario, para el VIII Salón, y cito nuevamente a Eduardo Mendoza Varela (1950) quien expresa con casi todos los adjetivos posibles que: “Nada sorprendente, nada renovado, nada que involucre una inquietud [...] En una palabra, nos resulta vieja por la repetición excesiva y poco feliz, de algo que ya nos tiene cansados, exámenes, impletos de hastío.” (p.61).

Una parte de esta idea de progreso llegó como remanente de la modernidad histórica europea que incluyó el ascenso de la burguesía a las esferas de poder. En este sentido, el progreso se asentó como uno de los bastiones fundamentales para el supuesto avance de la sociedad colombiana. La manera como se veía tal progreso implicó, entre otros, la polarización del país entre liberales y conservadores, entre los simpatizantes de las ideas de izquierda y los de derecha: “A pesar de la violencia que generó el antagonismo entre estos dos bandos, el presupuesto siempre fue común: llevar a la nación colombiana a un nuevo plano de producción económica y organización política y social” (Yepes, 2011, p.15). Esta misma división fue utilizada por diferentes críticos para referirse al arte del momento, categorías que en términos generales encasillaban a artistas con intenciones más modernistas en el ala izquierda y los académicos en la derecha.

Dada la asociación, muchas veces simplista y directa, que se hizo entre los muralistas mexicanos, revolución mexicana y muralistas colombianos, este grupo de artistas fueron los que más comúnmente se catalogaron de izquierda. También en este grupo se incluyeron otros artistas como Jesusita Vallejo, Gabriel Posada, Rafael Saénz, Débora Arango, Octavio Montoya, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo, con los cuales los muralistas compartieron contemporáneamente aprendizajes, experiencias y algunos ideales como los mencionados del Manifiesto de los Artistas Independientes (1944).

Para el I Salón por ejemplo el pintor Eladio Vélez comentaba que el fallo que tuvo el jurado fue “saludable”, e inició su texto diciendo que en algún momento le habían llamado artista de derecha, y a partir de ello él quiere argumentar por qué considera que el veredicto de este salón fue una salida “diplomática” de los jurados, con el objetivo de no entrar en disputas entre las tendencias. Dice entonces que en el país se encuentran tendencias de extrema izquierda, izquierda, centro, derecha y extrema derecha, pero que evidentemente el jurado no se inclinó por ninguno de los extremos, sino que prefirió entrar por el centro para apoyarse en la izquierda: *Madre del pintor*, primer premio en pintura de Ignacio Gómez Jaramillo; y luego en la derecha: *Mujer joven*, primer premio en escultura de Ramón Barba. Por su parte, sin referirse de forma específica a ningún artista, Andrés Pardo Tovar (1941) en la *Revista de Las Indias* con motivo del II Salón escribió:

Existe sin embargo, en Colombia un panorama de opiniones más o menos conscientes y documentadas o más o menos arbitrarias y apasionadas sobre el arte. Horizonte que puede subdividirse, a derecha e izquierda, en dos grandes bandos: los que opinan con los hedonistas y estéticos franceses e ingleses de la segunda mitad del siglo pasado que el arte se basta a sí mismo y que es tan sólo un simple juego entre las potencias sensitivas y las espirituales -manes de Schiller- y los que opinan –remontándose al Peripato- que lo bello se relaciona estrechamente con lo bueno y con lo verdadero. (p.20)

Esta descripción de Pardo Tovar es bastante interesante porque pone sobre la mesa la relación que se observa en el arte colombiano entre las llamadas tendencias de derecha y las de izquierda con unos referentes extranjeros y con unas concepciones del arte. Nuevamente aparece entonces la asociación también entre unas formas de hacer arte y la moralidad. Así, el tan nombrado arte por el arte, donde se supone solo hay un juego formal, aparece como

despojado de belleza, como impuro, falso, y de izquierda; mientras que el arte de la derecha es bello, bueno, verdadero, puro y clásico-academicista. Un contraste interesante se puede establecer con Francis Haskell (1989), quien al hacer un análisis de estas relaciones en el arte moderno de Europa habla de cómo los estudiosos del siglo XIX evidenciaron el fenómeno de “la desconfianza que, con frecuencia, los amantes del arte *políticamente* de izquierda mostraban a lo que consideramos tendencias progresistas en el arte” (p.297); e incluso, como algunos de los críticos que se nombraban a sí mismos más liberales tanto en lo político como en el arte, generaron oposición. Esta oposición no estaba dada exactamente por la novedad de las propuestas artísticas, sino por la lectura que se hacía de esta, en tanto que más que orientarse a la “evolución” del arte, retrocedía su progreso: “Como se sabe, Courbet y Manet fueron despreciados por imitar los borroneos de los niños y de los incultos” (p.296). Sumado a lo anterior, si bien unos tantos años atrás, mediados del siglo XVIII la aristocracia no tuvo problema en apoyar las expresiones novedosas de artistas como Fragonard, aristócratas y burgueses empezaron a orientar su gusto por una pintura que se nombraba como “acabada”, es decir, aquella en donde se podía observar con claridad cada uno de sus detalles y que solía además acudir a narraciones fácilmente discernibles. El adjetivo de “acabado” implicaba a su vez una relación con lo moral y una valoración del esfuerzo y el trabajo (Haskell, 1989).

Al menos en los textos consultados para este estudio, tal división entre arte de derecha e izquierda no vuelve a aparecer en las críticas posteriores a 1950. Es claro que tal polarización en términos políticos continúa en nuestro país hasta hoy, y en el arte también la lectura en estos términos puede estar más o menos presente dependiendo de qué tanto los artistas se interesen directamente en asuntos como la defensa de derechos, la desigualdad, el racismo, la homosexualidad, la violencia, la migración, entre otros. En esta línea, en la década

del treinta y el cuarenta los artistas que tuvieron una mirada más crítica, en términos sociales y políticos se preocuparon de transmitir esta mirada, no solo cuestionando las condiciones de pobreza, desigualdad, corrupción y doble moral, sino también que lo hicieron cuestionando el arte mismo.

En adelante estos cuestionamientos no cesaron, pero parece ser que la llegada de la abstracción en la década del cincuenta hizo -según los críticos de los salones y en las obras que se mencionan en las reseñas- que los artistas se ocuparan con más ahínco de los cuestionamientos formales. Y no es que este sea un asunto menor, pues también habla de la lucha de los artistas por tratar de dejar atrás las imposiciones directas o escondidas del Estado, de la Iglesia y de las viejas normas del arte, es decir, una lucha por un arte “autónomo”. También es posible dilucidar que esta ruptura entre tendencia política de izquierda y arte moderno se da porque el público modifica sus concepciones sobre el arte, en esta medida se propicia una apertura a nuevos valores y una mejor recepción de éstos. Según Carmen Jaramillo (2005)

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 (p.28)

Uno de los cuadros más recordados de la historia del arte colombiano, y que mencionamos en el capítulo anterior, muestra parte de este descontento y de la forma en que en algunos artistas pervivieron las búsquedas formales de la mano de la crítica social: *Violencia* de Obregón. Pintura ganadora del primer premio en el Salón Nacional de 1962,

con una composición horizontal y la primacía de colores tierra y grises con algunos cálidos. Allí, el cuerpo de una mujer con evidentes lesiones yace sobre una especie de suelo terroso. La separación de la línea de horizonte divide la imagen en dos: en la parte inferior se encuentra el cuerpo femenino en cinta y en la parte superior un horizonte que se diluye entre un amarillo tenue y diferentes tonos de grises. Solo es posible distinguir con cierta claridad algunas de las formas de la mujer, formas que en la distancia podrían confundirse con las sinuosidades propias que se erigen en los paisajes. Varios de los contornos se degradan con sutileza y se mezclan con la masa de color que le rodean. Paradójicamente hay una atmósfera vaporosa y pesada al mismo tiempo, una oscuridad que se derrama desde una mujer que se funde con ella. Al respecto se lee en *El Tiempo*: “Excedida de sus propios límites formales, casi metafísica, su pintura adquirió una hondura conceptual y una fuerza de sentimientos hasta ese momento inalcanzadas en el arte colombiano” (Artes plásticas Obregón, premio nacional, 1962)

La pintura de Obregón no es simple y llanamente la imagen de una mujer, sino que al igual que otras poderosas imágenes que han creado otros artistas, esta se mueve con cierta ambivalencia y se encuentra cargada de sensaciones, emociones e interrogantes. En este caso, sensaciones y emociones que, a pesar de lo sosegado de la composición, no son de felicidad o tranquilidad; e interrogantes que se dirigen al actuar violento de un ser humano frente a otro ser humano, pero, sobre todo, que cuestiona a quienes estaban en el poder y que habían liderado las matanzas en nombre de los ideales de los partidos políticos.

Obregón había pintado previamente otros tantos lienzos en esta línea. Entre ellos *Luto para un estudiante* (fig.12) se expuso en el X Salón, y fue galardonada con medalla de plata. Fueron pocos y en general positivos los comentarios que se hicieron respecto a esta obra.

Clemente Airó (1957) indicó en *El Tiempo*: “El cuadro Luto para un estudiante, de Alejandro Obregón, desde luego nos da la fuerte impresión de la maestría, pero no menos cierto es que nos produce un desconcierto, nos lanza hacia la necesidad de resolver los interrogantes plásticos que Obregón plantea últimamente en sus telas” (p.75); y Walter Engel (1957) en *El Independiente*:

Luto para un estudiante es una de las creaciones de Alejandro Obregón, que extrañan al primer contacto, sin convencer, y terminan conquistándonos a medida que las vamos asimilando. Obregón se atreve a decir lo que conmueve, y a expresarlo en un lenguaje eminentemente subjetivo que se vale de elementos simbolistas, surrealistas y realistas. (p.77)



Fig.12: *Luto para un estudiante*, Alejandro Obregón, 1957.

Llama la atención que ambas críticas se concentren fundamentalmente en lo formal, pues el solo título, incluso más que la composición, es bastante dicente frente a lo cual Obregón desea llamar la atención. Es posible considerar que los críticos decidieron obviar “este pequeño detalle” pues solo cinco meses antes había finalizado la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla y el salón había reabierto sus puertas después de cinco años de receso. Obregón no solo había pintado este cuadro aludiendo a los atroces acontecimientos que se dieron en la dictadura, sino también otros con un motivo similar como *Estudiante muerto (Velorio)*, por lo tanto, no era la primera vez que el artista mostraba a través de sus obras su inconformidad ni era difícil dilucidar sus intenciones. Felipe Cardona (2017) indica que este cuadro se hizo después de que Obregón conoció sobre la masacre de un grupo de estudiantes que salieron a marchar el 9 de junio de 1954 en protesta por la muerte el día anterior en extrañas circunstancias del estudiante Uriel Gutiérrez en manos de un policía. Trece estudiantes murieron en medio de la marcha, después de que las autoridades abrieron fuego indiscriminadamente.

No solo Obregón realizó obras que pretendían cuestionar la compleja situación sociopolítica en la que se encontraba el país desde finales de la década del cuarenta y que se volvió aún más álgida con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948. Débora Arango, Fernando Botero e Ignacio Gómez Jaramillo fueron algunos de los artistas que se sumaron a ello. Algunos de los cuadros fueron: *La violencia*, de este último artista, un óleo de 1954 que muestra un grupo de mujeres y niños en medio de gritos y desesperación, la mujer del centro se encuentra atada y es evidente la angustia en los diferentes rostros. Fernando Botero por su parte pintó *Los obispos muertos* (fig.13), una obra tan punzante como sosegada, pues la Iglesia por un lado había avivado el odio hacia los liberales a través de sus discursos, pero

también se había mostrado indiferente frente a los crímenes cometidos bajo la dictadura. Uno sobre otro se encuentran los obispos, en un estado de aletargamiento: de decadencia (Cardona, 2017)². Y por supuesto, Débora Arango, más fuerte y contundente incluso que algunos de sus contemporáneos, no solo por sus imágenes sino también porque si quedaba alguna duda en ellas, el título terminaba por clarificarlo. Entre otras, pintó *Rojas Pinilla* (fig.14) en 1957, una obra cuya parte superior está conformada por un grupo de sapos que representan a los miembros del gobierno dictatorial, en cabeza y en el centro de la composición está el general; y en la parte inferior calaveras y víboras tratando de acceder al dinero y el poder.

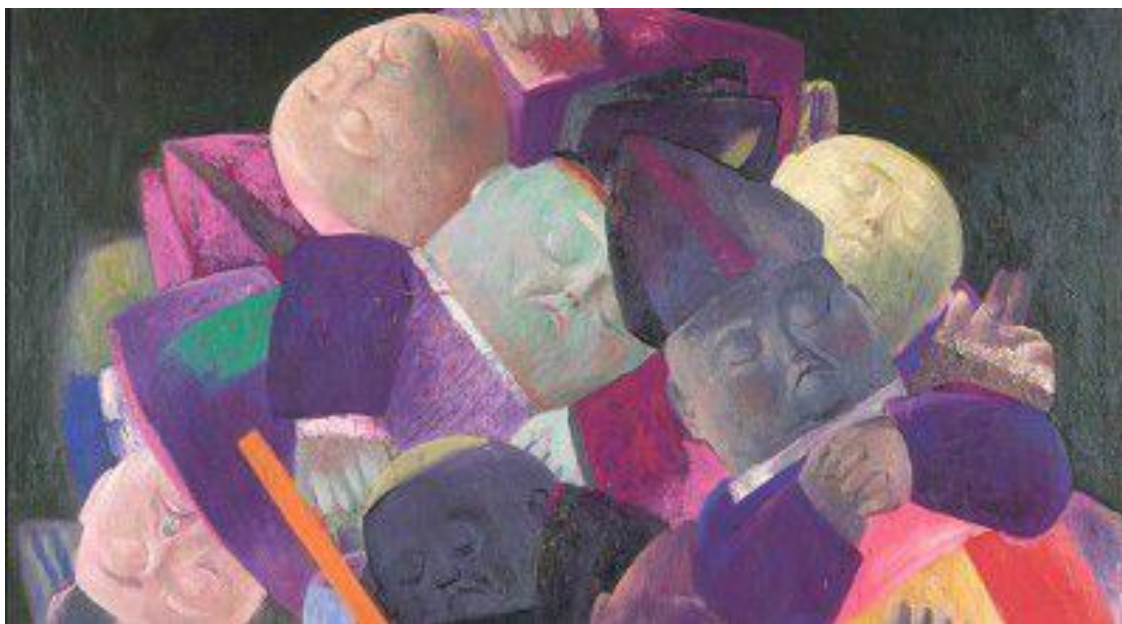


Fig.13: *Los obispos muertos*, Fernando Botero, 1958.

² Aunque Felipe Cardona indica en su artículo *Los colores del drama: la pintura colombiana en los tiempos de la dictadura* (2017) que *Los obispos muertos* de Botero estuvo en el salón de 1957, en los textos consultados para este estudio tal obra no se menciona, además según el Banco de la República esta obra data de 1958.



Fig.14: *Rojas Pinilla, Débora Arango, 1957.*

Las pausas en el Salón Nacional de Artistas no detuvieron el trabajo de los artistas, tanto en lo que a sus obras se refiere como a labores que desempeñaron en otros ámbitos como el educativo, la generación de otros espacios expositivos y la crítica. Todos ellos de gran relevancia porque dinamizaron y enriquecieron el campo artístico a pesar de la irregularidad del salón. Obregón por ejemplo fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes en 1948 por López de Mesa, en ese entonces rector de la Universidad Nacional. Este nombramiento permitió una renovación en dicha escuela al modificar los cursos y la manera como estos se impartían, fortaleció la pintura y realizó cambios en el área de decoración. Obregón llegó a ocupar este cargo gracias a la alianza que realizó con otros artistas como Marco Ospina, Ignacio Gómez Jaramillo y Julio Abril con el propósito de “derrocar” a

Miguel Díaz Vargas quien tres años atrás había asumido la dirección de la institución con sus particulares orientaciones conservadoras y academicistas (Jaramillo, 2005, p.29). Al siguiente año Marco Ospina relevó a Obregón en la dirección de la escuela dando continuidad a la labor iniciada por este último.

También en 1948 Obregón estuvo al frente del llamado Salón de los XXVI, al cual nos referimos brevemente al inicio de este capítulo y que Walter Engel calificó de manera muy positiva en su comentario crítico, gracias a la calidad de las obras presentadas. Carmen Jaramillo (2005) dice al respecto:

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. (p.29)

En este ambiente contestatario se llevaron a cabo los salones de 1950 y 1952, y los artistas de este primer grupo que nombra Carmen Jaramillo decidieron no presentarse en ellos. En ese momento se encontraba como presidente del país Laureano Gómez, hombre conocido por fuertes ideas conservadoras y católicas. Este hecho posiblemente fue una de las razones que evitó la participación de estos artistas en los salones mencionados, pero también conllevó a que, a diferencia del salón de 1946, las obras presentadas tuvieran una mayor tendencia a resaltar los valores académicos, aunque ya hubieran hecho su entrada la abstracción y el expresionismo.

En la audición de la Radio Nacional del 4 de agosto de 1950, Casimiro Eiger se refiere al VIII Salón como un evento que por ser auspiciado por los entes oficiales obedece a los intereses de estos. En esta medida, no se debía esperar encontrar allí necesariamente las mejores obras ni los mejores artistas. Reconoce a su vez, el valor de este salón en tanto consagra las primeras figuras de la modernidad artística como Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez, pero apunta que las obras enviadas por los diferentes artistas son de un nivel muy desigual. La lectura que hace Eiger de este salón es bastante interesante porque su mirada es mucho más analítica respecto a otros críticos de la época, observa a su vez cómo la transformación del medio artístico ha llevado a que el salón pierda esa especie de primer lugar que tuvo en sus inicios, en cuanto a espacios expositivos; y cómo esto es gracias a la gestión de los artistas y otros apasionados del arte, pero también consecuencia de la politización y la injerencia de la Iglesia en los salones. En sus palabras:

Lo que está aconteciendo en Colombia, en donde la existencia magra y un tanto artificial, que llevaban las bellas artes, hasta hace poco tiempo, cedió el paso a una exuberancia de la producción y de las exposiciones, que ya no necesitan exclusivamente, como en épocas anteriores, del apoyo del Estado. De ahí que el papel de los salones anuales haya cambiado de unos años a esta parte, de manera decisiva (p.60)

En coherencia con Eiger, Eduardo Mendoza Varela califica de mediocre el salón, con excepción de los ya conocidos artistas que menciona éste primero, aunque incluso para ellos hay reparos. Historia similar vivió el IX Salón, que dejó mucho que desear desde el momento mismo en que el ministro de educación Lucio Pabón Núñez pronunció las siguientes palabras en el discurso de inauguración: “el integrar el arte en la fe, en la fe de la que nació y a cuyo

amparo creció gloriosamente, y lejos de la cual ha andado, en los últimos tiempos, desalado y ciego” (Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura, 1990, p.67)

La historia del Salón Nacional de Artistas no se cuenta sólo por las veces en que de manera más o menos exitosa se hizo, sino también por las veces en las que no se pudo realizar. Es decir, por los diez años que transcurrieron entre 1947 y 1956 donde solo se llevaron a cabo dos salones, uno en 1950 y el otro en 1952, donde en un lapso de diez años solo se hicieron dos salones. Ambas suspensiones fueron consecuencia de la situación sociopolítica del país, y hablan de la complejidad de los acontecimientos, pero también de la fragilidad del salón y de su dependencia de las decisiones de los gobernantes de turno. Es una muestra clara de cómo una institución como esta no solo en su interior puede llegar a ser fuertemente manejada por los intereses ideológicos de los políticos y de aquellos quienes se adhieren a formas similares de pensamiento, sino que, las situaciones “externas” que conmocionan un país conllevan incluso a su cancelación.

Su reapertura en el año 1957 es fundamental dados los cambios que se gestaron por fuera del salón con un arte cada vez más abstracto y modernista, y su llegada masiva al evento. Además de que tanto los jurados de admisión (Gabriel Giraldo Jaramillo, Francisco Gil Tovar y Walter Engel) y de selección (Rodrigo Ramírez Cardona, Clemente Airó y Walter Engel) estuvieron integrados en esta ocasión por figuras cuya formación intelectual en el mundo del arte les permitía tener unos criterios más claros y especializados en el momento de evaluar y seleccionar una obra. Es también en este año donde -al menos desde los textos consultados para este estudio- se rompe con la intromisión directa del Estado y la Iglesia en los Salones.

La autonomía del arte es entonces siempre relativa, pues si bien el arte es una especie de microcosmos que en su interior contiene sus propias leyes o normas y en esta medida todo lo que allí sucede tiene tal particularidad que no se da de igual forma en otros microcosmos, su existencia se encuentra inmersa en el devenir del macrocosmos de la sociedad (Bourdieu, 2010). No significa esto que el arte sea una “cosa” pasiva en este devenir, sino que hace parte de las tensiones y confrontaciones de su contexto: en nuestro caso la ideología mojigata que condenaba la aberración de un desnudo, mientras miles eran asesinados y desplazados en una lucha bipartidista o en una dictadura, y la pobreza crecía proporcionalmente a la corrupción. Este tipo de pensamientos conllevaba también a críticas con tonos marcadamente moralistas, pues los conservadores también pensaban el arte como educación, pero los valores y la expresión de los mismos podía diferir de los liberales.

4. Arte moderno: Lo extranjero y lo propio

Según Bourdieu (2016) el campo del arte puede pensarse como un juego que se va constituyendo poco a poco, que a su vez está en constante movimiento, aunque algunas de las normas que le constituyen permanezcan por más tiempo que otras. Esta acumulación, que además de leyes incluye saberes, habilidades, competencias, procedimientos y técnicas se construyen colectivamente por quienes deciden hacer parte del juego. En esta medida, no es de extrañar que el campo del arte colombiano estuviese orientado por un tipo de gusto específico importado de Europa. Desde España se impusieron en todo el proceso de colonización unos estilos que se contraponían al arte precolombino, y que posteriormente derivaron en el sincretismo.

En esta línea, difícilmente se puede hablar de arte moderno en Latinoamérica, y por supuesto en Colombia, sin que esto implique nombrar de una u otra manera la tensión y diálogo entre lo nacional y lo extranjero. Esta especie de oposición, pero también de complemento e hibridación siempre se encuentra presente, a veces de manera más directa y otras más indirecta. Y es que no podría ser de otra forma, tanto porque el mismo término “arte moderno” es importado de países europeos, como también porque para hablar de un arte propio la “contraposición” estaba dada en relación con lo extranjero. Según los textos consultados para este estudio, para la década del cuarenta, en nuestro país muy poco se conocía de las manifestaciones del arte moderno, sus movimientos, ideas y artistas. Este desconocimiento conllevaba, -sumado como lo vimos en el capítulo anterior a condiciones sociopolíticas complejas y un pensamiento fuertemente conservador- a rechazos cuyo

fundamento era en la mayoría de los casos la ignorancia, o cuyo propósito era mantener la ideología que se consideraba correcta por aquellos que detentaban el poder.

En principio entonces, las palabras claves son “lo nacional” y “lo extranjero”, y aunque utilicemos cotidianamente estas dos palabras con una especie de común acuerdo donde lo nacional es lo colombiano y lo extranjero es aquello que está por fuera de Colombia, en realidad ambas palabras encierran una gran complejidad cuándo hacemos preguntas como: ¿Qué es lo colombiano? ¿Qué implica eso de que algo sea colombiano? ¿Se puede ser colombiano y extranjero a la vez? Y las mismas preguntas las podríamos hacer respecto a lo extranjero. Estos interrogantes conllevan unos vericuetos aun mayores cuando de arte se trata, pues se cruzan allí varios factores como la nacionalidad del artista, el lugar en el que desarrolla su obra y las estéticas a la cuales esta alude. Es posible pensar que la llamada globalización ha menguado el valor de este tipo de interrogantes, pues el flujo e intercambio de información y los miles de viajes que se realizan cada año “rompen” las fronteras establecidas; sin embargo, también es posible pensar que es justamente por esa misma globalización que los países, e incluso las pequeñas comunidades dentro de esos países, se han preguntado con ahínco sobre lo que implica pertenecer a un lugar, a una sociedad, a una época específica, y hacer memoria de ello a través de textos, danza, pintura, educación, entre otros.

Esta necesidad de indagar por la pertenencia, por lo nacional, por la identidad, por lo propio, estuvo en el centro de las reflexiones de algunos grupos de artistas e intelectuales desde principios del siglo pasado. Parte de esta búsqueda que se dio a nivel latinoamericano la recorrimos en el primer capítulo, y en el presente capítulo el propósito es ahondar en la

manera como en el Salón Nacional de Artistas y en el contexto colombiano se vivió y se pensó esta tensión-diálogo entre lo nacional y lo extranjero.

Todo el proceso de colonización e independencia que vivió Colombia tuvo variadas consecuencias en el arte del país. En otras, y como muy bien lo ha planteado, entre otros autores, Ivonne Pini, a pesar del grito de independencia para finales del XIX y principios del XX la admiración por lo español y europeo estaba a flor de piel. Una mirada romántica de la colonización era aún frecuente en el ambiente. Para algunos, lo mejor que le pudo haber sucedido a América fue que los españoles hubiesen llegado con toda su cultura, buen gusto, adelantos técnicos y sabiduría en tantos aspectos de la vida, a educar y por supuesto librar del infierno a las salvajes comunidades nativas. Usar ropaje y lociones francesas, construir la casa bajo los modelos arquitectónicos de diversos países europeos, y por supuesto pintar y esculpir como sus “mejores” artistas, era entre otras, parte común de las ideas y prácticas de la sociedad colombiana y latinoamericana. Por citar solo un caso un tanto extremo: en 1861 Ecuador realizó un envío de algunas obras a la Exposición Universal de París, el texto del catálogo de la muestra decía que:

Ecuador goza desde hace largo tiempo en América, de la reputación que le han valido sus pintores [...] Si no tiene un gran valor de originalidad, tienen al menos el mérito de reproducir, con una fidelidad notable, todas las obras maestras de las escuelas italianas, españolas, francesas y flamencas. (Beyhaut, citado en Pini, 1996)

En esta línea, en Colombia se vivía una situación similar y la imitación de los artistas europeos era entonces la vía óptima para obtener algún tipo de reconocimiento en el campo artístico del país. Esta práctica que empezó a ser cuestionada no solo desde la plástica sino

también desde otras esferas como la literatura, la música y la política, poco a poco fue calando y agrupando adeptos. Ello implicó entonces un choque entre unos y otros, entre aquellos que seguían considerando que el “progreso” del país dependía de la importación de los modelos europeos; y quienes postularon que era necesario reevaluar esa posición para explorar opciones de cambio más pertinentes a las condiciones contextuales.

Ambas posturas no necesariamente se dieron en la realidad de forma tan antagónicamente “pura”, como se ha tratado de mostrar en el texto, la mixtura prevalece y así en una misma persona o grupo de personas es posible ver que conviven ideas más liberales junto a otras más conservadoras, o que las ideas que se promulgan no concuerdan con las acciones, es decir, que mientras las ideas parecen indicar apertura, las acciones son fuertemente autoritarias y restringidas. A pesar de ello, quienes tuvieron como bandera pensar el país desde su interioridad -independientemente de lo que hoy podamos calificar como aciertos o desaciertos- no llevaron a cabo tal labor en vano. Si bien no podemos decir incluso hoy con total certeza que somos un país independiente, los interrogantes que ellos se plantearon implicaron una toma de conciencia de las imposiciones que se dieron en el proceso de colonización, y el inicio de un sin número de acciones para intentar modificar las estructuras de gusto que allí empezaron a establecer y que perduraron como canon por varias décadas después del grito de independencia.

Parte de esta toma de conciencia tuvo como una de sus consecuencias el reconocer que no existía un origen prehispánico al cual regresar, porque la mezcla era tan clara, que la única opción era construir desde ella. En este punto es importante decir que tampoco existía una línea clara de división entre lo propio y lo externo, y que incluso muchos de los motivos que se pensaron como propios en el momento estuvieron plagados de imaginación española y

de otros países latinoamericanos. Así, el regreso de los artistas hacia la tradición, la exaltación de lo popular, lo indígena y otros aspectos pensados como propios de la cultura e historia del país, no llevaba implícito el presupuesto de volver a vivir como se vivía antes de la colonización, sino reconocer que estos aspectos eran tanto o más centrales que los externos, y que lo más importante era mirar hacia el pasado para entender las condiciones de hibridación y a partir de allí crear un arte que no partiera de la imitación de lo europeo. En un texto escrito por Clemente Airó (1945) sobre Alejandro Obregón dice lo siguiente al respecto:

"Arte americano" es una frase hecha. ¿Existe arte propiamente americano, fuera del indígena? [...] Para él el problema radica en: -Una conexión entre lo actual y lo primitivo. Es un problema de búsqueda, pero no de hallazgo o descubrimiento. Labor de construir, de determinar; desprender de la fuerza telúrica el valor formal del arte, en amalgama con influencias occidentales, siempre modificadas por la fuerza americana, pero nunca rechazadas por sistema. El arte americano, pudiera decirse, es más natural, menos pulido, más cósmico, pero sin abandono por fuerza mayor, de la cultura europea. Aunque solo sea en técnica, se ve obligado a sumar valores y no a restar o desconocer.

En el Salón Nacional de Artistas, diferentes fueron las formas como se manifestaron estas búsquedas y la tensión-diálogo entre lo nacional y lo extranjero. Lo primero que hay que recordar es que la misma figura del salón no es una institución surgida en Latinoamérica ni en Colombia, como lo describimos en el primer capítulo, este nace en Francia y de allí se difundió al resto del mundo. En esta medida, algunos críticos aluden a los salones europeos y al arte francés en general para exaltar o devaluar el salón colombiano. Es decir, que una de las vías que utilizaban para pensar y evaluar el salón nacional partía desde lo mucho o poco

que sabían de los salones y artistas extranjeros, como un modo de contraposición o comparación. Por ejemplo, Luis Vidales (1952) para el IX Salón indicó: “Mucho de esto hay en esta exposición. En el fondo, también, una lucha de lo malo español contra lo bueno francés.” (p.73). Por su parte para el VI Salón Fernando Guillén Martínez (1945) escribió lo siguiente, no solo aludiendo a Francia sino también a México:

Aquí está presente un instante de la nuestra [la cultura], ya desengañada de las formas virtuosistas que se ensañaron tanto tiempo con el alma dúctil de nuestros creadores. Se ha abandonado casi por completo el intento de hacer juegos de salón con los colores y las formas. Francia se ha ido de la sala, que por cinco veces la tuvo en plagios extraños del brazo del México violento de Diego Rivera. Los pintores, al abandonar las formas reflejas de la creación, se han hecho un poco débiles. Pero es esta la debilidad del adolescente que se evade a la limitación apenas iniciada de su propia vida. Ya se pinta solamente la emoción interior procedente de lo que se ha visto. Los laboratorios personales trabajan con un ritmo individual creciente. (p.43)

En esta misma línea se presentaron en los salones tres versiones de Salón de Rechazados, la primera se llevó a cabo en 1945 en el VI Salón, la segunda al año siguiente en el VII Salón y la tercera en 1952 en el IX Salón. Del Salón de Rechazados de 1945 extrañamente no se encuentra ningún comentario en las fuentes primarias consultadas para este estudio. Sólo Camilo Calderón comenta que 93 de las 140 obras fueron rechazadas e hicieron parte del salón alterno, que este estuvo motivado por el mismo presidente Lleras Camargo, quien en el discurso de inauguración declaró que estaba en la presidencia por no haber podido ser artista. Sin embargo, los otros dos Salones de Rechazados sí merecieron

algunos comentarios y opiniones de la crítica (Instituto de Cultura de Colombia-Colcultura1990).

El Salón de Rechazados de 1946 tiene un tinte un tanto particular pues no fue integrado propiamente por todos los artistas a los cuales no se les admitieron sus obras, sino que específicamente el grupo estuvo conformado por Carlos Díaz, Luis Pinto Maldonado y León Cano. Este salón se llevó a cabo en la galería de arte del Teatro Colón por iniciativa de Diego Castrillón Arboleda, columnista de *El Tiempo* (Instituto de Cultura de Colombia-Colcultura,1990). Paradójicamente algunas obras de estos artistas fueron premiadas en el salón de los admitidos. Luis Vidales (1946) escribió lo siguiente respecto a este salón:

En Francia, el Salón de los Rechazados surgió con los artistas independientes y audaces. Aquí, 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. (p.55)

En coherencia con Vidales, con respecto al carácter academicista del Salón de Rechazados, pero haciendo una fuerte defensa de las obras allí expuestas, Diego Castrillón escribió una columna con el título “Los “Rechazados” Un salón de arte”. Así, este crítico no escatima en alabanzas para las obras y los artistas que conforman el salón, pues ni siquiera logra comprender cómo es posible que estas no hubieran sido seleccionadas, afirma que su rechazo no era más que muestra del detrimento del arte y el mal gusto con el que fueron seleccionadas las obras admitidas. Dice por ejemplo respecto a Pinto Maldonado, que es inexplicable que su escultura Leda le hubiera sido descalificada y que las obras exhibidas en

la muestra evidencian ese hondo espíritu academicista “con vuelos meritorios, románticos y sentimentales a lo siglo XIX.” (1946, p.53)

Por su parte, la tercera versión del Salón de Rechazados (1952) tuvo pocos comentarios y estos no fueron muy alentadores. Eduardo Mendoza Varela (1952) escribió en *El Espectador* que nada había allí de interesante, solo resaltó que quizás si ese evento se realizara en próximas versiones de allí se desprendiera un gran y auténtico movimiento plástico colombiano, tal como sucedió en París con el Impresionismo. Seguidamente reconoce lo desproporcionado de su afirmación para sentenciar que esto sería imposible, pues si en el país se dice que no hay críticos, pareciera que tampoco hay pintores. De nuevo entonces no solo el Salón de Rechazados remite a un evento que se retoma del extranjero, sino también que, su realización se arguye como un motivo para desacreditar el arte en general del país. Para finalizar su texto, Varela acude además a la siguiente afirmación con la que pretende dar mayor validez a su propuesta de no llevar a cabo más Salones de Rechazados:

es menester encomiar, a todas luces, la idea de un salón de “rechazados”. Un joven diplomático, en misión entre nosotros, me hablaba del peligro que supone, sin embargo, un muestrario como éste, porque da pábulo al desconcierto entre la gente desprevenida que visita el salón y propicia cierto espíritu negativo del arte. (p.72)

Es posible que tal joven diplomático nunca hubiese existido, sin embargo, Varela se apoya en su supuesta opinión para reafirmar aquello que considera es lo que se debe hacer. De hecho, quisiera traer a colación una cita que si bien no hace referencia a ninguno de los Salones de Rechazados, da cuenta un poco del peso que aun se le daba a lo “extranjero”. La

cita se encuentra en el texto escrito por los emisarios de la Iglesia a razón del primer premio que se le otorgó a Carlos Correa por *La Anunciación*, de la cual se habló más ampliamente en el capítulo anterior: “¿Qué pensarán de nosotros los extranjeros que conocen la Capilla Sixtina o el Panteón de París y han contemplado los museos de Roma, Nápoles y Florencia [...]?” (1942, p.26). De manera similar Emilia Pardo Umaña (1942) escribió en *El Espectador*:

Porque la gran calamidad de estos certámenes de arte es que son muy frecuentados por los extranjeros. Y, francamente no resulta del todo agradable pensar que ellos van a salir diciendo –con todo derecho, por desgracia- que el arte colombiano es algo, desde todo punto de vista, muy por debajo de la más incipiente idea de él. (p.27)

La autoridad que se le daba a personajes extranjeros y a sus posibles juicios de gusto, solo por su calidad de extranjeros, es cuando menos llamativa, pero es muestra de esa relación de inferioridad que se establecía desde diversas esferas con lo europeo.

El salón no sólo estuvo permeado por esta vía de las influencias del gusto extranjero, éste también fue receptor y vivió la presencia de artistas que nacieron en otros países, e incluso en una versión se creó un premio especial para ellos. En este punto vale la pena traer a colación dos de las preguntas planteadas al principio y contextualizarlas en el salón: ¿Es arte colombiano el creado por un extranjero por la razón de estar radicado en el país? ¿No hay una especie de contrasentido al premiar artistas extranjeros en un salón pensado para artistas nacionales? Independientemente de las repuestas que hoy podamos dar ello, lo presumible es que para la época seguramente fue motivo de discusión, al menos de forma más clara para el II y el III Salón, dado que en la reglamentación del II Salón se incluyó una

categoría especial de premiación al mejor expositor extranjero. En esta ocasión el premio fue otorgado a Pierre Daguet por la obra *Contraste*, sin embargo, a partir del III Salón este premio desapareció. En adelante los artistas extranjeros radicados en Colombia enviaron sus obras a los salones bajo la misma normatividad de los nacidos en el país. En esta medida, tanto la aparición como la abolición del premio, mínimamente debió implicar un diálogo al respecto entre las directivas del evento.

Erwin Krauss también participó en este II Salón conjuntamente con Daguet, ambos en calidad de artistas extranjeros, pero poco dicen las críticas al respecto; de hecho, en los textos consultados para este estudio solo hay un breve comentario el cual citamos en el capítulo II, y sólo se hace mención a la sinceridad, decoración y depurada técnica de los dos. Su participación tampoco es razón de polémica o disputa y menos aún el premio que recibió Daguet. En mi opinión esto es un poco sospechoso porque, en términos generales, las obras que eran premiadas solían ser objeto de una mayor cantidad de atención y juicios por parte de la crítica, ya fuera para manifestar aprobación o desaprobación.

Daguet nació en 1903 en Clermont-Ferrand, en la antigua provincia de Auvernia, en el centro de Francia. Según Jorge Moreno Clavijo (1949) llegó a Colombia por invitación de su madre quien “ejercía la tarea introductora de la moda gala en la sociedad bogotana” y previamente había promocionado a la par algunas obras de su hijo (p.152). Daguet se formó en la Escuela de Bellas Artes de París, sin embargo, su espíritu inconformista lo llevó a alejarse de allí y empezar una búsqueda más propia. Pintó y dibujó en Italia y Argel, en 1932 llegó a Colombia y no regresó a París. Su fascinación por la luz y los motivos del trópico quedó plasmada en muchas de sus obras (Guerra, 2010). Para 1941, cuando Daguet ganó el premio del II Salón, llevaba casi 10 años radicado en el país, y contaba con el reconocimiento

de los integrantes del campo del arte porque no solo se dedicó a pintar, sino que después de estar un tiempo en Bogotá se trasladó a Cartagena y allí inició una fuerte labor que derivó en la posterior creación de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad, así como la formación de una generación de artistas.

Por su parte, Erwin Krauss en realidad nació en Bogotá en 1911, pero sus padres eran alemanes y después de estar un par de años en Colombia, vivió gran parte de su adolescencia en Suiza y Alemania. El padre de Erwin Kraus era Cónsul Honorario del imperio austro húngaro ante el gobierno colombiano y llegó al país en 1895 (Sierra, 1998). En 1934 finalizó sus estudios de arte en la academia de Munich. Aunque en el salón se le recuerda por sus pinturas, dos de las cuales obtuvieron reconocimiento, una en el I Salón con una mención de honor, y la otra llamada *Tarde* la cual ganó el tercer lugar en la categoría de paisaje, este artista tiene un gran compendio de fotografías de las montañas, nevados y páramos del país. Una de sus grandes aficiones fue la escalada de altas cumbres del país, de allí extrajo parte de motivos pictóricos y fotográficos, pero, además, publicó en la revista *Pan* en la década del cuarenta diversos textos sobre estas expediciones (Reyes e Iriarte, 1995).

Acudo a detalles de la vida de estos dos artistas con el propósito de mostrar que ambos llegaron a tener reconocimiento en su momento y aun lo tienen en la historia del arte moderno del país. Por esta razón es un poco extraño que su presencia en el II Salón obtuviera unos mínimos comentarios. Aunque para este estudio no se pudo acceder a imágenes de las obras presentadas por estos artistas en el II Salón, sí se conocen algunas realizadas en la época. Por ello, en mi opinión, una de las posibles razones para esta especie de silencio es que la crítica prefirió mantenerse a distancia y con “neutralidad”, pues ambos artistas introdujeron en sus obras elementos que se alejaban del gusto académico, hecho que seguramente no era muy

bien acogido, pero ambos contaban con prestigio y además eran “extranjeros” europeos, apelativo que seguramente conllevaba a observarles con cierto nivel de superioridad. En el mismo texto de Jorge Moreno Clavijo (1949) citado un par de líneas atrás, este escribió sobre Daguet:

Llegó a integrarse a un pueblo nuevo e inestable todavía, donde había amplio margen para el pensamiento desinteresado, existía sitio para la meditación, refugio para las inquietudes del arte no comprometido. Por eso el deseo de volver al viejo mundo se extinguió pronto al encontrar un calor humano especial que le brindó acogida inmediata a la superior cultura de su gusto. (p.154)

Otros artistas extranjeros estuvieron presentes en diversas versiones del Salón Nacional de Artistas y los críticos los mencionaron de manera directa, comentando sus obras e incluso lanzando preguntas a los jurados respecto al por qué no obtuvieron premiación por su participación. Para el X Salón, específicamente Luis Alberto Acuña (1957) quien escribe en *El Tiempo* un texto titulado “Notas de Artes El Salón de Artistas Colombianos”, se interroga sobre el por qué Antonio Roda con su cuadro *Nostalgia* no fue objeto al menos de una mención de honor, al igual que Armando Villegas con *Oro viejo*. A pesar de la brevedad del comentario y que la discusión no trasciende más allá de estos cuestionamientos, no deja de ser interesante la situación porque evidencia nuevamente la manera como los artistas extranjeros se integraron al salón nacional y la acogida que tuvieron. Además, ambos estuvieron presentes en varias versiones del salón desde 1957 y jugaron un papel importante en la plástica modernista del país.

Armando Villegas nació en Perú pero residió en Colombia desde 1951. Su obra exploró tanto la figuración como la abstracción e hizo parte del grupo de artistas que incursionó en esta última tendencia en la década del cincuenta. Si bien en el salón de 1957 su obra no estuvo dentro de la premiadas, en el siguiente salón obtuvo el segundo lugar en pintura con el lienzo *Azul violeta verde azul*. En esta ocasión el primer premio fue para Fernando Botero con *La camera degli sposi* y Marta Traba (1958) comentó lo siguiente en *El Tiempo* respecto a las pinturas del peruano:

Las dos obras de Villegas expuestas en el salón no solo son, junto los trabajos de Ramírez Villamizar y Grau, las más bellas y logradas telas abstractas, sino las que revelan más clara intención de expresarse originalmente, sin facilidad y sin manierismo. (p.87)

Por su parte, para el XIV Salón Antonio Roda obtuvo el segundo premio en pintura con Trópico N°2, segundo puesto que compartió con Enrique Grau Araújo con *La gran bañista*. Antonio Roda nació en Valencia, España y llegó a Colombia en 1955, cuatro años después de Villegas. Roda es reconocido en la historia del arte del país no solo por sus pinturas sino también por sus grabados. En uno de los textos críticos escritos con motivo de este XIV Salón se hace un breve recorrido con la carrera artística de Roda, el autor comenta entonces como Roda estudió en Francia, gracias a que fue ganador de una beca por su participación en el Salón de octubre de Barcelona. Posteriormente se trasladó a Colombia donde en principio llevó a cabo obras figurativas, pero poco a poco ingresó a la abstracción sin muchos aciertos, hasta 1961 cuando El escorial se tornó en el tema central de sus exploraciones logrando obras bien recibidas por la crítica. Al final dice lo siguiente: “Es sobre todo a la luz de las comparaciones con la gran cantidad de obras abstractas presentadas en el Salón, que resalta la calidad de su pintura, el oficio que hay detrás de ella y que la

apuntala, y el afán sincero de darle un contenido a las formas.” (Artes plásticas Obregón, premio nacional, 1962, p.112)

Otro español también participó con éxito en el Salón Nacional de Artistas en sus inicios. En el I Salón Ramón Barba obtuvo el primer premio en escultura con su obra *Mujer joven*. Barba nació Madrid en 1892, viajó a México, Cuba y Colombia después de haber sido aprendiz en el taller de escultura de Miguel Blay y de haber estudiado dibujo en el Círculo de Bellas Artes. Llegó a nuestro país en 1925 y desde entonces hasta 1964 se dedicó a llevar a cabo su obra. Gran parte de esta acogió motivos populares como campesinos, obreros e indígenas, algunos de ellos tallados en madera y que han tenido un especial reconocimiento por la cercanía con los modelos y realismo en los detalles (Banco de la República, s.f). Según la reglamentación del salón, los ganadores de los primeros premios no podían estar nuevamente en concurso, algunos de estos presentaban sus obras solo con el ánimo de ser expuestas, pero parece que Ramón Barba no lo hizo pues no figura en ningún comentario crítico posterior al I Salón, excepto cuando se trata de hacer notar su ausencia. Gracias a su formación, Barba podía moverse con fluidez entre la escultura más clásica y las realizadas en otros materiales como madera, algunas de ellas con un carácter más social. También trabajó por encargo en varias esculturas religiosas y dedicó parte de su tiempo a la docencia. A pesar de su origen español, Barba hizo parte de la generación de artistas de la década del treinta que reflexionó y creó su obra retomando motivos y situaciones locales, alejándose de los cánones y el gusto académicos en muchas de ellas y con un halo crítico de las condiciones sociales.

Desde otro frente, en diferentes salones el grupo de jurados incluyó integrantes extranjeros, algunos radicados en el país y otros que cumplían labores diplomáticas por un

tiempo. Comenta Camilo Calderón que para el VIII Salón (1950) fueron parte del jurado el embajador de España y el ministro de Bélgica. Pero desde el I Salón la presencia extranjera estuvo con Pierre Daguet en el jurado de admisión. Más adelante en el X y XII Salón Walter Engel también estuvo dentro de los jurados de admisión y selección, y en el XIV Salón (1962) Marta Traba fue parte del de selección. Tanto Engel como Traba cumplieron a su vez un papel importante en la crítica de arte colombiana.

Walter Engel fue en su momento quizás el crítico mejor formado que tuvo el país. Nació en Viena en 1908, allí mismo estudió pintura e historia del arte, y también lo hizo en París. Llegó a Colombia en 1938, se dedicó principalmente al comercio y paralelamente al mundo del arte. Fue colaborador de innumerables publicaciones entre ellas *El Tiempo*, *El Espectador*, *Revista de Las Indias*, *Plástica*, *El Liberal*, *Índice Cultural*, entre otras. De igual forma, publicó diferentes ensayos sobre arte y artistas modernos. “Sus juicios fueron amplios, cuidadosos, medidos, respetuosos y orientados por una visión de trascendencia histórica” (Banco de República, s.f). Dada su intensa labor no es extraña su presencia como jurado en el Salón Nacional de Artista, pero en realidad lo más prominente fueron sus críticas.

A pesar de su formación, y como muy bien se indica en la cita anterior, las críticas de Walter Engel son en general bastante benignas, difícilmente se puede hallar un tono de retaliación o de juicios severos contra las obras u eventos que fueron objeto de su análisis. No se percibe en sus textos una intención directa de inmiscuirse en riñas de tipo político, sin embargo, su apertura al arte moderno posiblemente implicó que algunos lo consideraran de orientación izquierdista. Engel pareciera moverse en una especie de tono “neutral”, o quizás es que sinceramente encontró tanto valor en la obra tradicional como en la de vanguardia. Por ejemplo, para el V Salón expresó lo siguiente al referirse a Ignacio Gómez: “Con sus

nuevos cuadros Ignacio Gómez Jaramillo ha reanudado un mayor contacto con la época premexicana, y eso le ha llevado a un camino que parece ser el más peculiar, el más sincero, el más afortunado que habría podido elegir.” (p.39); pero también en esa misma crítica expresa una gran cantidad de elogios con respecto a la obra de Miguel Díaz Vargas.

De igual forma, Engel fue un gran defensor del Salón Nacional de Artistas y también muy optimista del arte nacional:

Y en nuestra opinión, que es rigurosamente personal y no pretende sentar ningún juicio de validez absoluta ni crear ningún “ambiente interesante”, en nuestra opinión este salón fue un éxito rotundo, una demostración irrefutable del estado avanzado en el cual ha entrado el arte, y de modo particular la pintura, en Colombia. (p.39)

Quisiera llamar la atención sobre el par de palabras que Engel pone entre comillas: “ambiente interesante”, pues el detalle no es gratuito como tampoco su énfasis en expresar que es una opinión personal. Para este mismo V Salón, el artista Gonzalo Ariza (1944) escribió en *El Tiempo* un texto con el siguiente título: “Temas de ahora y de siempre Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia”. Allí, además de efectivamente escribir un par de notas sobre el salón, se va lanza en ristre contra Engel con fuertes afirmaciones como la siguiente:

Pero hay otros que aprovechando nuestra natural benevolencia, se han propuesto una sistemática labor destructora de vasto y oscuro alcance, disolviendo los más caros principios de nuestra nacionalidad. Quisiéramos saber a título de qué condescendencia nuestra pretenden asumir la condición de directores y orientadores del arte nacional, individuos que como el comerciante Walter Engel pontifican en todas las revistas y publicaciones, desde las

de más alta categoría intelectual, como la Revista de Indias, órgano del Ministerio de Educación Nacional, hasta publicaciones periódicas de dudosa moral; quisiéramos saber qué autoridad tiene para hablar con idéntico desprecio y chabacanería insultante de nuestro insigne pintor el retratista Garay. (p.37)

Posteriormente, Gonzalo Ariza saca a relucir que tampoco entiende de dónde proviene la credibilidad que se le adjudica, pues en realidad ninguno de los grandes artistas ni de los amantes del arte en Colombia conocen obra alguna publicada por él en Europa. Le acusa que su real intención es aprovecharse de la difícil situación del medio artístico gracias a su calidad de extranjero y adjudicarse el rol de rector del arte del país. Ante tal afrenta, Walter Engel (1944) publica una semana después, también en *El Tiempo*, un escrito llamado “Carta abierta a Gonzalo Ariza”. Allí Engel se defiende ampliamente, y entre otros, indica que si bien es cierto que es un comerciante, su interés cuando escribe sobre arte no está relacionado con este oficio, y que en esta medida tampoco busca ningún fin político o económico. Dice también que no comprende ni siquiera el ataque del artista cuando en diferentes espacios ha calificado tan positivamente sus obras y le ha nombrado como uno de los artistas pioneros del arte moderno; y menos aún puede dilucidar por qué califica de inmorales las publicaciones en la cuales es colaborador, cuando muchos de sus gestores son reconocidos artistas e intelectuales del arte colombiano. Para dar cierre al texto, Engel dice lo siguiente:

Al fin, para mayor tranquilidad de usted, maestro Ariza, le aseguro que en cuanto a mí se refiere, sus temores de que pudiera atacarle en el futuro con "violentas críticas de menosprecio y desprestigio", ya sea directa o indirectamente, son infundados. Respeto al artista en usted, y le seguiré respetando en la forma que usted desea, es decir con silencio. (p.39)

Es este altercado el que seguramente provocó que Engel se mostrara tan precavido en la reseña crítica que escribió para este V Salón. Se puede observar que los comentarios que Engel realizó allí fueron incluso más benignos que algunos que estuvieron en críticas posteriores. Tanto es así, que al comienzo de su escrito se pregunta si su fervor por el arte colombiano es consecuencia de una posición chauvinista, pero él mismo se responde diciendo que no, que afortunadamente las obras demuestran la excelente calidad de la plástica del país y la ubica en un lugar privilegiado dentro del arte latinoamericano. No significa esto que en su análisis Engel solo repartiera elogios a diestra y siniestra, por ejemplo, opina frente a la obra los *Indios Paeces* de Erwin Kraus que no logró aquella intención de monumentalidad que al parecer quería lograr el artista. A pesar de ello, es verdad que la tendencia del crítico era resaltar aquello que veía como positivo tanto en el salón en general, como en cada obra y artista particular, entusiasmo que en ocasiones quizás le llevaba a lanzar expresiones, a nuestro parecer un poco exageradas para el momento, como la de poner el arte colombiano en un lugar sobresaliente en Latinoamérica.

Además de Engel, varios fueron los críticos extranjeros que llegaron al país. A finales de 2017 la Fundación Gilberto Alzate Avendaño con apoyo del Banco de la República y otras instituciones inauguró una exposición llamada *Inmigrantes*; esta se conformó por curadurías que se dividieron en Fotógrafos y Críticos y galeristas. Ambas indagaron por el papel que cumplieron en el arte y cultura de la época las personas venidas de otros países, algunas de las cuales emigraron como consecuencia de los desastres ocasionados por las guerras en sus lugares de origen. La curaduría de Críticos y galeristas fue dirigida por Ruth Acuña y allí destaca por supuesto la labor de Walter Engel pero también la de Clemente Airó (España, 1918-1975), Casimiro Eiger (Polonia 1909-1987), Francisco Gil Tovar (España, 1924) y

Marta Traba (Argentina 1928-1983), así como la de los librereros y galeristas Hans Ungar (Austria, 1916-2004) y Karl Buchholz (Alemania, 1901-1992). Al respecto Ruth Acuña expresa lo siguiente: “Todos ellos fueron gestores culturales, en la medida en que impulsaron actividades artísticas, fundaron librerías, revistas, galerías, museos y fueron en su mayoría escritores asiduos, cuyos libros acompañan hasta el día de hoy los cursos o seminarios en los que se discuten diferentes problemáticas de la plástica nacional” (Banco de la República, 2017).

Este grupo de críticos comentaron en diferentes momentos el Salón Nacional de Artistas, pero al igual que Engel fueron a su vez integrantes del jurado en varias versiones a partir de 1957. Francisco Gil Tovar fue parte del jurado de admisión en el X, XIII y XIV Salón y Clemente Airó en el jurado de selección del X Salón. Para el momento en que ejercieron como jurados cada uno contaba ya con par de años de labores en el campo del arte y/o la literatura en Colombia, a través de las cuales el medio les había brindado también cierto reconocimiento.

Cada uno entonces ejerció desde una mirada particular la crítica. En el caso de Clemente Airó, quien arribó a Colombia en 1940, la literatura y el ámbito editorial fueron sus principales ocupaciones. De allí su destacada labor en la revista *Espiral*, la cual estuvo vigente durante más de tres décadas, impulsó la literatura e interesantes discusiones en la plástica. Este espacio comunicativo le permitió también a Clemente Airó ejercer la crítica de arte, específicamente varios fueron sus artículos con relación al Salón Nacional de Artistas, para el VIII y el XI Salón, por ejemplo, escribió respectivamente:

En rasgos generales, el salón que estuvo dotado de unas setenta obras pictóricas y ocho esculturas, tuvo la bondad de resaltar el mérito de la verdadera pintura colombiana, pues entre estas setenta obras plásticas, solo las correspondientes a siete o nueve pintores son de verdadero mérito. (1950, p.66)

Muy numeroso en obras como desperdigado en unidad y calidad, son las características generales de este XI Salón Anual de Artistas Colombianos. Más de cuatrocientos cuadros fueron enviados, de los cuales el jurado de admisión –Javier Arango Ferrer, Oscar Delgado y Carlos Robles Piquer- eligió 178. (1958, p.90)

Sus comentarios críticos se caracterizaron en general por una apertura y apoyo a los cambios en el gusto que paulatinamente introdujeron diferentes artistas. Entre muchos otros los ya mencionados Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Marco Ospina. Coincidió en algunas de sus opiniones y posturas con las de otra crítica extranjera: Marta Traba. Así, en 1958, con motivo también del XI Salón, Airó instaba a los artistas que habían decidido acoger la tendencia abstracta y explorar sus posibilidades, a hacerlo efectivamente con toda la disciplina y la responsabilidad posible; pues si bien para ese salón la mayoría de las obras estuvieron realizadas bajo esta tendencia, pocas habían logrado resultados aceptables. En esta misma línea, Marta Traba (1958) se expresó indicando que, si bien era cierto que en el salón era posible ver valores diferentes a los que predominaban hacía solo un par de años, lo cierto era que muy poco tenían de interesante la mayoría de las obras, pues en el juego de formas y colores no se evidenciaba por parte de los artistas un trabajo concienzudo respecto a las implicaciones que conllevaba pensar y crear una obra abstracta.

Quizás sea precisamente Marta Traba la crítica más mencionada en la historia del arte en Colombia. Independientemente de las posibles reservas que podrían darse a su trabajo, lo cierto es que en la época y en la posteridad ha sido una figura central en el campo artístico del país. Argentina de nacimiento, Marta Traba llegó a Colombia en 1954 en plena dictadura. Contaba con una vasta experiencia como escritora y había estudiado historia del arte en París, pero además de su formación y dedicación, quizás lo más sobresaliente de ella era su personalidad y elocuencia. Todos estos factores la llevaron liderar diferentes procesos e instituciones que se tejieron alrededor del arte moderno del país, además de ser una fructífera escritora de crítica de arte. A lo largo del presente texto hemos citado en varios momentos algunos comentarios que escribió con motivo del Salón Nacional de Artistas, en este momento nos concentraremos en mirar con un poco más de detalle cuatro textos que escribe para el XI Salón, con el propósito de visualizar mejor la manera como esta autora procedía en sus críticas y algunas de las ideas y juicios que tuvieron como objeto el salón.

Normalmente los críticos de la época solían escribir una reseña por cada uno de los salones, pero Marta Traba era tan prolija en su escritura que solo para el XI Salón escribió en *El Tiempo* cuatro artículos los cuales tituló: “Un gran cuadro en el Salón Nacional” (1958a); “Crítica de arte Crónicas del Salón (2): Villegas y Cía” (1958b); “Crítica de arte Crónicas del Salón (3): La Jungla Figurativa” (1958c); y “Crítica de arte Crónicas del Salón (4): balance perspectiva” (1958d). Los cuatro artículos se concentran en aspectos específicos que son tratados con más profundidad de lo que solían hacerlo la mayoría de críticos previos y contemporáneos. La relación con el arte universal, la utilización de metáforas, la comparación de las obras con otras del mismo artista o de artistas con estéticas similares, el contraste con otras muy diferentes, y el análisis detallado y argumentado de los diferentes

elementos de las obras son algunas de las razones por las cuales las críticas de Marta Traba fueron no solo tan numerosas, sino también extensas.

En el primer artículo, “Un gran cuadro en el Salón Nacional”, Marta Traba se dedica solo a comentar la obra ganadora de ese salón: *La camera degli sposi* (fig.15) de Fernando Botero. Inicialmente habla de cómo esta obra parte de un cuadro pintado en el Renacimiento por Mantegna, luego cómo otros grandes artistas como Pablo Picasso han reinterpretado obras de otros grandes artistas con más o menos fortuna en sus intentos. Prosigue ilustrando a los lectores sobre la historia de la familia Gonzaga, los cuales conforman el grupo de personajes retratados en el cuadro, y por último dedica alrededor de un tercio del artículo a indicar las posibles razones que llevaron a Botero a interesarse por esta obra y a destacar las cualidades plásticas de su reinterpretación. Entre otras, el manejo acertado del color y las líneas para lograr una composición que se mantiene en la figuración, pero que acude a marcados bloques geométricos para reinventar la imagen. En los párrafos finales escribe:

Las figuras del Homenaje a Mantegna no son agradables; pero sería bien pobre nuestro concepto del arte si limitáramos la sensación estética a "lo agradable". Es de su inflexibilidad conceptual, de su carácter imponente y de su íntimo dualismo entre forma y color que pueden motivarse sensaciones estéticas más definidas. (p.86)



Fig.15: *La camera degli sposi*, Fernando Botero, 1958.

En el segundo artículo “Crítica de arte Crónicas del Salón (2): Villegas y Cía”, se concentra en los cuadros abstractos enviados al salón, fundamentalmente en las obras de Villegas y Ramírez Villamizar, resaltando su originalidad. Al final del texto indica que los demás trabajos hechos bajo los preceptos de esta tendencia mostraban resultados lamentables. En el tercer artículo, “Crítica de arte Crónicas del Salón (3): La Jungla Figurativa”, en síntesis la autora hace referencia a la obras figurativas del salón para concluir que en su mayoría son de una marcada mediocridad, pero rescata la obra de cinco pintores “nuevos” cuyas obras podrían tornarse mucho mejores con el tiempo, entre ellos se encuentra

Teresa Cuéllar y Emilce Lizcano. Al comienzo de este artículo Marta Traba escribe un comentario que mezcla una intención pedagógica con una rotunda opinión respecto a los pintores figurativos del salón:

La gran mayoría de los envíos al salón es de naturaleza figurativa, y se catalogan así porque conservan la figura o partes de ella, aún cuando la traten o la maltraten [...] La sostenida mediocridad de sus obras nos lleva a pensar que se ha olvidado por completo que la pintura figurativa no puede ser un remedo de la realidad, sino una transfiguración de la realidad. (p.88)

En el cuarto artículo, “Crítica de arte Crónicas del Salón (4); balance perspectiva”, como su nombre lo indica, Marta Traba saca algunas conclusiones generales, entre ellas que básicamente el salón en principio brilla porque a primera vista promete nuevos valores plásticos, pero cuando la mayoría de las obras son miradas en detalle no resisten la evaluación, pues no hay en ellas más que falta de trabajo, disciplina y mucho de imitación. De forma aún más pesimista se refiere a la escultura: “hay que reconocer que la escultura, es al menos tan francamente mediocre como para no tendernos alguna trampa: su tremenda trivialidad no confunde ni tampoco exaspera; es sencillamente una sección anodina e inexistente, la sección quincallería del Salón Nacional.” (p.89)

Al mirar con detenimiento las críticas de Marta Traba y compararlas con otras críticas de la época se puede entender el por qué en su momento llamó tanto la atención y pasó a ser un personaje influyente en el gusto artístico del país. Pues no solo su argumentación sino también su capacidad retórica y su calidad de extranjera ejercieron incluso un silenciamiento de opiniones contrarias a las suyas. Sumado a lo anterior, Marta Traba fue docente y

presentadora de televisión. En sus programas, que tenían también un carácter pedagógico, explicaba diferentes aspectos del mundo del arte: obras específicas, artistas y movimientos. Los programas permitieron la difusión de tales contenidos a un público mucho más amplio del que solía tener acceso a las exposiciones o a las aulas de clase. De igual forma, los temas allí expuestos facilitaron cierto entendimiento y aceptación de aquellas “deformaciones” del arte que para diferentes personas eran incomprensibles e incluso motivo de burla.

Esta labor de difusión del arte por medios masivos de comunicación ya había sido iniciada desde 1948 por otro crítico extranjero de la época: Casimiro Eiger. Sus programas radiales *Bogotá hoy y mañana*, y *Exposiciones y Museos* se transmitieron por la conocida Radiodifusora Nacional. En el pasado capítulo comentamos algunas de las opiniones de Eiger acerca del Salón Nacional de Artistas, el cuál fue objeto de análisis en varios de sus programas. Al XII Salón (1959) por ejemplo dedicó tres programas, el primero remite a comentarios más generales sobre el evento y los otros dos son más específicos en la valoración y juicio sobre obras y artistas.

Inicialmente es importante mencionar que Eiger, a diferencia por ejemplo de Walter Engel, no es tan optimista con respecto al salón y al arte colombiano en general. En el primero de los tres programas que dedica al XII Salón inicia haciendo referencia a lo que él llama “las protestas inútiles”, es decir, aquellas que continuamente ocurren en el país mezclando las orientaciones políticas y personales con el arte. Según el crítico, el arte debería estar por fuera de este tipo de contiendas, y, de hecho, llega a hacer la siguiente afirmación un tanto romántica y que soslaya los lazos que el arte genera con los contextos y las ideologías que allí perviven: “El arte, el arte superior, es un empíreo al cual no llegan las pasiones, una

región tranquila que no logran perturbar los pequeños intereses ni los momentáneos conflictos y ni siquiera las diferencias de concepto estético” (1959, p.93)

En su segundo programa, Eiger se suma a la opinión ya planteada previamente por Marta Traba y Clemente Airó, postulando que después de un cierto estancamiento donde los artistas parecían solo estar llevando a cabo obras que retoman de manera acrítica las tendencias extranjeras, o plasmaban sobre las telas una sumatoria de colores de manera indiscriminada, era reconfortante ver en ese salón un nuevo aire en las obras presentadas. Este salón evidenciaba un trabajo más consciente y arduo por parte de aquellos artistas que estaban cayendo en falsos modernismos; pero además, considera Eiger, era muestra de que:

se han acabado mitos particularmente peligrosos: el del tema social (considerado por si solo un valor), el de la estilización hemisférica (especialmente propicia a los errores), el de la abstracción ornamental (que desvirtúa todo sentido del arte abstracto), y el de la exquisitez cromática y formal tomada como un fin en sí mismo. (1959b, p.96)

En su siguiente intervención radial donde aborda el XII Salón, Eiger comenta con mayor detalle cada una de las obras, apreciando positiva o negativamente los elementos que la componen. Entre otros, de Wiedemann opina que su emergencia como pintor abstracto no había sido precisamente afortunada, dado que presentaba dificultades para expresarse en este lenguaje, quizás por sus largos antecedentes como figurativo: “una tendencia a la solución un tanto intrascendente, es decir decorativa. Pues la concepción abstracta conlleva el peligro de la falsa facilidad” (1959c, p.97). Pero contrario a sus anteriores telas, las obras presentadas en el XII Salón eran realmente de admirar. Caso diferente ocurre con Armando Villegas, según Eiger su gran cuadro es totalmente artificioso, mientras que Jorge Elías Triana, después

de estar perdido en tendencia foráneas como el constructivismo a lo Torres García, la pintura “americana” y la pintura social, había regresado a la pintura pura. Al final de la intervención, Eiger alaba el dibujo al carbón enviado por Fernando Botero y precisa que quizás en otra ocasión se ocupe de la escultura, la cual es un problema permanente en la plástica colombiana.

Además de las opiniones y juicios que los críticos extranjeros emitían sobre las obras de artistas nacionales y otros tantos que emigraron a nuestro país, opiniones y juicios que acudían precisamente a hacer relaciones con el arte universal y a retomar teorías que estudiaron y conocieron en sus países de origen o en su formación académica, también los críticos nacidos en el país acudieron a posibles formas de análisis de obras a partir de teóricos extranjeros. En este punto, quisiera traer a colación el “análisis” que realiza el crítico Luis Vidales (1946) de la obra *El sueño* de Marco Ospina, como parte de la crítica que escribió para el VII Salón. Allí Vidales presenta al esteta Matteo Marangoni como una autoridad importante en el área en Italia, y por lo tanto considera totalmente pertinente utilizar sus presupuestos para comprender a cabalidad la obra de Marco Ospina, la cual no tuvo su debido reconocimiento en el salón. Vidales entonces intenta dar mayor peso a esta última opinión, precisamente echando mano de los postulados de Marangoni. Según Vidales, éste último propone que “existe una identidad entre estado del alma y forma” (p.54), este estado del alma es el del artista, y el que se ve reflejado en la manera cómo compone la imagen. La prevalencia de ciertas formas nos cuenta algo sobre este estado del alma del artista y a su vez son las que permiten dilucidar el real contenido de la obra. En esta línea, la evaluación que se realice de la obra debe ser en términos formalistas y los demás elementos son considerados

extrínsecos, tales como el narrativo, los aspectos psicológicos, el histórico-social o el anecdótico.

Vidales no se extiende demasiado en su explicación sobre Marangoni pero además tampoco logra realmente hacer una relación entre este autor y la obra que pretende analizar. De hecho, dedica tres párrafos a hablar de Marangoni y despacha el análisis de la obra de Marco Ospina en uno, donde en síntesis lo más cercano al supuesto análisis que deseaba hacer es lo siguiente:

El sueño, siguiendo el curso de aprendizaje de Ospina, es tímido de factura. Pero ha encontrado la forma exacta para expresar un contenido humano. Ese contenido y no otro [...] Es la forma geométrica que se ha adecuado a un hecho. Y son el colorido sobrio y el fondo sobrio que a ese hecho corresponden. Es, en suma, una obra con coherencia estilística. (p.54)

Para finalizar su comentario respecto a esta obra dice que gracias a las ideas de Marangoni es posible dilucidar claramente que Marco Ospina puede ser llamado como uno de los maestros colombianos de la pintura, y que quien desee poner tal afirmación en duda deberá confrontar su opinión con la teoría del esteta italiano.

Vidales fue un hombre con ideales de izquierda, poeta modernista, fue además miembro fundador del partido comunista y dedicó parte de su vida también a la política, razón por la cual estuvo detenido en varias ocasiones. Su pasión por el arte no fue menos importante, esto le llevó a escribir en diferentes espacios y estuvo presente en varios Salones Nacionales de Artistas como jurado. No podría ni mucho menos pensarse que era un hombre conservador en sus actos políticos como tampoco en el arte, de hecho en el mismo texto que acabamos de citar sobre el VII Salón escribió: “Con harta frecuencia me he visto obligado a

defender las llamadas “deformaciones” del arte moderno” (p.54). Es entonces particular que a pesar de la formación y de la apertura mental de un hombre como Vidales, éste acuda de una manera tan enfática a validar una obra colombiana como la de Marco Ospina a través de un teórico europeo. Es claro que la dificultad allí no radica en que se pudieran establecer lazos, diálogos y conexiones con “lo extranjero”, sino más bien que en realidad tal diálogo no se ve reflejado porque solo se importa la supuesta autoridad del autor italiano, sin asumir una postura crítica frente a cuáles de aquellos postulados son pertinentes para el contexto. Es entonces como si en el fondo se continuara pensando que algo era válido por el simple hecho de provenir del continente europeo.

De manera similar se puede leer una buena cantidad de comentarios sobre artistas como Picasso y Dalí, comentarios que en su mayoría no trascienden aspectos de la vida personal o descripciones bastante someras sobre sus trabajos. Muy poco hay de conocimiento y profundidad cuando se habla de ellos, parece ser que se mencionan porque para esta época ambos llevaban varios años trabajando y sus obras tenían un gran reconocimiento. Sin embargo, este poco conocimiento parece ser suficiente o es la razón por la cual muchos críticos los miraron con recelo e incluso plantearan a partir de allí algunos juicios sobre el Salón Nacional de Artistas. Alberto Durán Laserna (1940) escribió para el I Salón en la *Revista de Las Indias* lo siguiente:

Afortunadamente, a nuestros pintores parece que ya no les dará por aquello que se llamó “pintura pura”. Cuando ella llenaba todos los salones del mundo, la mayoría de nuestros artistas la ignoraban. Entonces se quedaron atrás ingenua y deliciosamente [...] El “picassianismo” o el “dalismo” han probado que sólo los puede ejercer, genialmente, Pablo Picasso y Salvador Dalí. En un reciente artículo de Waldermar George, la más grande

autoridad crítica que le queda a Europa, publicado en París, confirmaba esta situación expresada con exageradas como evidentes palabras. (p.5)

En el fondo realmente Durán no está planteando una crítica sobre el poco sentido que tendría que se instalara una imitación de Picasso y Dalí, sino más bien lo que pretende transmitir es la idea de que lo mejor era mantenerse en los cánones y el gusto de la pintura académica y que los pintores del país no se orientaran por la llamada pintura “pura” o por cualquier otro tipo de exploración que estuviera en contra de la ruptura de tales cánones.

Es bastante curioso que ambos artistas, Picasso y Dalí, sean los que con mayor frecuencia se nombran, conjuntamente a los impresionistas, para hacer referencia al arte moderno. De hecho, también se encuentra una buena cantidad de artículos sobre Goya, y quizás esto es una muestra del lazo, y en muchas ocasiones admiración, que aun pervivía hacia España. Para la década del cuarenta y del cincuenta eran muchos los artistas y movimientos provenientes de otros países, los cuales habían causado revuelo desde principios de siglo, pero se suele acudir a Picasso y Dalí. En esta línea, al menos en los textos consultados para el presente estudio, en el país ni siquiera se mencionan movimientos como el Futurismo y su principal líder Filippo Tommaso Marinetti, cuyo proyecto estético exaltaba la juventud, criticaba las tradiciones religiosas y familiares, defendía la idea de combatir a través del arte el aburrimiento y la monotonía, y hacer de la propia vida una obra de arte; del Surrealismo solo se habla en términos de Dalí pero nada acerca de sus principales postulados como celebrar la vida, el azar, las coincidencias, lo inesperado, el inconsciente y el gran potencial que encerraba la estética de lo cotidiano y lo paradójico (Granés, 2011). Mucho menos se llega a hablar de Duchamp y diversos actos performáticos que ya habían incursionado en el mundo del arte.

Incluso, la fotografía que ya había ganado un buen terreno en el campo del arte de otros países y que había sido utilizada por artistas de múltiples formas, entre ellas para llevar a cabo collages, en las críticas del salón se menciona en muy pocas ocasiones y solo como una vía para enjuiciar la pintura:

De la enorme cantidad de trabajos que se presentaron, fueron rechazados más de noventa. Por motivos distintos. Muchos retratos al pastel y al óleo, eran ampliaciones de fotografías. Otros sin parecido ni proporciones (Moreno, 1944, p.34)

Vendaval [primer premio] de Carlos Díaz, es un paisaje de niebla y de vientos, a la manera y en la tónica de Gonzalo Ariza, sin poseer su gracia en línea y en el color. Una copia fotográfica de la naturaleza, donde la composición es débil y el color carece de tonos. (Gaitán, 1946, p.51)

En este sentido, la modernidad artística en el salón hasta 1962 se centró en la pintura y la escultura, pues de hecho hasta 1956 en el Salón solo eran aceptadas obras con estas técnicas. El dibujo y el grabado hicieron su primera aparición en el X Salón en 1957 y ambas categorías fueron declaradas desiertas. El dibujo hasta esta fecha estuvo valorado en el salón solo con relación a la pintura, aspecto coherente con las características de la pintura académica, donde lo dibujístico era fundamental en la composición. En el caso del grabado, si bien desde hacía muchos años estaba presente en el arte universal, solo hasta este salón mereció ser incluido entre las obras objeto de premiación. El fresco por su parte era una técnica con cientos de años de tradición extranjera, y como lo hemos mencionado en diferentes momentos en el presente texto, cuando se llevaron a cabo en la década del 30 y el 40 fueron foco de condena por algunos críticos de la época, por la cercanía que tuvieron con México los artistas que en el país hicieron mayor difusión de esta técnica.

Puede decirse que justamente gracias a los muralistas, una de las mayores tensiones y diálogos que estableció el arte modernista del 40 fue con México. De igual forma artistas como Fernando Botero y Alejandro Obregón, entre otros, también tuvieron contacto con países como España, Francia, Estados Unidos, Ecuador, Argentina y Venezuela. Algunos de ellos lograron viajar al extranjero gracias a becas que obtuvieron del Estado, incluso como reconocimiento por obras enviadas al Salón Nacional de Artistas. Sin embargo, en ocasiones las influencias que tuvieron de tendencias extranjeras no fueron bien recibidas, Jorge Moreno Clavijo (1944) por ejemplo escribió en *Cromos* para el V Salón lo siguiente sobre Grau:

Enrique Grau Araújo, que por su Negrita del primer salón mereció una beca para estudiar en los Estados Unidos, ha vuelto con otras maneras directamente imitativo de los pintores norteamericanos, ahogando inmisericordemente su personalidad, que en los “monos” que presentó, está a punto de morir, para seguir como uno más de los “agringados”. (p.35)

Esta posibilidad que tuvieron artistas de la época para viajar a diferentes países latinoamericanos, europeos y orientales, amplió su mirada del arte de estos lugares, pero a su vez en muchos de ellos fortaleció la pregunta por aquello que podía diferenciar la plástica colombiana de la del resto mundo. También les permitió tener un mayor reconocimiento en Colombia gracias a las exposiciones que llevaron a cabo en otros países:

[Ignacio Gómez Jaramillo] Ha realizado seis exposiciones en tierras extranjeras, en Madrid, en Lisboa, en Méjico y en Nueva York. Cosa que ningún otro artista local ha llevado a cabo. (La exposición de Ignacio Gómez Jaramillo, 1945)

[Luis Alberto Acuña] Añade así a su prestigio como gran pintor lo que lo ha elevado a exponer en París, San Francisco y Seattle y cuyos cuadros reposan en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. (El caso de Luis Alberto Acuña, 1953)

Las estancias de artistas colombianos en otros países fueron múltiples, a la vez que los intercambios culturales y artísticos. La posibilidad de reflexionar acerca de diversas corrientes europeas, estadounidenses y latinoamericanas permitieron que los artistas del país exploraran y experimentaran justamente en aras de la búsqueda de un arte propio, con pesquisas conceptuales y formales sinceras. En este sentido, algunas de las figuras más sobresalientes tanto en el Salón Nacional de Artistas como en el arte moderno colombiano en general, emprendieron viajes con el objetivo de llevar a cabo estudios y ampliar la mirada a través del reconocimiento de la riqueza que otras concepciones artísticas podían brindar.

Fernando Botero por ejemplo viajó a sus 18 años a España después de haber ganado el segundo premio en el IX Salón con su obra *Frente al mar*. Su estancia en este país le acercó a artistas como Picasso, Velázquez, Tiziano y Goya, al museo de Prado y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente Botero viajaría a Italia, lugar donde su característico estilo empezaría a tomar mayor forma gracias a la gran influencia, entre otros artistas, de Piero della Francesca, cuya obra según Venturi (citado en Cobo, 2006) “nace de la contemplación estática de un mundo donde la vida fluye con tanta lentitud que ella semeja pertenecer a la eternidad” (p.26). Además de Piero della Francesca los frescos de Mantegna despertaron en Botero una gran admiración que lo llevaron -como mencionamos anteriormente- a realizar su versión de *La camera degli sposi*. Esta influencia italiana ha pervivido en diferentes lienzos de Botero en los cuales el imprimió su sello gracias también a los aprendizajes recolectados en otros países como París y México. En este último estuvo

entre 1956 y 1957 y según Cobo (2006): “El año que Botero vivió en México [...] le permitió asimilar y decantar la afirmación americana con contenido social, que los tres grandes del muralismo mexicano, Orozco, Rivera, Siqueiros, plantearon desde los edificios públicos” (p.31).

Otro artista cuyo trabajo estuvo fuertemente atravesado por las experiencias obtenidas en visitas a otros países es Eduardo Ramírez Villamizar. Este se radicó en París entre 1950 y 1952, allí trabajó y estudió, y posteriormente dictó clases de pintura en el Departamento de Educación Artística de la Universidad de Nueva York. En el tiempo que Ramírez Villamizar permaneció en París iniciaron sus inquietudes con relación a la abstracción, pues previamente su trabajo estuvo orientado principalmente hacia el expresionismo. Si bien en sus primeros años la obra de Villamizar es fundamentalmente pictórica, esta preanuncia lo que serán posteriormente todos sus relieves y esculturas (Banco de la República, sf.) Además, es importante mencionar que la mayor parte de su trabajo fue realizado posterior a los años que atañen al presente estudio, sin embargo, desde el inicio algunas de sus creaciones abstractas fueron tan potentes que por ello es considerado como pionero en nuestro país en esta vertiente. Villamizar tuvo múltiples exposiciones en galerías y museos de diversos países desde 1954 como México, Estados Unidos, Alemania e Italia (Hernández, 1982).

Obregón fue hijo de padre colombiano y madre catalana. En 1939 se trasladó a Boston donde estudió un semestre en el Museum of Fine Arts School. Hizo una exposición en Boston y luego viajó a Barcelona, en donde ingresó en la famosa Llotja de Barcelona y posteriormente se convirtió en autodidacta después de ser expulsado de la Llotja por su defensa del arte americano. En 1944 regresó a Bogotá donde su pintura llamó poderosamente la atención porque sus trazos ya denotaban un carácter expresionista. En los años que estuvo

en Bogotá realizó variadas exposiciones además de ejercer como profesor en la Escuela de Bellas Artes. Desde 1949 hasta 1955 se estableció en París y su trabajo artístico de esta época “se caracterizó por una decidida inclinación al cubismo futurista” (Cobo, 1985), y tuvo participación en exposiciones de ciudades como Washington, Sao Paulo y Barcelona, entre otras. Regresó a Colombia con la idea de liderar el Movimiento Nacional de Artes Plásticas e inició con el desarrollo de una obra pictórica con un carácter marcadamente simbolista. Poco a poco su reconocimiento fue en aumento tanto a nivel nacional como internacional, entre otros, en 1956 obtuvo el primer puesto en el concurso del Guggenheim con su obra *Velorio*, y múltiples participaciones en bienales y muestras extranjeras (Cobo, 1985). Según Carmen María Jaramillo (2001) “Obregón desde una mirada propia, subvierte las reflexiones que impulsan el arte moderno y las sitúa en su contexto, pues una de sus principales preocupaciones va a ser el *lugar*, como geografía, como cultura, como pertenencia.” (p.XIII).

Lucy Tejada, artista cuya obra también apostó a la modernización del arte colombiano se trasladó a España en 1952 y realizó visitas a diferentes países europeos como Francia y Rumanía que le permitieron expandir su conocimiento de corrientes y artistas de estos lugares. En su estancia en España se familiarizó con la obra de artistas como Velásquez, Picasso, El Greco, Bosco, Tiziano, Goya y la extensa colección del museo del Prado, además de estudiar grabado en la Academia de San Fernando. A su regreso a Colombia cuatro años después, inició un reconocimiento mayor a su trabajo que incluye -como ya lo hemos mencionado- el primer premio en el Salón Nacional en el año 1957 y la participación en varias bienales como la Venecia, Sao Paulo y México (López,2018). Fue una mujer sobresaliente en la conformación del arte moderno colombiano junto a otras mujeres como Débora Arango, Josefina Albarracín, Hena Rodríguez, Alicia Cajiao y Judith Márquez.

Todas estuvieron presentes en diferentes versiones del Salón Nacional de Artistas y obtuvieron reconocimiento por sus obras, pero es Lucy Márquez la primera mujer en ganar un premio en pintura en el evento con su lienzo *Mujeres sin hacer nada* (fig.16), respecto al cual en su momento y muy acertadamente Engel expresó lo siguiente:

Todo un programa encierra óleo *Mujeres sin hacer nada*, de Lucy Tejada. El nombre del cuadro lo dice: es anti-abstracto y anti-anecdótico. La composición emplea principios derivados de lo geométrico –abstracto. En severos rectángulos, sabiamente distribuidos, se organiza la superficie. Pero los planos no crean geometría muerta, sino están poblados por figuras femeninas y animados por sugerencias de amplios y elocuentes espacios, en fervoroso mensaje de comunidad humana. Una cálida armonía cromática, completa el hermoso conjunto. (Engel, 1957a, p.77)



Fig.16: *Mujeres sin hacer nada*, Lucy Tejada, 1955.

Igualmente, artistas como Ignacio Gómez Jaramillo se trasladaron en diferentes momentos a realizar estudios de arte en el exterior en países como España, París y México, y en el caso de Pedro Nel Gómez ya desde 1924 se encontró en Francia y Holanda estudiando pintura. Por su parte, y entre otras estancias internacionales que influenciaron su obra, Edgar Negret permaneció Estado Unidos entre 1955 y 1963, al respecto en la página del Banco de la República se encuentra el siguiente comentario:

Su estadía en Estados Unidos (1955 a 1963) afectó sus esculturas en términos formales y también conceptuales, debido a la posibilidad que tuvo de entrar en contacto con comunidades indígenas de allí. Este intercambio cultural lo llevó a pensar en la forma como nos relacionamos con los objetos urbanos, concluyendo que estos últimos tienen también un componente mágico.

Cada uno de estos artistas incorporó entonces a su manera las influencias y conocimientos que obtuvieron en los países visitados con el objetivo de crear una obra personal, con criterios propios y constantemente en una dinámica de hibridación entre lo foráneo y lo colombiano, “lo propio”. Ivonne Pini (1996, 2000) se ha ocupado de indagar fuertemente por esta búsqueda que tuvieron los artistas e intelectuales de eso que se nombraba con frecuencia como “lo propio”. Ella considera que tal expresión, recurrente en los discursos e ideales de la época, remitía al interés de lograr una cierta coherencia entre la obra y las características contextuales en las que se encontraba inmerso cada artista latinoamericano. En este sentido, “lo propio” más que ser un concepto cerrado llevaba

consigo la idea de la búsqueda, el camino, la indagación por asuntos que, en pro de relieves lo europeo, habían sido desvalorizados como lo indígena, lo afroamericano, el campesino, el obrero y todas sus costumbres. Sin desconocer, como lo hemos mencionado anteriormente, que esta búsqueda de “lo propio” conllevaba ya mezclas e hibridaciones imposibles de disolver. Luis Alberto Acuña por ejemplo se pregunta: “¿qué es lo que se entiende por "pintura colombiana"? Pues no teniendo tal arte entre nosotros características propias y claramente definidas, cumple decir que no es otra cosa que la pintura hecha en Colombia por colombianos.” (Moreno, 1946)

En la época, críticos como Marta Traba (1956) reflexionaron también acerca de este asunto, específicamente en la revista *Mito* esta autora publica un artículo titulado ¿Qué quiere decir un arte americano? Allí pone en discusión diversas posiciones de críticos e intelectuales que de una u otra manera han tratado también de responder ese mismo interrogante. Marta Traba encuentra que hay una compleja situación que emerge: por un lado se dice que el arte americano no es aquel que introduce elementos populares en su construcción, es decir, que no es aquel que se piensa en términos del folklor, pero si no es a través de este tipo de motivos que remiten al contexto propiamente americano, ¿cómo generar un arte que se pueda nombrar de esta manera? La autora concluye que tal discusión folklor-antifolklor es un círculo vicioso y un poco más adelante, tratando ya de responder su pregunta inicial dice lo siguiente:

Es posible que el “americanismo” no sea el folklor, ni el paisaje vernáculo, ni el indio, ni el mestizo, ni el negro, ni la mezcla de todo, ni resida en ninguna fórmula pre-establecida. Es posible que invocar el “americanismo” sea un deseo de provincianos nacido de un complejo de inferioridad por nuestra falta evidente de cultura, o un concepto falsamente romántico.

Nadie habla de “europeísmo” y sería una empresa casi imposible dar a la pintura europea (totalmente fragmentaria, parcelada y caótica) una definición común. (p.477)

Esta cita creo que permite dilucidar varias cosas: primero, que Marta Traba en 1956 ya veía con cierta claridad que no hay un único denominador que pueda agrupar todas las manifestaciones del arte americano, exceptuando quizás si se habla de ello solo en términos geográficos. Por el contrario, los resultados fueron diversos dependiendo de múltiples factores en los cuales nacieron tales manifestaciones. Por esta razón, Marta Traba considera que es un absurdo pensar que existe una forma de definir con precisión y coherencia aquello que con tanta frecuencia se nombraba como arte americano, y opina que es más viable pensar que son expresiones individuales las que se generan en cada país como por ejemplo Portinari en Brasil, Guayasamín en Ecuador y Obregón en Colombia, entre otros. Según ella, los unía un “factor negativo común: el folklore” (p.477). En segunda instancia, es posible ver cómo Marta Traba cuando indica “nuestra falta evidente de cultura”, toma una posición en la cual ella misma a pesar de ser latinoamericana solo considera como cultura aquella construida y pensada por Europa, al menos en ese momento no parece considerar que tanto en la América prehispánica como en el posterior proceso de colonización e independencia, existió una cultura diferente a la europea, a pesar de todo lo que de allí se pudo haber importado. En esta medida también se puede comprender en parte su rechazo a aquellas expresiones plásticas que llamaba “comprometidas”, pues muchas de ellas reivindicaron precisamente motivos folklóricos considerados como parte íntegra de los pueblos “faltos de cultura”.

Fueron entonces diversas las formas en las que el arte moderno y el gusto se pensaron gracias a los diálogos, críticas e influencia con lo extranjero. La presencia de críticos y artistas foráneos en el país y específicamente en el Salón Nacional de Artistas, así como el contacto

e intercambio cada vez más creciente con teorías y expresiones artísticas de diversos países posibilitaron la apertura gradual a esas maneras diferentes de hacer arte. Estas intentaban cambiar los cánones académicos, cánones importados y que requerían ser cuestionados desde las reflexiones de los artistas latinoamericanos y colombianos con el propósito de dar vida a un arte que estaba en constante construcción, y que cada artista creaba a partir de aquello que consideraba como propio y diferenciador.

Conclusiones

El Salón Nacional de Artistas puede ser fácilmente comparado con un campo de batalla en el que la Iglesia, el Estado y por supuesto la institución arte, se batían en constantes choques. Las luchas de este campo de batalla llamado arte, fueron en general y como muy bien lo indica Bourdieu (2010), simbólicas; en él se exponen de manera más o menos consciente miradas y posturas constituidas por los principios de visión y división social. Las opiniones en disputa tenían como objeto asuntos que iban desde la locación en la que se llevaba a cabo el evento y la distribución adecuada o no de las obras, hasta la forma y el contenido de estas. El espectro de discusiones devela el gusto, las concepciones y los ideales que sobre el arte se tenían en la época; gusto, que siguiendo nuevamente a Bourdieu (2016), se encuentra estrechamente relacionado con el capital escolar y el origen social, tanto en el crítico como en el artista. La diversidad en las discusiones permite visualizar en algunos momentos la preponderancia de ciertos ideales y gustos, pero también es posible ver la porosidad de los límites que supuestamente se establecían. Las opiniones de los críticos eran variopintas, así, frente a una misma obra es posible encontrar juicios que la rechazan mientras otros la ensalzan. En esta diversidad y especie de montaña rusa se movía cada uno de los salones: entre la defensa de un gusto y un estilo más académico, y la apertura a la paulatina introducción de cambios en formas y contenidos.

El período en el cual se concentró este estudio, 1940-1962, alojó diversos cambios en el gusto los cuales llevaron a una consolidación de lo que hoy denominamos como arte moderno, aunque claramente ya desde una década antes estas modificaciones habían

empezado a cobrar vida de una forma más evidente con obras como las de Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo. En el Salón de Artistas Colombianos se presentaron e incluso fueron reconocidas con primeros premios varias de las obras que hoy tienen un lugar en la historia del arte gracias a que desestabilizaron aquellas estructuras del gusto que se habían establecido bajo el canon del gusto académico. Pero las obras en sí mismas, y como lo hemos tratado de evidenciar en este estudio, no son la únicas que se requieren para que tal desestabilización se dé, fue necesario que tanto aquellos agentes que directamente hacen parte del campo del arte, como el contexto en general se modificaran paulatinamente para que aspectos como las llamadas de-formaciones del arte moderno pudieran ser recibidas y aceptadas.

Los críticos son uno de los agentes de este campo en cuyos escritos podemos encontrar las ideas y concepciones sobre el arte que hay en una época específica. Walter Engel, Marta Traba, Jorge Moreno Clavijo, por mencionar solo algunos de todos los que hemos citado en este trabajo nos muestran cómo las ideologías de Estado e Iglesia intervinieron en el Salón en asuntos como aceptación o retiro de obras, los lugares en los que se llevaba a cabo el evento y los jurados. Pero también, en cómo el arte se calificó de izquierda o derecha dependiendo de sus características formales y temáticas, asociando principalmente las obras de *Los Artistas Independientes de Colombia*, entre ellos los muralistas, con esta primera tendencia. En esta misma línea, las disputas bipartidistas, los años de conflicto y la dictadura tuvieron también repercusiones en el Salón y en las creaciones de los artistas, que algunos casos derivó en obras con intenciones críticas como *Rojas Pinilla* de Débora Arango o *Violencia* de Obregón.

En términos tanto formales como temáticos podemos ver importantes transformaciones que llevaron al rechazo por parte de las fracciones más conservadoras del arte, aunque incluso evidenciamos actitudes tradicionalistas y con este talante conservador en personajes que hemos considerado más liberales. Aspectos como una pincelada más suelta y expresionista, de-formaciones de la figura, introducción de motivos populares, preeminencia del color sobre el dibujo, abstracciones, entre otros, hicieron que con recurrencia se asociara el arte moderno del país con lo popular y lo decorativo. Ambas categorías se utilizaron con diversos matices desde un tono peyorativo y denigrante, hasta uno más positivo; pero en general los dos se asociaron con una forma de hacer arte que respondía a unos cánones diferentes a los académicos, considerado por muchos como el arte verdadero, moralmente bueno y bello.

Esta concepción del arte académico como el único digno de admiración fue precisamente el cuestionado desde diferentes frentes por los artistas, entre otras razones, por ser un estilo importado colmado de motivos europeos, que por lo tanto no permitía una reflexión y creación de un arte más local y coherente con experiencias y necesidades cercanas. En esta línea entonces, el arte moderno del país también tomó forma en medio de tensiones y diálogos entre lo extranjero y lo propio, con todos los interrogantes que tanto en su momento como ahora esto puede conllevar. Artistas, intelectuales y críticos se dieron a la tarea de disertar al respecto e intentar dar respuestas desde cada uno de los ámbitos con el propósito de crear arte y literatura que mínimamente no fueran una copia de lo europeo. Este diálogo no solo se dio en términos de una búsqueda de “lo propio”, sino que igualmente se encuentra la influencia y el trabajo que artistas y críticos extranjeros llevaron a cabo en el país; así como el contacto y las transacciones cada vez mayores con otros países tanto

latinoamericanos como norteamericanos y por supuesto europeos, tanto en términos de viajes, estudios y exposiciones que llevaron a cabo los artistas, como en la posibilidad de intercambiar información relacionada con la crítica de arte, movimientos y teorías.

Por último, desde su fundación muchas personas consideraron el Salón Nacional de Artistas como un espacio para medir el “desarrollo” del arte nacional, para mirar sus “progresos o sus retrocesos”, para comparar la calidad y el nivel el arte propio con respecto a otros países, y para mirar la “evolución” de los artistas. Sin embargo, otros tantos opinaron que ese era solo un evento más, el cual difícilmente podía dar cuenta real del arte colombiano. En la actualidad el Salón Nacional de Artistas se reconoce como una institución que ha acogido los artistas más recordados del país y a pesar de sus aciertos y desaciertos, no es posible desconocer la labor realizada tras tantos años de permanencia. En este sentido, el Salón no se debe pensar como “el” espacio para medir el “desarrollo” del arte del país, pero tampoco puede verse solo como un espacio más, pues su permanencia durante tantos años, el protagonismo que tuvo principalmente en estas dos primeras décadas, las discusiones que desde allí se motivaron, su relación con los cambios en el gusto, con la consolidación del arte moderno y la presencia allí de numerosos artistas relevantes para el arte Colombia, le diferencian de otros eventos más transitorios.

Referencias

- Acuña, L. (23 de 10 de 1957). Notas de arte El Salón de Artistas Colombianos. *El Tiempo*.
- Agamben, G. (2016). *Gusto*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Airó, C. (1 de 12 de 1945). El arte pictórico de Alejandro Obregón. *Cromos*.
- Airó, C. (11 de 1950). Notas al VIII Salón de Artistas nacionales. *Espiral*.
- Airó, C. (26 de 10 de 1957). En el Museo Nacional El X Salón de Artistas Colombianos. *El Tiempo*.
- Airó, C. (10 de 1958). XI Salón Anual de Artistas colombianos. *Espiral*(75).
- Aljure, S. (20 de 12 de 1947). Carlos Díaz, pintor de paisaje. *Cromos*.
- Aljure, S. (28 de 6 de 1947). La pintura naturalista de Alfonso Villa. *Cromos*.
- Amortegui, O. (3 de 11 de 1940). El Primer Salón de Artistas Lluvia sobre el jardín de Cándido. *La Razón*.
- Arango, J. (20 de 7 de 1959). Pedro Nel Gómez: mi vida. *Cromos*.
- Arango, S., & Gutiérrez, A. (2002). *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Arenas Betancur, R. (7 de 3 de 1960). Notas sobre las dos tendencias de arte en Colombia. *Cromos*.
- Arias, C. (2007). *Umbrales estéticos: entre el pensamiento y el disfrute*. Medellín: La Carreta Editores.

Ariza, G. (22 de 10 de 1944). Temas de ahora y de siempre Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia. *El Tiempo*.

Artes plásticas Obregón, premio nacional. (14-20 de 7 de 1962). *La Nueva Prensa*(63).

Banco de la República. (2017). Exposición INMIGRANTES. En la BLAA, las curadurías "Fotógrafos" y "Críticos y galeristas". Recuperado el 10 de 5 de 2020, de <https://www.banrepcultural.org/noticias/exposicion-inmigrantes-en-la-blaa-las-curadurias-fotografos-y-criticos-y-galeristas>

Banco de la República Área Cultural. (2012). Dolcey Vergara Pintor del Valle del Cauca. En J. Sierra (Ed.), *Dolcey Vergara*. Banco de la República.

Banco de la República. (s.f.). *Red Cultural del Banco de la República de Colombia- Ramón Barba*. Recuperado el 10 de 5 de 2020, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Ram%C3%B3n_Barba_Guichard#En_la_Colecci.C3.B3n_de_Arte_del_banco_de_la_Rep.C3.BAblica

Banco de la República. (s.f.). *Red Cultural del Banco de la República de Colombia-Walter Engel*. Recuperado el 10 de 4 de 2020, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Walter_Engel

Banco de la República. (s.f.). *Edgar Negret*. Recuperado el 15 de 5 de 2021, de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/artista/edgar-negret>

Banco de la República. (s.f.). *Eduardo Ramírez Villamizar*. Recuperado el 15 de 5 de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Eduardo_Ram%C3%ADrez_Villamizar.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2016). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.

- Bozal, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Cardona, F. (8 de 2017). *Los colores del drama: la pintura colombiana en los tiempo de la dictadura*. Recuperado el 23 de 4 de 2020, de Universidad del Rosario:
<https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Vol-3-Ed29/Columnistas/Nietzsche-y-la-verdad-como-enfermedad/>
- Castrillón, D. (27 de 10 de 1946). Los "Rechazados" Un salón de arte. *El Tiempo*.
- Castro, S. (2002). Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía*, 27(2), 431-451.
- Cobo, J. (1985). *Obregón*. Bogotá: La Rosa.
- Cobo, J. (2006). *Fernando Botero, la plenitud de la forma*. Bogotá: Panamericana.
- De la villa, R. (2003). El origen de la crítica de arte y los salones. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (págs. 23-62). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Dickie, G. (2003). *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Madrid: Machado libros.
- Durán, A. (9 de 1940). Primer Salón anual de artistas colombianos. *Revista de Las Indias*(21).
- Eiger, C. (4 de 8 de 1950). El VIII Salón de Artistas. *Audición Radio Nacional*.
- Eiger, C. (1 de 10 de 1959a). El Salón Nacional de Bellas Artes. *Audición Radio Nacional*.
- Eiger, C. (7 de 10 de 1959b). El XII Salón Nacional de Artistas Colombianos. *Audición Radio Nacional*.
- Eiger, C. (15 de 10 de 1959c). El XII Salón Nacional de Artistas Colombianos. *Audición Radio Nacional*.

- El caso de Luis Alberto Acuña. (15 de 8 de 1953). *Cromos*.
- Engel, W. (29 de 10 de 1944). Carta abierta a Gonzalo Ariza. *El Tiempo*.
- Engel, W. (12 de 1944). Crónica de exposiciones El V Salón de Artistas Colombianos. *Revista de Las Indias*(72).
- Engel, W. (12 de 1944). Crónica de exposiciones El V Salón de Artistas Colombianos. *Revista de Las Indias*(72).
- Engel, W. (10 de 1946). El VII Salón de pintura. *Revista de Las Indias*.
- Engel, W. (22 de 10 de 1950). Un certamen agónico El VIII Salón de Artistas. *El Tiempo*.
- Engel, W. (9 de 8 de 1950). Un certamen agónico El VIII Salón de Artistas. *El Tiempo*.
- Engel, W. (17 de 8 de 1952). Exposiciones El IX Salón Anual. *El Tiempo*.
- Engel, W. (17 de 10 de 1957a). El X Salón de Artistas Colombianos. *El Independiente*.
- Engel, W. (1957b). El Décimo Salón de Artistas Colombianos. *Vínculo Shell*.
- Fernández, C. (2007). *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Gaitán, J. (20 de 10 de 1946). El VII Salón de pintura. *El Tiempo*.
- Gaitán, J. (2002). *Masacre en las bananeras*. Bogotá: Ediciones Emfasar.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Editorial Grijaldo.
- Girondo, O. (1924). Manifiesto de Martín Fierro. *Martín Fierro*, 1-2. Recuperado el 15 de 5 de 2021, de https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4349091/mod_resource/content/1/manifiesto-de-martin-fierro.pdf

- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- Guerra, T. (25 de 7 de 2010). Pierre Daguét: El francés que se volvió cartagenero. *El Universal*. Recuperado el 4 de 5 de 2020, de <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/pierre-daguét-el-frances-que-se-volvio-cartagenero-LJEU54850>
- Guillén, F. (20 de 10 de 1945). El Sexto Salón Anual de Artistas Colombianos. *Sábado*.
- Haskell, F. (1989). Enemigos del arte moderno. En F. Haskell, *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos* (págs. 287-306). Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, M. (1982). *Cuatro artistas no-figurativos de Colombia*. Bogotá: Procultura.
- Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura. (1990). *50 años Salón Nacional de Artista*. (C. C. Schrader, Ed.) Colombia: OP Gráficas.
- Jaramillo, C. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. *Artes la revista*(7), 3-38.
- Jaramillo, C. (2005). Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia. *Textos: Arte, política y crítica*, 13-28.
- Jaramillo, M. (2001). *Alejandro Obregón, el mago del caribe*. Bogotá: Asociación Amigos del Museo de Colombia.
- L.R.J. (11 de 1945). El VI Salón de Artistas Colombianos. *Revista Javeriana*(120).
- La exposición de Ignacio Gómez. (22 de 9 de 1945). *Cromos*.
- La intervención del Señor Arzobispo en lo del cuadro de Correa. (9 de 10 de 1942). *El Catolicismo*.

- López, A. (8 de 10 de 2018). Lucy Tejada, la artista contemporánea de la ternura. Obtenido de https://elpais.com/cultura/2018/10/09/actualidad/1539071292_502012.html
- Medellín, C. (20 de 9 de 1959). En el XII Salón de Artistas colombianos (crónica de un jurado infidente). *El Tiempo*.
- Medina, A. (14 de 11 de 1987). Los salones del IV Salón. *El Mundo*.
- Mendoza, E. (18 de 10 de 1950). Motivos críticos El VIII Salón de los Artistas. *El Espectador*.
- Mendoza, E. (27 de 8 de 1952). Pintores y críticos El Salón de los Rechazados. *El Espectador*.
- Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia. (2006). *Marca registrada Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*. Bogotá: Planeta Colombia.
- Misas, J. (24 de 11 de 1941). La Segunda Exposición de Artistas Colombianos. *El Colombiano*.
- Moreno, J. (26 de 10 de 1940). El Primer Salón anual de artistas colombianos. *El Espectador*.
- Moreno, J. (21 de 10 de 1944). El V Salón de Artistas Colombiano. *Cromos*.
- Moreno, J. (19 de 10 de 1946). ¿A dónde va la pintura en Colombia? Ni auge ni decadencia desarrollo progresivo. *Cromos*.
- Moreno, J. (5 de 11 de 1949). Pierre Daguet en "La capilla". *Cromos*.
- Moreno, J. (1 de 7 de 1950). La exposición de Julio Fajardo. *Cromos*.
- Moreno, J. (4 de 6 de 1961). Vida cultural El Salón de Artistas colombianos. *El Tiempo*.

- Museo Nacional de Colombia. (2007). *Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano, Catálogo de exposición*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Pardo, A. (17 de 11 de 1941). El Segundo Salón de Artistas Colombianos. *Revista de Las Indias*.
- Pardo, E. (14 de 10 de 1942). Será Arte. *El Espectador*.
- Pardo, J. (2011). Crear de la nada. En *Estética de lo peor*. Madrid: Editorial Pasos Perdidos.
- Penhos, M. (2009). Saint Louis 1904. Argentina en escena. En M. y. Di Liscia, *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX Y XX*. España: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Pinni, I. (1996). Aproximación a la idea de “lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. *Historia crítica*(13), 5-15.
- Pinni, I. (2000). *En busca de lo propio: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Pinni, I. y. (2012). *Modernidad, vanguardias, nacionalismo- Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Prat, J. (19 de 10 de 1941). La actualidad artística colombiana El Segundo Salón de Artistas. *El Tiempo*.
- Quintana, L. (2008). *Gusto y comunicabilidad en la estética de Kant*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Red Cultural del Banco de la República. (s.f.). *Walter Engel*. Recuperado el 4 de 4 de 2020, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Walter_Engel

República, B. d. (s.f). *Eduardo Ramírez Villamizar*.

Reyes, P., & Iriarte, P. (1995). *El páramo, ecosistema de alta montaña*. Bogotá: Fundación Ecosistemas Andinos, Gobernación de Boyacá.

Sáenz, R., Posada, G., Gómez, P., Arango, D., Montoya, O., Vallejo, J., . . . Restrepo, L. (1944). *Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia, a los artistas de las Américas*. Recuperado el 1 de 10 de 2020, de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/860304#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-482%2C-475%2C6551%2C3666>

Sierra, J. (20 de 10 de 1998). Las fotos de Erwin Kraus. *El Tiempo*. Recuperado el 3 de 4 de 2020, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-832509>

Sixto, C. (2002). Reivindicación estética del arte popular. *Revista de Filosofía*, 27(2), 431-451.

Traba, M. (2-3 de 1956). ¿Qué quiere decir un arte americano? *Mito*(6).

Traba, M. (2-3 de 1956). ¿Qué quiere decir un arte americano? *Mito*(6).

Traba, M. (14 de 9 de 1958a). Vida cultural Un gran cuadro en el Salón Nacional. *El Tiempo*.

Traba, M. (19 de 9 de 1958b). Crítica de arte Crónicas del Salón (2): Villegas y Cía. *El Tiempo*.

Traba, M. (21 de 9 de 1958c). Crítica de arte Crónicas del Salón (3); La Jungla Figurativa. *El Tiempo*.

Traba, M. (26 de 9 de 1958d). Crítica de arte Crónicas del Salón (4); balance perspectiva. *El Tiempo*.

- Traba, M. (7 de 6 de 1961). Crítica de Arte No hay Salón. *La Nueva Prensa*.
- Traba, M. (28 de 7 de 1962). Crítica de arte "Violencia": Una obra comprometida ...con Obregón. *La Nueva Prensa*.
- Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-1970*. Colombia: Siglo XXI.
- Traba, M. (1984). La cultura de la resistencia. *Revista de Estudios Sociales*(34), 136-145.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington D.C: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Trujillo, R. A. (2011). *Historia de Colombia contemporánea, 1920-2010*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Vélez, E. (8 de 11 de 1940). Un fallo saludable. *La Defensa*.
- Verlichak, V. (2008). La cultura de la resistencia. En G. Zalamea (Ed.), *El programa cultural y político de Marta Traba, relecturas. Cátedra: Marta Traba*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Vidales, L. (9 de 1940). El Primer Salón de Arte colombiano. *Revista de Las Indias*(21).
- Vidales, L. (9 de 1940). El Primer Salón de Arte colombiano. *Revista de Las Indias*(21).
- Vidales, L. (10 de 11 de 1946). Notas sobre el Séptimo Salón de Artistas Colombianos. *El Tiempo*.
- Vidales, L. (31 de 8 de 1952). El IX Salón El "otro" punto de vista. *El Tiempo*.
- Villegas, G. (2014). *Autonomía y distinción. El gusto artístico en Colombia 1880-1960*. Tesis doctoral, Universidad de Antioquia, Medellín.

Yepes, R. (2011). Arte moderno y gobierno en Colombia. *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas*, 6(1), 9-33.

Zalamea, E. (20 de 10 de 1941). El fallo sobre el II Salón. *El Espectador*.

Zalamea, E. (16 de 10 de 1942). El III Salón de Artistas. *El Tiempo*.

Anexos

Anexo 1: Tabla información Salón Nacional de Artistas 1940-1962.

La información de esta tabla recopila datos del texto *50 años Salón Nacional de Artista*, del Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura. (1990).

Salón	Año	Sede	Organizador	# participantes	# Obras	Jurado Admisión	Jurado Selección	Ganadores
I	1940 Noviembre 12	Biblioteca Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	92	155	Rafael Maya, Luis Vidales, Rafael Duque Uribe, José Prat y Pierre Daguet.	Enrique Restrepo, Jorge Obando Lombana, Roberto Suárez, Jorge Zalamea y Gustavo Santos.	Pintura: Ignacio Gómez Jaramillo, <i>Madre del pintor</i> . Medalla de oro: Santiago Martínez Delgado, <i>El que volvió</i> . Medalla de plata: Sergio Trujillo Magnenat, <i>Pastora</i> . Medalla de bronce: José Rodríguez Acevedo, <i>Retrato</i> . Escultura: Ramón Barba, <i>Mujer joven</i> . Medalla de oro: José Domingo Rodríguez, <i>El héroe</i> . Medalla de plata: Josefina Albarracín, <i>Cabeza de viejo</i> . Medalla de bronce: Hena Rodríguez, <i>Campesino segoviano</i> . Mención: Enrique Grau Araújo, <i>La mulata</i> .
II	1941 Octubre 12	Biblioteca Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	41	58	Miguel Dfaz Vargas, Edgardo Salazar Santacoloma, Alvaro Pío Valencia, Andrés Pardo Tovar y Luis B. Ramos.	: Daniel Samper Ortega, Gustavo Santos, Eduardo Ospina, S.J., Eduardo Carranza y Luis Vidales	Pintura: Santiago Martínez Delgado, <i>Interludio</i> . Medalla de oro: Sergio Trujillo Magnenat, <i>Retrato de doña Sara Oávila de Trujillo</i> . Medalla de plata: Carlos Correa, <i>Retrato del Dr. César Uribe Piedrahíta</i> . Medalla de bronce: Dolcey Vergara, <i>El trapiche</i> . Menciones honoríficas: Alicia Cajiao, <i>Vendedoras</i> ; Julio Fajardo, <i>Puerto</i> ; Carlos Dupuy, <i>Kristian Van Krogh</i> ; Alfonso Ramírez Fajardo, <i>Día de mercado</i> . Medalla de oro para el mejor expositor extranjero: Pierre Daguet, <i>Contraste</i> . Escultura: Desiertos los cuatro premios. Menciones honoríficas: Rodrigo Arenas Betancourt, <i>Cateadora</i> ; Julio Abril, <i>Indio del Valle de Sibundoy</i>

III	1942 Octubre 12	Biblioteca Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	52	74	Rafael Duque Uribe, Antonio García, Delio Ramírez, Luis Vidales y Darío Samper	Camilo Mutis Daza, Eduardo Zalamea Borda, Roberto Suárez Costa, Ignacio Gómez Jaramillo, Gustavo Santos (renunció después del fallo) y Rodrigo Jiménez Mejía	Pintura: Carlos Correa, <i>Naturaleza en silencio, La Anunciación</i> . Gonzalo Ariza, <i>Día frío</i> . Medalla de oro: Luis Alberto Acuña, <i>Mascarada</i> . Medalla de plata: Dolcey Vergara, <i>La danza</i> . Medalla de bronce: Alicia Cajiao, <i>La negra Simona</i> . Menciones honoríficas: Roberto López Ocampo, <i>Eva</i> ; Enrique Wiesner, <i>Brisas del mar Atlántico</i> ; Roberto Zárraga, <i>en el río</i> ; David Parra, <i>Retrato de la señora Alicia Aljure de Sandoval</i> . Escultura: José Domingo Rodríguez, <i>Angustia</i> . Carlos Reyes Gutiérrez, <i>Cabeza de doña Lita Batman de Aragón</i> . Medalla de oro: Alonso Neira, <i>Reposo</i> . Medalla de plata: Miguel Sopó, <i>Serenidad</i> . Medalla de bronce: Desierto. Menciones honoríficas: Desiertas
IV	1943 Diciembre 9	Biblioteca Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	11	15	José Joaquín Ortega Ricaurte S.S., León de Greiff, Dolcey Vergara, Ricardo Santamaría Ordoñez y Delio Ramírez	No se integró	La insuficiencia de las obras admitidas hace al Ministerio de Educación declarar desierto el salón. Las pinturas seleccionadas fueron exhibidas en la Exposición Nacional de Medellín en enero de 1944
V	1944 Octubre 12	Biblioteca Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	35	63	Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis B. Ramos, Domingo Moreno Otero y José Domingo Rodríguez.	los premios se otorgan por votación de 29 de los expositores.	Pintura: Miguel Díaz Vargas, <i>Estudio en gris</i> ; Ignacio Gómez Jaramillo, <i>Gran naturaleza muerta</i> ; Edgardo Riaño, <i>Canción vespertina</i> ; Miguel Sopó, <i>Maternidad</i> ; Alonso Neira, <i>Desnudo</i>
VI	1945 Octubre 12	Biblioteca Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	37	49	José Domingo Rodríguez, Luis B. Ramos, Domingo Moreno Otero, Ignacio Gómez Jaramillo y Alejandro Obregón	los premios se otorgaron por votación de los expositores.	Pintura: Jorge Ruiz Linares, <i>Retrato de Eduardo Mendoza Varela</i> . Guillermo Jaramillo, <i>Retrato de un escritor</i> (Javier Arango Ferrer). Alfonso Ramírez Fajardo, <i>Mercado boyacense</i> . Escultura: María Teresa Zerda, <i>Carroussel</i> . Luis Pinto Maldonado, <i>Rafael Maya</i> . Hugo Martínez, <i>Busto</i>

VII	1946 Octubre 12	Biblioteca Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	45	77	Alberto Iriarte, Fernando Guillén Martínez, Luis Vidales e Inés Acevedo Biester (renunció)	Julio Barrenechea, Rafael Maya, Carlos Arturo Caparrosa, Abel Naranjo Vi Ilegas y Angel María Céspedes.	Pintura: Composición con figura humana: Dolcey Vergara, <i>Currulao en Buenaventura</i> . Diploma de honor: Julio Fajardo, <i>Serenata</i> . Luis Alberto Acuña, <i>Doble retrato</i> . Naturaleza muerta: Desierto. Retrato: Margarita Posada, <i>Retrato de Félix Restrepo</i> . Diploma de honor: Eduardo Ramírez Villamizar, <i>Retrato de Lilian Peñuela</i> . Luis Aragón Varela, <i>Escritor proletario</i> . Paisaje: Carlos Díaz, <i>Vendaval</i> . Diploma de honor: Gonzalo Ariza, <i>Montaña de la tierra templada</i> . Erwin Kraus, <i>Tarde</i> . Escultura: Composición con figura humana: Desierto. Cabezas o bustos: Josefina Albarracín, <i>Cabeza de muchacha</i> . Diploma de honor: Luis Pinto Maldonado, <i>Eduardo Carranza</i> . Edgar Negret, <i>Daniel Arango</i> . Relieves y rostros: Desierto.
VIII	1950 Octubre 12	Museo Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	39	66	Gordon Brown, Carolo Bruscantini, Eduardo Mendoza Varela, José H. Gómez, Eduardo Carranza y Efraim Martínez.	José María Alfaro y Polanco, René Van Meerbecke y Efraim Martínez	Pintura: Luis Alberto Acuña, <i>El bautizo de Aquimin Zaque</i> . Carlos Correa, <i>Carnaval</i> . Hernando Mejía Carrasquilla, <i>Capilla colonial de Sáchica</i> . Mención de honor y medalla de oro: Desierto. Mención de honor y medalla de plata: Desierto. Escultura: Moisés Vargas, <i>Busto del doctor Laureano Gomez</i> . Luis Fernando Rivera, <i>Romeo y Julieta</i> . Angel Ignacio Velasco, <i>Realidad</i> . Mención de honor y medalla de oro: Desierto. Mención de honor y medalla de plata: Desierto.
IX	1952 Agosto 7	Biblioteca Nacional	Departamento de Bibliotecas, Archivos Nacionales y Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional.	61	91	Lucía Cock de Bernal Jiménez, Javier Arango Ferrer, Antonio Angel Escobar, Carlos Shools Pombo y Alvaro Sánchez.	Francisco Plata Bermúdez, Abel Naranjo Villegas y Robert C. Smith.	Pintura: 12 \$2.500. Blanca Sinisterra de Carreño, <i>Delfinius</i> (Primavera). 2 \$2.000: Fernando Botero. <i>Frente al mar</i> . 32 \$1.500: Julio Castillo. <i>Ingenuidad</i> . Menciones: Eladio Vélez, <i>Retrato de un pintor</i> , Sofía Urruña, Playa en el río Cauca; Adriano Moreno. <i>Inocentes</i> . Escultura: 12 \$2.500. Tito Lombana. <i>San Sebastián</i> . 22 \$2.000: Alonso Neira. <i>La fuente</i> . 32 \$1.500: Guillermo Rodríguez, <i>Campesino</i> . Menciones: María Teresa Zerda, <i>Bambuco</i> ; José Domingo Rodríguez, <i>Cristo</i> ; Helena Merchán, <i>Campesina boyacense</i> .

X	1957 Octubre 12	Museo Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	72	135	Gabriel Giraldo Jaramillo, Francisco Gil Tovar y Walter Engel.	Rodrigo Ramírez Cardona, Clemente Airó y Walter Engel.	Pintura: Medalla de oro y diploma: Enrique Grau Araújo, <i>Elementos bajo un eclipse</i> ; Lucy Tejada, <i>Mujeres sin hacer nada</i> . Medalla de plata y diploma: Fernando Botero, <i>Contrapunto</i> ; Jorge Elías Triana, <i>Mendigas</i> ; Alejandro Obregón, <i>Luto para un estudiante</i> . Menciones de honor: Gisela Ballesteros, <i>Bodegón</i> ; Francisco Cárdenas, <i>Cristo</i> ; Luis Chauz, <i>Bodegón</i> ; Marco Ospina, <i>Construcción dinámica</i> ; Judith Márquez, <i>Sinfonía en amarillo y naranja</i> ; Eduardo Ramírez Villamizar, <i>El Dorado</i> . Escultura: Medalla de oro y diploma: Hugo Martínez, <i>Forma mística</i> . Medalla de plata y diploma: Julio Fajardo, <i>Mujer</i> . Menciones de honor: Timoleón Camacho, <i>Cristo ante Pilatos</i> . Grabado y dibujo: Desiertos.
XI	1958 Septiembre 12	Museo Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional	126	178	Carlos Robles-Piquer, Javier Arango Ferrer y Carlos Delgado.	Eduardo Mendoza Vare la, Osear Delgado y Arturo Camacho Ramírez	Pintura: Fernando Botero, <i>La camera degli sposi</i> . Medalla de plata: Armando Villegas, <i>Azul violeta verde luz</i> . Mención honorífica: Desierto. Escultura: Julio Fajardo, <i>Ballet azul</i> . Medalla de plata: Desierto. Mención honorífica: Desierto. Dibujo: Enrique Grau Araújo, <i>Naturaleza muerta lunar</i> . Medalla de plata: Omar Rayo, <i>Niños</i> . Mención honorífica: Desierto. Grabado: Luis Angel Rengifo, <i>Hambre</i> . Medalla de plata: Pedro Peñalosa, <i>Ruperto</i> . Mención honorífica: Pedro Luis Hanné Gallo, <i>Composición</i> .
XII	1959 Septiembre 16	Museo Nacional	Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional, Alcaldía Mayor de Bogotá	74	108	Alejandro Obregón, Ignacio Gómez Jaramillo, Eduardo Ramírez Villamizar, Hans Drews y Carlos Medellín.	Eugenio Barney Cabrera, Antonio M. Bergman, Fernando López Michelsen, Walter Engel y Carlos Medellín.	Pintura: Eduardo Ramírez Villamizar, <i>Horizontal blanco y negro</i> . Guillermo Wiedemann, <i>Pintura en rojo</i> . Dibujo: Lucy Tejada, <i>La semilla de mangle</i> . Escultura: Desierto. Beatriz Daza, <i>Maternidad</i> . Compartido: Alicia Tafur, <i>Edad de bronce</i> ; Alberto Arboleda, <i>Flor de cicuta</i> . Grabado: póliza de \$50.000 de la Nacional de Seguros: Enrique Sánchez Martínez, <i>La crucifixión</i> . Beca del Instituto de Cultura Hispánica: Carlos Granada, <i>Marionetas</i> . Selección a la Bienal de Venecia: Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Wiedemann, Enrique Grau Araújo, Fernando Botero, Armando Villegas, David Manzur, Judith Márquez e Ignacio Gómez Jaramillo.

XIII	1961 Mayo 31	Pabellón A 4, Feria Exposición Internacional, Bogotá.	División de Divulgación Cultural, Ministerio de Educación Nacional.	50	72	Hernán Vieco, Francisco Gil Tovar y Enrique Grau Araújo.	Luis Vidales, Pedro Restrepo Peláez y Edgardo Salazar Santacoloma.	<p>Pintura: Manuel Hernández, <i>Flores en blanco y rojo</i>. Luciano Jaramillo, <i>Desnudo</i>. Menciones: David Manzur, <i>Composición para una flor</i>; Alejandro Obregón, <i>La resaca</i>; Gerardo Aragón, <i>Victoria</i>. Escultura: Desierto. Menciones: Desierto. Alicia Tafur, <i>A contra viento</i>. Dibujo: Ignacio Gómez Jaramillo, <i>3 Dibujos</i>. Mención: Samuel Montealegre, <i>Cuarteto</i>; Julio Castillo, <i>Músico y modelo</i>. Grabado: Pedro Luis Hanné Gallo, <i>Niña pintora</i>. Menciones: Rodolfo Velásquez, <i>He aquí a tu hijo</i>; Aníbal Gil, <i>Blanco y negro</i>.</p>
XIV	1962 Julio 9	Museo Nacional	División de Divulgación Cultural, Ministerio de Educación Nacional.	56	90	Francisco Gil Tovar, Hernán Vieco, Antonio Montaña, Beatriz Daza y Enrique Grau Araújo	Marta Traba de Zalamea, Fernando Martínez Sanabria, Antonio M. Bergman y Dicken Castro.	<p>Pintura: Alejandro Obregón, <i>Violencia</i>. Premio adquisición Museo Interamericano de Pintura de Cartagena: María Teresa Negreiros, <i>Composición</i>. Premio Compañía Central de Seguros: Lucy Tejada, <i>Insectos</i>. Escultura: Eduardo Ramírez Villamizar, <i>Relieve circular</i>. Juan Antonio Roda, <i>Trópico</i>; Enrique Grau Araújo, <i>La gran bañista</i>. Premio cerámica Alcaldía Mayor de Bogotá: Beatriz Daza, <i>Placa</i>. Premio de adquisición Bavaria: Lucy Tejada, <i>Larva</i>.</p>

Anexo 2: Tabla fuentes primarias complementarias

Título	Autor	Revista/publicación	n°	día	mes	año
Balance artístico de 1938	Gabriel Giraldo Jaramillo	Cromos		20	1	1939
Arte español contemporáneo	Guillermo Hernández de Alba	Cromos		27	5	1939
El arte flamenco	Santiago Martínez Delgado	Cromos		2	9	1939
La escuela municipal de Artes y oficios de Cali	Pavlo Zarre	Cromos		2	12	1939
La pintura colombiana a través de las portadas de Cromos	Gabriel Giraldo Jaramillo	Cromos		12	10	1940
El Primer Salón anual de artistas colombianos	Manuel Laverde Liévano	Cromos		2	11	1940
Alicia Cajiao	Álvaro Pérez	Cromos		29	4	1940
Víctor Mideros, gloria del Ecuador	Gabriel Karpf Muller	Cromos		15	5	1940
Panorama de la pintura en Chile	Gabriel Giraldo Jaramillo	Cromos		15	6	1940
La exposición de arte español	sin autor	Cromos		29	3	1941
La Galería Nacional de Arte en Washington	Luis B. Sarmiento	Cromos		19	4	1941
Ramón Subirast	Rafael Maya	Cromos		7	6	1941
La exposición de pintura de José Rodríguez Acevedo	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		14	6	1941
Cuando llegue la paz	Carlos Delgado Nieto	cromos		12	7	1941
La exposición de pintura contemporánea norteamericana	sin autor	Cromos		2	8	1941
La exposición de artistas colombianos en el palacios de Bellas Artes de México	sin autor	Cromos		30	8	1941
La exposición de pintores de Europa Central	sin autor	Cromos		27	9	1941
La exposición de pintores húngaros	sin autor	Cromos		4	10	1941
Pintores húngaros en Bogotá	Manuel Laverde Lievano	Cromos		18	10	1941
La exposición amazónica	Carlos Delgado Nieto	Cromos		xx	2	1942
Arte indígena de Tierradentro y Guambia	Pavlo Zarre	Cromos		28	3	1942
Por un arte americano vigoroso	Álvaro Pérez	Cromos		11	4	1942
La Escuela de Bellas Artes del Atlántico	María Enciso	Cromos		20	6	1942
La exposición de Gómez Campuzano	sin autor	Cromos		12	10	1942
El Museo del Atlántico	María Enciso	Cromos		26	12	1942
David Alfaro Siqueiros (corto comentario)	sin autor	Cromos		3	4	1943

David Alfaro Siqueiros en Bogotá	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		10	4	1943
Americanismo	sin autor	Cromos		14	8	1943
El Salón de Artistas de la Gran Colombia	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		25	12	1943
Grabadores ingleses	Campbell Dodgson	Cromos		3	6	1944
Cerámica deTierra Clara	Carlos Mercado	Cromos		5	8	1944
Las piedras de Colombia	Luis H. Jimenez Romero	Cromos		23	9	1944
La "Revista de América"	sin autor	Cromos		28	10	1944
Los virreyes de la Nueva Granada	Luis H. Jimenez Romero	Cromos		6	5	1944
La exposición de Ramón Barba	Octavio Amórtegui	Cromos		6	5	1944
"Revista de América"	sin autor	Cromos		13	1	1945
Ignacio Gómez Jaramillo	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		3	2	1945
El arte y el artesanato en Popayán	Gonzalo Canal Ramírez	Cromos		17	2	1945
La campaña cultural del gobierno	Carlos Delgado Nieto	Cromos		3	3	1945
La publicidad y el arte	sin autor	Cromos		5	5	1945
Guillermo Jaramillo	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		23	6	1945
El VI Salón de Artistas Colombianos	sin autor	Cromos		20	10	1945
Pintura brasilera	sin autor	Cromos		3	11	1945
La exposición de arte en el hemisferio occidental	sin autor	Cromos		24	11	1945
Cerámica de Colombia	Ernesto Camacho Leyva	Cromos		12	1	1946
Jorge de Oteitza, un esculturo en busca tenaz de la verdad estética	Jorge Sanclemente	Cromos		23	2	1946
En marcha hacia el mural	Baltasar Miro	Cromos		2	3	1946
Carlos Díaz, un paisajista	Diego Castrillón Arboleda	Cromos		23	3	1946
Edgar Negret, escultor de concreto y abstracto	Clemente Airó	Cromos		30	3	1946
Jorge Franklin	Alfonso Fuenmayor	Cromos		6	4	1946
La pintura francesa	Paul D'Antraix	Cromos		6	4	1946
Marco Ospina, un pintor en permanente proceso de superación artística	Álvaro Sanclemente	Cromos		20	4	1946
Entre el trópico y el rascacielos Enrique Grau Araujo	Anna Kipper	Cromos		1	6	1946
La maravilla de los vidrios policromados	Norman Ymer	Cromos		6	7	1946
El Museo de Arte Moderno	John E. Abbot	Cromos		6	7	1946
La exposición de pintores europeos y americanos	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		13	7	1946
Pintura entre dos guerras	George Vago	Cromos		27	7	1946
Jorge Moreno Clavijo	J.A Osorio Lizarazo	Cromos		27	7	1946

La exposición de arte chileno	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		3	8	1946
Nuevas figuras de la pintura	Paul D'Antraix	Cromos		31	8	1946
Vida y aventuras del panóptico	Jorge Bayona Posada	Cromos		31	8	1946
Exposición de Eduardo Ramírez Villamizar	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		7	9	1946
Los nuevos motivos del arte influencia de la guerra en la pintura moderna		Cromos		21	9	1946
El arte delicado de la tapicería	Raymond Cogniat	Cromos		28	9	1946
La exposición de Gonzalo Ariza	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		28	9	1946
La pintura mural de Alirio Jaramillo	Álvaro Sanclemente	Cromos		1	10	1946
El séptimo Salón de Artistas Colombianos	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		26	10	1946
El salón de los rechazados	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		2	11	1946
La exposición de la biblioteca Nacional Georges Brassier y su obra	sin autor	Cromos		23	11	1946
Cómo se forman los artistas en Colombia?	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		7	12	1946
La pintura ambiental de Marco Tulio Salas Vega	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		24	5	1947
Gabriel Puerta Londoño pintor impresionista	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		1	6	1947
Los frescos de Martínez Delgado	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		14	6	1947
El mudejar en la vida y en el arte colombiano	Alberto Acuña	Cromos		12	7	1947
Reportaje surrealista a Salvador Dalí	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		9	8	1947
Tres pintores suramericanos en Bogotá	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		30	8	1947
Las cerámicas de Alberto Arboleda	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		27	9	1947
El Museo de Arte Moderno de París	Raymond Cogniat	Cromos		11	10	1947
El enigma de una remota civilización indígena	Alberto Acuña	Cromos		9	11	1947
La exposición de Martín Konopacki	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		15	11	1947
El pintor Sergio Trujillo Magnenat	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		26	11	1947
El Museo Nacional	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		22	5	1948
Paul Gauguin 1848-1948	Carlos Delgado Nieto	Cromos		5	6	1948
Arte individual y oficial		Cromos		26	6	1948
Los pintores no tienen porvenir en Colombia	Carlos Martínez Cabana	Cromos		3	7	1948
2 exposiciones Gómez Campuzano y los acuarelistas	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		24	7	1948

La exposición de Christina de Chalupezyński	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		11	9	1948
La exposición de Hernando Mejía Carrasquilla	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		2	10	1948
"Un bodegón será siempre un bodegón" dice Ignacio Gómez Jaramillo	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		16	10	1948
Los hombres y los días Pablo Picasso	Gabriel Trillas	Cromos		20	11	1948
Los escultores colombianos los "últimos" al vacío	Manuel Zapata Olivella	Cromos		4	12	1948
La exposición de Marco Ospina	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		xx	xx	1949
Valores de la raza la pintura de Andrés de Santamaría	Manuel Laverde Lievano	Cromos		2	4	1949
La exposición de Luis Alberto Acuña	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		9	4	1949
El Salón de Artistas Antioqueños	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		4	6	1949
El primer salón de artistas santandereano	Efraín Gómez	Cromos		25	6	1949
José Clemente Orozco y las viejas tradiciones	Javier Auqué Lara	Cromos		17	9	1949
La exposición de Erwin Heumann	E.M	Cromos		11	3	1950
La exposición de Gómez Leal	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		29	4	1950
La exposición de Cecilia Tamayo	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		17	6	1950
Otra vez Guillermo Jaramillo	Jorge Moreno Clavijo	cromos		24	6	1950
Las cerámicas de Alberto Arboleda	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		26	8	1950
La exposición de Pierre Daguet	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		2	9	1950
La escultura de Edgar Negret	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		16	10	1950
El VIII Salón de Artistas colombianos	Minimo	Cromos		21	10	1950
La exposición de Fritz Seifert	sin autor	Cromos		28	10	1950
Galería Montmartre en Bogotá	Carlos Delgado Nieto	Cromos		9	12	1950
Cerámica colombiana	Carlos Delgado Nieto	Cromos		16	12	1950
Pintura para navidad	Carlos Delgado Nieto	Cromos		23	12	1950
Arte español en Colombia	Manuel José Forero	Cromos		17	2	1951
La exposición de Eguigorri	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		17	2	1951
El maestro de vanguardia	Roberto Guidi	Cromos		24	2	1951
Galerías de arte R.I.P	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		5	5	1951
La exposición de Omar Rayo	sin autor	Cromos		26	5	1951
La exposición de Domingo Moreno Otero	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		4	8	1951

La exposición de Miguel Díaz Vargas	Criticón	Cromos		18	8	1951
Pedro Pablo Gómez pintor español	Gabriel Trillas	Cromos		1	9	1951
La exposición de Rodríguez Acevedo	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		29	9	1951
Cerámica, paloma, santuario...nada	Alejandro Sux	Cromos		29	12	1951
La exposición de Pastor Calpena	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		14	6	1952
Fernando Botero la emoción pictórica	Pedro Acosta Borrero	Cromos		2	8	1952
Salón de rechazados	sin autor	Cromos		30	8	1952
La nueva pintura colombiana, Triana, la pasión organizada	Pedro Acosta Borrero	Cromos		4	10	1952
La exposición del padre Ivo Schable	sin autor	Cromos		11	10	1952
Boceto de Rivera para su nuevo mural. Demasiado para París	sin autor	Cromos		11	10	1952
Pequeña historia de las grandes artistas: impresionismo	France Martelli	Cromos		25	10	1952
Más sobre el Surrealismo	France Martelli	Cromos		1	11	1952
El nuevo escultor colombiano	Carlos Delgado Nieto	Cromos		13	12	1952
Salvador Dalí ¿es un genio o un Camelo?	Luis Labrada	Cromos		17	1	1953
Exposición de pintores catalanes	Jose Moreno Clavijo	Cromos		24	1	1953
Un "callejón" que muestra todo el universo plástico	Paco Alba	Cromos		31	1	1953
El primer salón de caricaturistas	Criticón	Cromos		21	3	1953
Los falsos amantes del arte	sin autor	Cromos		4	4	1953
Un pintor español por los caminos de Colombia	Paco Alba	Cromos		6	6	1953
El primitivo arte cristiano	sin autor	Cromos		6	6	1953
Cuatro pintores modernos	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		27	6	1953
Los pintores reclaman los muros	Manuel Karabali	Cromos		4	7	1953
Exposición de artistas colombianos	sin autor	Cromos		1	8	1953
La exposición retrospectiva de Roberto Pizano	sin autor	Cromos		26	9	1953
El monumento a la paz	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		24	10	1953
La exposición de Carlos Díaz Forero	Dolly Mejía	Cromos		7	11	1953
Pablo Picasso expone en Milán	sin autor	Cromos		7	11	1953
Los artistas colombianos solicitan apoyo oficial	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		21	11	1953
La exposición de arte moderno de El callejón	Dolly Mejía	Cromos		28	11	1953
Exposición en la sala de arte	sin autor	Cromos		31	12	1953
Adiós a la exposición francesa	sin autor	Cromos		15	3	1954
Los retratos femeninos de Gómez Jaramillo	Jorge Moreno Clavijo	Cromos		15	3	1954

La Escuela de Bellas Artes de Barranquilla	sin autor	Cromos		5	4	1954
La exposición de López Correa	Dolly Mejía	Cromos		5	4	1954
Un creador original -Amalgama de la savia en el ultrabejuquismo de Omar Rayo	Ketty	Cromos		3	5	1954
El complejo del pueblo vallecaucano y el instituto de cultura popular	sin autor	Cromos		10	5	1954
Nuestros antepasados inolvidables	sin autor	Cromos		24	5	1954
Miguel Sopó a la lucha contra la piedra	Manuel Zapata Olivella	Cromos		31	5	1954
La pintura fantástica del profesor Fassman	Dolly Mejía	Cromos		31	5	1954
La exposición de pintura ecuatoriana	sin autor	Cromos		28	6	1954
Hace falta muralistas para plasmar la historia colombiana	Ketty	Cromos		5	7	1954
El pintor Rivera, un hombre original	Ernesto Rodríguez Pulecio	Cromos		19	7	1954
Eduardo Ramírez Villamizar	Walter Engel	Cromos		22	11	1954
Las raíces encontraron su explicación	Ketty	Cromos		22	11	1954
Cabeza de doncella	Felipe Antonio Molina	Cromos		24	1	1955
El maestro Ignacio Gómez Mejía y sus opiniones sobre la pintura colombiana	Dolly Mejía	Cromos		21	3	1955
La dramática expresión en la pintura de Nijole Mockus	Dolly Mejía	Cromos		28	3	1955
La interpretación del vía crucis de J.L. Figueroa	Dolly Mejía	Cromos		18	4	1955
Bogotá colonial en las acuarelas de Manuel de Monleon	Dolly Mejía	Cromos		9	5	1955
Diatriba de las estatuas	Felipe Antonio Molina	Cromos		20	6	1955
La exposición de arte moderno religioso en las galerías de "El callejón"	Dolly Mejía	Cromos		4	7	1955
La exposición de tapicería, pintura y cerámica de Jean Lurcat	Dolly Mejía	Cromos		15	8	1955
La exposición de Federico Molina	Dolly Mejía	Cromos		15	8	1955
Después de la exposición Judith Márquez una pintora colombiana de estilo personal	Walter Engel	Cromos		12	9	1955
Angel Gido redescubrimiento de América	sin autor	Cromos		19	9	1955
Exposición de pintura contemporánea	sin autor	Cromos		19	9	1955
Presentación de Salas Vega	Felipe Antonio Molina	Cromos		3	10	1955
Los maestros del arte moderno	sin autor	Cromos		3	10	1955
Alejandro Obregón	Juan Peñalosa	Cromos		10	10	1955
El arte como distracción	sin autor	Cromos		24	10	1955
David Manzur Londoño y su arte	Dolly Mejía	Cromos		7	11	1955

Un chochoano en busca de su cristo Miguel A. Mosquera	Casasbuenas Luque	Cromos		14	11	1955
Guillermo Wiedemann, el San Pedro Claver de la pintura moderna	Dolly Mejía	Cromos		5	12	1955
La exposición de José Bascones en Cali	Ketty	Cromos		26	12	1955
"También la pintura debe ser funcional", dice Marta Traba	Juan Peñalosa	Cromos		23	1	1956
Arte abstracto colombo-europeo en "El callejón"	sin autor	Cromos		30	1	1956
Exposición del taller nacional de artes plásticas	sin autor	Cromos		6	2	1956
Nicolás Delgado Arte quiteño entre nosotros	sin autor	Cromos		26	3	1956
Marta Traba	sin autor	Cromos		9	4	1956
"Revista de América"	sin autor	Cromos		18	6	1956
Carlos Dupuy la polémica alrededor de su pintura	sin autor	Cromos		16	7	1956
Rodrigo Arenas Betancur Un objetivo: ser auténtico	sin autor	Cromos		3	9	1956
Francisco Guinart la invariable naturaleza en sus cuadros	sin autor	Cromos		1	10	1956
Héctor Rojas Herazo pintura enraizada en el drama humano	sin autor	Cromos		2	12	1956
Aborígenes colombianos en la obra de Leopoldo Richter	José A. Mora	Cromos		3	12	1956
La muestra de la pintura Italiana	sin autor	Cromos		11	3	1957
Arte norteamericano en América latina	sin autor	Cromos		11	3	1957
Gonzalo Hernández	sin autor	cromos		18	3	1957
El lirismo pictórico de Jaime López Correa	Dolly Mejía	Cromos		15	4	1957
El embellecimiento de Medellín	Luz Solano Borrero	Cromos		8	7	1957
Todo es geometría	sin autor	Cromos		5	8	1957
Pintura de Israel	sin autor	Cromos		15	9	1957
Picasso	Traducido de Der Spiegel por A.M	Cromos		13	10	1957
Arte ha adquirido un carácter universal	sin autor	Cromos		4	11	1957
Historia y política dialéctica del progreso	sin autor	Cromos		4	11	1957
Diego Rivera 1886-1957	sin autor	Cromos		2	12	1957
Los "ismos" en el arte	sin autor	Cromos		16	12	1957
La cultura tiene una nueva sede en la biblioteca "Luis Angel Arango"	sin autor	Cromos		13	1	1958
La vida de un escultor colombiano a quien los críticos extranjeros califican de "símbolo de una época" Edgar Negret	Raul Nass	Cromos		27	1	1958
Botero en México	José H. Peñaloza	Cromos		3	3	1958
Los pintores ante la violencia	Carlos Delgado Nieto	Cromos		17	3	1958

El arte religioso en Colombia	Carlos Delgado Nieto	Cromos		7	4	1958
Santiago el grande, Dalí habla para Cromos	Olga García Zapata	Cromos		14	4	1958
Vuelve Omar Rayo sin bejuquismo	sin autor	Cromos		21	4	1958
Arenas Betancur el hombre que esculpió a Bolívar desnudo	José H. Peñaloza	Cromos		12	5	1958
2 exposiciones Capuleto-Agudelo	Carlos Delgado Nieto	Cromos		2	6	1958
Salón de pintura Cundinamarca	Carlos Delgado Nieto	Cromos		2	6	1958
Pintura abstracta de Colombia, los 5 elegidos para el premio Guggenheim	Carlos Delgado Nieto	Cromos		30	6	1958
Grabados y acuarelas	Carlos Delgado Nieto	Cromos		5	7	1958
El arte ingenioso de Calder, estables y movibles	sin autor	Cromos		14	7	1958
La exposición de Alipio Jaramillo	sin autor	Cromos		18	8	1958
Pequeña historia de una exposición, una semana de "tragua pictórica" a beneficio del hombre colombiano	Madame Duende	Cromos		27	10	1958
Museo de Arte Colonial, tres siglos de arte figurativo	sin autor	Cromos		22	12	1958
Ayer, hoy y mañana del artesanado en Colombia	Edga Caicedo	Cromos		23	3	1959
La mujer no inspira ya a los pintores. La abstracción ha acabado con el oficio	Pierre Cabanne	Cromos		6	7	1959
La vida de los esquimales en el Museo Nacional de Bogotá		Cromos		6	7	1959
No se desconcierte: es arte abstracto de Ramírez Villamizar	sin autor	Cromos		10	8	1959
Cerámica: la magia del fuego	sin autor	Cromos		10	8	1959
El criterio de la junta de censura debe actualizarse?	Jorge Bejarano	Cromos		24	8	1959
Alberto Arboleda entre la cerámica y la escultura	sin autor	Cromos		31	8	1959
En Sao Paulo nuestro único rasgo es el abstracto	sin autor	Cromos		14	9	1959
La media vuelta de Antonio Roda	sin autor	Cromos		5	10	1959
El VII Salón de pintura		Cromos		5	10	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		12	10	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		19	10	1959
Obregón	Gabriel García Márquez	Cromos		26	10	1959
En Sao Paulo seis kilómetros de arte dirigido	Clemente Airó	Cromos		26	10	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		26	10	1959
En el Cristobal Colón de Luis Alberto Acuña nada de abstraccionismo		Cromos		2	11	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		9	11	1959

Artes plásticas	sin autor	Cromos		16	11	1959
Botero	Jorge Zalamea	Cromos		23	11	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		23	11	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		30	11	1959
Mujeres alunizan, aman, girasolan	Gonzalo Arango	Cromos		7	12	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		7	12	1959
Artes plásticas	A.B	Cromos		14	12	1959
La bienal de Quito	sin autor	Cromos		11	1	1960
La confesión de Hectos Rojas Herazo	H.R.H	Cromos		11	1	1960
Tres pintores colombianos en el momento del dibujo	Marta Traba	Cromos		18	1	1960
Artes plásticas	A.B.V	Cromos		25	1	1960
Artes plásticas	Affan Buitrago	Cromos		29	2	1960
3000 años de arte colombiano, como se realiza la exposición		Cromos				
Vida de las artes Ante el XIV Salón anual	Francisco Gil Tovar	El Colombiano		8	7	1962
Vida de las artes Sobre el XIII Salón de Artistas Colombianos	Francisco Gil Tovar	El Colombiano Literario		11	6	1961
Arte y artistas colombianos La pintura en el IX Salón	Eduardo Mendoza Varela	El Espectador		9	8	1952
El Salón XIII de pintura con una serie de obstáculos	Walter Engel	El Espectador		11	6	1961
En el Primer Salón de Artistas Colombianos El fallo del jurado	Enrique Uribe White	El Tiempo		10	11	1940
Una visión imparcial El VI Salón	Pedro Restrepo Pelaez	El Tiempo		17	10	1945
El VI Salón de Artistas Colombianos	Walter Engel	El Tiempo		28	10	1945
Exposiciones El XIV Salón de Artistas	Jorge Moreno Clavijo	El Tiempo		15	7	1962
En la semana nacional de la cultura El Salón de Artistas	Jaime Posada	El Tiempo		17	7	1962
Notas Actualidad de las artes plásticas	Eugenio Barney Cabrera	Espiral			9	1962
Arqueología Agustiniaca	K. Th. Preuss	Hojas de Cultura Popular Colombiana	7			1951
El arte del grabado	Alberto Urdaneta	Hojas de Cultura Popular Colombiana	9			1951
La civilización Quimbaya	sin autor	Hojas de Cultura Popular Colombiana	10		10	1951

Mudejar en Colombia	Luis Alberto Acuña	Hojas de Cultura Popular Colombiana	15		3	1952
Ramón Torres Méndez	Joaquín Tamayo	Hojas de Cultura Popular Colombiana	20		8	1952
La comisión corográfica	Gabriel Giraldo Jaramillo	Hojas de Cultura Popular Colombiana	26		2	1953
Iconografía cristiana y simbolismo Chibcha	Luis Duque Gómez	Hojas de Cultura Popular Colombiana	45		9	1954
Es Vásquez Ceballos un pintor colonial?	Francisco Gil Tovar	Hojas de Cultura Popular Colombiana	57		9	1955
Es Vásquez Ceballos un pintor colonial?	Francisco Gil Tovar	Hojas de Cultura Popular Colombiana	58		10	1955
Trayecto y sentido del arte en Colombia	Francisco Gil Tovar	Hojas de Cultura Popular Colombiana	70		10	1956
Peculiaridades del Barroco Hispanoamericano en la pintura	Francisco Gil Tovar	Hojas de Cultura Popular Colombiana	73		1	1957
Ricardo Acevedo Bernal	Francisco Antonio Cano	Hojas de Cultura Popular Colombiana	74		2	1957
Roberto Pizano	Francisco Antonio Cano	Hojas de Cultura Popular Colombiana	75		3	1957
El arte en la exposición La exposición de dibujos infantiles es la mejor	Belisario Betancur	La Defensa		14	1	1944
Crítica de arte pocos valores	Marta Traba	La Nueva Prensa		14	6	1961
Plástica Más sobre el fracaso del Salón	Rafael Serrano Camargo	La Nueva Prensa		21	6	1961
Notas breves	Fernando Guillén Martínez	La Razón		8	10	1946
La estética contemporánea	Daniel Arango	Mito	5		12-1	1955-1956
Después de Picasso	Pierre Courthion traducción D.M	Mito	5		12-1	1955-1956

La exposición de Lucy Tejada	Hernando Valencia Goelkel	Mito	5		12-1	1955-1956
La exposición de Cecilia Porras	J.G.D	Mito	3		8-9	1955
La crítica de arte y sus problemas	Rafael Santos Torroella	Mito	8		6-7	1956
Vida cultural Obregón, Cecilia Porras, Roda	sin autor	Mito	10		10-11	1956
La pintura de Wiedemann	Andrés Holguín	Mito	15		8-9	1957
Problemas del arte en Latinoamérica	Marta Traba	Mito	18		3-4	1958
Ramírez Villamizar	Marta Traba	Mito	20		7-8	1958
Alejandro Obregón	Marta Traba	Mito	30		5-6	1960
Wiedemann	Marta Traba	Mito	37-38		7-8-9-10	1961
El fenómeno cubano- a los escritores y artistas cubano	Alejo Carpentier	Mito	37-38		7-8-9-10	1961
XI Salón de Artistas Colombianos	Walter Engel	Plástica	12		7	1958
Algunos dibujos de Gregorio Vásquez	Marta Traba	Revista Fuerzas de Policía de Colombia	45-46		3	1956
Ensayo de definición de un estilo	Marta Traba	Revista Fuerzas de Policía de Colombia	37-38		7	1955
Las esculturas de Arenas Betancur	Marta Traba	Revista Fuerzas de Policía de Colombia	55-56		1	1957
Las esculturas de Tumaco	Marta Traba	Revista Fuerzas de Policía de Colombia	70		7	1958
Una maravilla en América	Marta Traba	Revista Fuerzas de Policía de Colombia	71		9	1958
Pintura de hoy en Colombia - Eduardo Ramírez	Francisco Gil Tovar	Revista Javeriana	233		4	1957
Pintura Colombiana en 1874	Gabriel Giraldo Jaramillo	Vida				
Santiago Ramírez D. y la pintura histórica	Gabriel Giraldo Jaramillo	Vida	61			
Alrededor de la comprensión del arte moderno	Marta Traba	Vida	7		4	1956

