

## Arte y realidad en Hernando Tejada

Carlos Arturo Fernández Uribe  
cafernan@hotmail.com

Doctor en Filosofía por la Universidad de Antioquia, Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Bolonia, Italia (1980). Profesor de la Facultad de Artes, Coordinador de la Maestría en Historia del Arte y el Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación sobre Teoría e Historia del Arte en Colombia, en la misma Universidad. Entre sus escritos se destacan los siguientes libros: *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte* (2008), *Arte en Colombia 1981 – 2006* (2007), *Apuntes para una historia del Arte Contemporáneo en Antioquia* (2007), *Pedro Nel Gómez, escultor* (2007) y *Pedro Nel Gómez, acuarelista* (2006), los dos últimos en coautoría con el profesor Diego León Arango Gómez.

### Resumen

Hernando Tejada (1924-1998) desarrolla una obra en múltiples direcciones que hace muy difícil su encuadre en los esquemas habituales del arte. La frecuente vinculación que se le atribuye con el Arte Pop no es adecuada. En su lugar se propone la poética del realismo mágico para discutir su relación con la realidad y sus sistemas de trabajo, en particular los vínculos con la vida cotidiana y los debates entre arte y artesanía.

### Abstract

Hernando Tejada (1924-1998) creates an artistic work that develops in several directions, which makes it very difficult to locate into usual artistic schemas. The frequent association of his name with Pop Art is inadequate. The paper proposes, instead, the poetics of magical realism as a more proper context for a discussion of the relationship between art and reality, the creative process, the connections between art and the everyday life, and the debated distinction between art and craft.

### Palabras clave

Hernando Tejada, realismo mágico, arte pop, artesanía.

### Keywords

Hernando Tejada, magical realism, pop art, craft.

Artículo recibido el 20 de Septiembre de 2011 y aprobado por el comité editorial el 21 de Octubre de 2011.

## Arte y realidad en Hernando Tejada

Carlos Arturo Fernández Uribe

Desde las primeras etapas de su producción artística, ya un poco antes a 1950, Hernando Tejada supo manifestar un carácter polifacético que, inclusive para quienes seguían de cerca el desarrollo de su trabajo, resultaba difícil de comprender y de aceptar.

Casimiro Eiger, el gran crítico y promotor cultural de origen polaco, que marcó con sus ideas y escritos el arte colombiano de mediados del siglo, reclamaba para sí el honor de haber descubierto y revelado la obra de Hernando Tejada, cuando el artista realizaba sus primeras exposiciones. Y con profunda seriedad y sabiduría, Eiger recordaba que, con mucha frecuencia, los intereses del artista parecen ir en contravía de los del público; éste aspira a encontrar siempre el mismo tipo de obras, las que ya ha aprendido a ver y a disfrutar, precisamente en el momento en el cual el artista las desecha porque busca pasar a un arte diferente. Casimiro Eiger justificaba este proceso de continuas rupturas con base en la libertad del artista y, con toda razón, descubría allí la condición esencial del carácter moderno de Hernando Tejada, que el artista siguió desplegando en un intenso proceso de investigación creadora.

También Marta Traba, quien siguió con atención la obra de Hernando Tejada, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, reconoce la gracia, la simpatía y originalidad de su obra, con un dibujo “un poco loco”<sup>1</sup> que le permite “[...] ser el primogénito en la creación de esta divertida, absurda y arcaizante estenografía con que escribe su universo [...]” (Traba, 1984: 102).

Porque, en definitiva, de eso se trata la obra de Hernando Tejada: de la construcción de un universo propio, asombroso, inexplicable y alegre, en el cual vive y trabaja de manera tan absoluta y coherente que todos acabamos convencidos de que es un mundo natural y posible, algo así como “otra dimensión”, dominada por la poesía y no por las leyes del consumo y la utilidad.

<sup>1</sup>Marta Traba, “Tejada: la gracia es difícil”, en Traba, Marta. Marta Traba, Bogotá, Planeta – Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, p. 102. Este texto apareció originalmente en Revista La Nueva Prensa, # 34, Bogotá, 8 de diciembre de

## I

Nacido en el año de 1924 en Pereira, Hernando Tejada vivió y trabajó durante casi toda su vida en Cali, hasta su muerte en 1998. Y, como detectaba Eiger desde sus primeros pasos, su obra desarrolla una multitud de vertientes que se suceden, pero a las cuales también regresa en algunas oportunidades, conservando siempre una creación directa, pero jamás incauta ni esquemática.

Quizá podría hablarse de una obra pura, auténtica o sincera, pero de ninguna manera de una actitud ingenua o de un efecto artístico espontáneo.

Por el contrario, el mejor resultado poético de Hernando Tejada es, precisamente, haber logrado una obra cuyo sentido puede ser leído en una serie muy amplia de “capas superpuestas”, desde el disfrute gratuito —donde la experiencia del espectador sí es, sobre todo, ingenua y espontánea— hasta las más elaboradas referencias a la historia del arte o a diferentes expresiones culturales.

En este sentido, puede recordarse, por una parte, que el suyo es un trabajo que incluye, simultáneamente, muchas posibilidades, desde la pintura y la escultura hasta la elaboración de pequeños objetos decorativos, de tal suerte que él mismo habita un mundo y un ambiente que es, más allá de cualquier análisis, una creación artística total. Y de ese modo, quizá sin proponérselo expresamente, planteó una forma de hacer posible la identificación entre arte y vida, un ideal de corte romántico al que, por muy diversos caminos, aspira el arte de los últimos doscientos años. Pero, por otra parte, aquí están presentes, entrettejidos de la manera más íntima, problemas y referencias de muy diversos orígenes. Por supuesto, nadie desconoce la presencia de la artesanía en la obra de Hernando Tejada; pero lo realmente importante es percibir que no se trata sólo de un medio marginal, más o menos permanente, que utiliza para crear su obra artística, sino que le apuesta a la identificación esencial entre arte y artesanía; no son dos caminos divergentes y ni siquiera paralelos, sino que, a pesar de que sean distintos, a través del uno se recorre el otro, y viceversa; artesanía que es arte, arte que es artesanía. Y, como es apenas natural, este tejido implica los valores populares y del folclore como elementos constitutivos de la obra sin que, por otra parte,

olvide el artista una permanente atención y referencia a la historia del arte y, por esa vía, una lectura personal de las manifestaciones más cultivadas de la producción artística. En otras palabras, cuando se mira desde una perspectiva conceptual, este universo divertido, arcaizante y un poco loco, aparece también repleto de problemas y de sugerencias teóricas. Y dentro de ellas no es la menos importante la paradójica relación que la obra de Hernando Tejada genera entre forma y contenido, o entre teoría y práctica: tanta dedicación al trabajo manual parecería sugerir una despreocupación por los valores de la idea, pero es precisamente en ese trabajo práctico y formal donde se descubre la fuente de la significación.

En realidad, esta multitud de capas es la manifestación de una riqueza de conceptos que se inscribe muy bien dentro de las discusiones estéticas del último siglo, en la dirección de unas poéticas expandidas, que aquí parecen privilegiar los ámbitos de la cultura popular.

Según creo, a partir de la obra de Paul Cézanne, el arte actual está determinado por la reflexión permanente acerca del arte mismo. Pero no es una reflexión que se dirija hacia la búsqueda de una torre de marfil esteticista para refugiarse en ella, alejados del mundo; aquí el objetivo es investigar acerca del sentido del arte, lo que, por supuesto, implica también el análisis más profundo de los vínculos con la realidad, desde la perspectiva propia de la creación estética. En este sentido, la obra de arte contemporánea se define porque ella presenta, ante todo, el despliegue de la complejidad de los problemas del arte, donde se hacen cada vez más íntimos los contactos entre producción artística, experiencia estética, crítica de arte, historia de las artes, museología, problemática cultural y social, y discusión filosófica y conceptual; por lo demás, esta reflexión se desarrolla en un contexto en el cual se han roto los límites y exclusiones entre las distintas manifestaciones artísticas y entre el ámbito del artista y los de la acción política, social y cultural.

Precisamente en ese orden de ideas, el trabajo de Hernando Tejada presenta una enorme fecundidad. Inclusive sin que quiera decirse que era una intención consciente y sistemática del artista, su obra lanza constantes preguntas acerca de problemas como los ya mencionados sobre los vínculos entre arte y artesanía, la experiencia

estética directa, las posibilidades del arte para intentar la traducción o la transformación de la cultura popular, el sentido de la realidad y de la verdad en la obra de arte y, asumiendo un peligro que le anunciaba Casimiro Eiger desde 1953, la relación entre artes plásticas y literatura. Pero también pueden descubrirse aquí unos cuestionamientos muy serios a muchos de los temas básicos de la reflexión estética de la Modernidad: belleza, decoración, forma, estilo, creatividad.

Sin embargo, en la obra de Hernando Tejada todos estos asuntos parecen quedar en segundo plano, sin que nunca los afanes teóricos intenten siquiera quitar el protagonismo al libre disfrute de la obra.

## II

Cuando en los años sesenta y setenta, Hernando Tejada dejó a un lado los pinceles y se dedicó a la talla en madera para producir sus objetos, entre los cuales se destacaban las *Mujeres muebles*, fue relacionado con las manifestaciones del *Pop Art*, junto a otros artistas que rompían con las formas académicas tradicionales. Sin embargo, esa vinculación tiene el inconveniente de forzar los dos polos del problema y, por lo mismo, resulta inadecuada frente a la obra de Hernando Tejada y a la de muchos otros artistas colombianos de ese momento. Por una parte, el concepto de lo *pop* no se refiere, como a veces se piensa, a una idea genérica de lo popular ni mucho menos de lo folclórico, ni tampoco a los grupos vernáculos; por el contrario, el *Pop* parte de las manifestaciones culturales de masa, generadas y difundidas por los medios masivos de comunicación y, por tanto, desarrolladas en el contexto económico y cultural de las sociedades de consumo avanzado. Lo que casi siempre interesa a los creadores del *Pop Art*—tal como puede comprobarse en la obra de Warhol, de Lichtenstein, o de Segal, entre otros— es su condición genérica e impersonal, que tiene como ideal la producción de la máquina. Allí se deja de lado todo el poder mágico que pueden llegar a encerrar los objetos: no hay espacio para la mitología ni el rito, y el objeto se impone en cuanto tal. El resultado es que, al menos de una manera esquemática, puede hablarse en el *Pop Art* de la consideración del hombre en cuanto cosa, como consecuencia de una destrucción radical del arte del pasado, hasta un punto tal que podría parecer definitivamente muerto (Véase Argán, 1977: 605-607).

Por el contrario, es claro que la obra de Hernando Tejada se aparta totalmente de una perspectiva industrial y mecánica, no sólo en el procedimiento sino, sobre todo, en las intenciones de fondo. El mismo artista explicaba así la aparición de sus *Mujeres muebles*:

*Algún día quise hacer un armario; inconscientemente empecé a desarrollar la forma de una mujer, me gustó y le gasté mucho tiempo. La gente me decía que volviera a pintar en lugar de estar haciendo carpintería. A pesar de eso la terminé y ni siquiera la pude usar porque se fue directo para un museo [...]. Ella es Rosario, la mujer armario.*

En definitiva, una esencia popular, pero no en la clave del *Pop Art* internacional. En contra de la idea del consumo avanzado, que como consecuencia del exceso acaba disolviendo el valor de los elementos cotidianos, aquí predominan los valores de la vida diaria. En efecto, antes que una obra de arte, *Rosario* es un armario, en el más estricto sentido de la palabra; aunque no se reduzca a eso, es un objeto utilitario, con una funcionalidad precisa y manifiesta.

Propongo que una mejor aproximación a la obra de Hernando Tejada puede lograrse por medio del concepto de “realismo mágico”, teniendo en cuenta, inclusive, las implicaciones literarias de la expresión.

En el prólogo de *El reino de este mundo*, de 1949, escrito a partir de sus experiencias en Haití, Alejo Carpentier (Carpentier, 1973: 6-19) analizó las diferencias entre las obras artísticas de su generación y las de los escritores y pintores europeos, que seguían utilizando, como una fórmula, los esquemas del surrealismo aprendidos de memoria. Este análisis es, quizá, la primera caracterización completa de la idea del realismo mágico:

*[...] muchos se olvidan [...] que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (Carpentier, 1973: 12).*

El concepto de realismo mágico no se limita a la idea de crear un universo fantástico, en el cual no operan las leyes naturales, sino que se plantea dentro del argumento más amplio de un descubrimiento directo del mundo latinoamericano: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (Carpentier, 1973: 16), se pregunta Carpentier. Y la respuesta, dentro de esta poética del realismo mágico, se fundamenta con frecuencia en la experiencia de un viaje, como el de Alejo Carpentier en busca de sus raíces, el de Gabriel García Márquez a Aracataca, los viajes míticos de los conquistadores, o los de Hernando Tejada por el Río Magdalena, las costas colombianas y la Isla de Providencia.

Son viajes plagados de revelaciones más que de hechos fantásticos, pero también, por supuesto, desarrollados con una mirada que no se detiene en la simple crónica de un desnudo realismo. Por eso, la revelación de todo viaje implica un nuevo orden de posibilidades, devela otro nivel de la realidad. En este sentido, el realismo mágico aparece impregnado de un clima surrealista que, sin embargo, en este contexto no significa el imperio del inconsciente y de los sueños, ni la casualidad del encuentro del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección, sino la apertura a un universo que va más allá de los límites del racionalismo y que, en consecuencia, —porque no se constituye desde una lógica racional— nos permite una apropiación directa, intuitiva.

También, desde su punto de vista, Marta Traba reconoce las características mágicas del mundo fantástico creado por Hernando Tejada:

*[...] ese mundo no corresponde a lo real sino a lo posible. Lo posible deambula entre surrealismo y poesía, entre verdad y ensoñación: por eso los seres que habitan los cuadros de Tejada viven en un perpetuo asombro, estupefacción y sonambulismo. Carecen de finalidad y de utilitarismo; sólo están ahí, bajo terribles lluvias imaginarias o enormes lunas de papel de chocolate. Son los testigos alegres de un mundo más claro, bruñido y bello que el real, sin crueldad y sin drama (Traba, 1984, 102).*

En Hernando Tejada hay milagro, pero no trucos de prestidigitación ni forzadas inversiones de la realidad, como Carpentier descubre en el surrealismo forzado de mediados del siglo (Carpentier, 1973: 10-11).

Lo que predomina en el realismo mágico es un clima imaginativo y un dominio en la experimentación de las formas, que generan, quizá, la mayor revolución poética vivida hasta entonces en el contexto latinoamericano, y que se formula como el propósito de descubrir las raíces de la propia identidad cultural.

Por eso, para Hernando Tejada no se trata apenas, como para algunos de sus contemporáneos, de ponerse al día y pintar como Picasso, como la tardía Escuela de París, o como los expresionistas de Nueva York. Sin que él los ignore, e inclusive aprovechándolos, y sin desconocer antecedentes y búsquedas paralelas a la suya, puede afirmarse que Tejada es capaz de concebir el problema del arte desde un nivel diferente, como vinculado con los temas y formas de las culturas ancestrales colombianas y en el desarrollo de actividades aparentemente manuales y secundarias. Quizá, como un eco de fondo, podría traerse al recuerdo la aparente ingenuidad de los poemas de Nicolás Guillén, con toda su carga de gozo pero también de interrogación y de descubrimiento.

De todas maneras, de la mano de la literatura y de la historia del arte, las referencias se multiplican vertiginosamente: Picasso, por supuesto, Rousseau —no sólo el Aduanero sino también aquél del “buen salvaje”—, Giorgio Morandi, los constructores de objetos maravillosos en *Cien años de soledad*, las descripciones deslumbradoras de muchas “novelas de la selva hispanoamericana”; pero también, ahora a posteriori, el gusto kitsch del *Pop* más tardío. No se trata aquí de afirmar que, de manera programática, Hernando Tejada se dedique a pensar en estas relaciones; más todavía, inclusive si fuera posible rastrear un proyecto así en el artista, no nos interesaría tanto lo que él mismo haya podido tener en mente al realizar sus obras sino lo que éstas nos permiten pensar a nosotros.

### III

Como ya se ha dicho, los comienzos de Hernando Tejada son muy complejos, entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, desde una pintura figurativa radicalmente esquematizada, seguida después por dibujos académicos —que expone junto a Enrique Grau en 1951—, hasta los encargos oficiales de pinturas al

<sup>1</sup> Se trata de los frescos sobre la historia de México, que Rivera realiza en la escalera principal y en los corredores del segundo piso de ese Palacio, entre los años 20 y 50 del siglo pasado.

<sup>2</sup> Cabe de nuevo la referencia a Diego Rivera, por ejemplo, en su fresco *El gran Tenochtitlán*, de 1945, en el Palacio Nacional de Ciudad de México. Allí se hace patente la distancia que separa la obra de Pedro Nel Gómez de la de Rivera y, en ese sentido, la particularidad del trabajo de Hernando Tejada frente al del muralista antioqueño, lo que insinúa, al mismo tiempo, la posibilidad de estudiar el desarrollo de la pintura mural al fresco en Colombia, dejando de lado las perspectivas unilaterales que casi siempre han sido dominantes en esos análisis.

fresco, casi insólitos para un artista de su generación. Realiza, entre otros, dos murales gigantescos, uno de ellos sobre la *Historia de Cali*, en 1953, y el otro con el tema de *Los transportes en Colombia*, en 1955, cada uno de doscientos metros cuadrados, ambos en el edificio de la nueva estación del ferrocarril en Cali. Son obras desarrolladas dentro de un estilo que se aparta de las formas épicas de los anteriores maestros colombianos del fresco o de ciertos mexicanos, y se aproxima mejor a la presentación de la crónica más historicista de Diego Rivera en los frescos del Palacio Nacional de Ciudad de México, con múltiples personajes, cada uno de los cuales recita su propio papel.<sup>1</sup>

Pero en todos los casos, esas distintas formas de pintura afirman el descubrimiento de lo propio como universo de lo real maravilloso. Un universo que aparece ya en el mundo vital de las comunidades negras del Pacífico colombiano o del Caribe, desplegado en obras en las cuales la predominante carga del sabor local se resuelve de manera genérica, con audaces colores planos, sin concesiones anecdóticas pero con un contenido de experiencia vivida que se hace evidente por medio de puntos de vista que revelan su proximidad a los hechos.

Y en ese orden de ideas, es comprensible que sus obras al fresco no se lanzaran a la formulación de simbolismos más o menos próximos a ideas cosmogónicas sino que se dirigieran a la presencia y reconocimiento de la historia como suprema expresión de las mitologías regionales.<sup>2</sup>

Sin embargo, más allá de todo localismo, también en sus pinturas, retratos, grabados y serigrafías puede reconocerse algunas veces la presencia inquietante de Pablo Picasso y, sobre todo, la magia de Wifredo Lam con una realidad que entremezcla formas humanas, animales y vegetales, con elementos procedentes del ámbito de la imaginación y del ritual. Y, lo mismo que en estos grandes precedentes, Hernando Tejada logra implicarnos en su obra, nos obliga a detenernos, a pensar y a disfrutar.

Según lo indicaba el mismo artista, el parcial abandono de los pinceles y el recurso a la talla en madera se debió, en principio, a motivos de carácter circunstancial, en concreto a la solicitud de un amigo para que le fabricara un conjunto de tóteres. Pero ese

acontecimiento le permitió percibir que en esa dirección era posible desarrollar una nueva clase de escultura que, por lo demás, siempre había estado allí presente, oculta tras los anaqueles de la artesanía popular. El juego poético parece bastante claro desde el comienzo, con un ataque frontal a las formas del diseño industrial racionalizado que ha sido impuesto por la técnica mecánica de los mercados contemporáneos. En Hernando Tejada, por el contrario, se plantea la valoración de cierta clase de carpintería, unida a una talla en madera de sabor popular, que no niega la dimensión de lo utilitario pero que la supera más allá de cualquier nivel aceptable para la sociedad de consumo. Y, si es cierto, como aquí se sostiene, que la obra contemporánea se dirige ante todo al concepto de arte, el resultado es muy contundente en el cuestionamiento de problemas básicos como la funcionalidad, la relación entre obra de arte y objeto de uso, y la representación o la recontextualización, que en estas obras no se formula en el nivel del objeto sino en los propios del tema y del sentido.

Quizá podría plantearse una vinculación adicional entre arte y literatura a partir de las *Mujeres muebles*; en ellas surge un cierto juego, próximo al campo de la poética surrealista, que se genera por la consonancia establecida entre el nombre de la mujer y su “uso poético”. Así aparecen, por ejemplo, *Rosario, la mujer armario*, *Abigail, la mujer atril*, *Estefanía, la mujer telefonía*, *Teresa, la mujer mesa*, o *Mónica, la mujer sinfónica*. Parecería casi como una confirmación de que las palabras no son el resultado de una convención arbitraria entre los hablantes, como afirman las ciencias lingüísticas, sino que están efectivamente relacionadas con aquello que representan, como si una especie de fuerza interior las definiera. Se trata, en todo caso, de un proceso en el cual se dignifican los objetos, de una manera radical. Y algo que tiene un valor tan profundo que, inclusive, logra definir su propio nombre, no puede ser una mera cosa sino algo más fundamental, con una vida propia; más o menos como una persona.

En este sentido, no es casual que para realizar sus *Mujeres muebles* no procediera a un libre trabajo de talla en madera sino que cada una de ellas sea el resultado de un estudio sistemático a partir de una mujer real y concreta cuya vida, de cierta manera, determina poéticamente el mueble tallado. Y para descartar todavía más una lectura de estas

obras como meras cosas, tampoco está ausente el aporte conceptual y cultural de la historia del arte; así, por ejemplo, *Estefanía, la mujer telefonía* plantea referencias muy evidentes con la tradición de la Venus reclinada, presente desde la Roma clásica hasta la *Paulina Borghese*, de Canova, sin olvidar su vigencia en la pintura.

Si en el marco del *Pop Art* señalábamos una cosificación del hombre, en Hernando Tejada es indispensable reconocer un proceso diametralmente opuesto, en el cual se personifican los objetos, con una historia y personalidad propias, con un nombre que define su misma esencia.

También la personalidad de los objetos salta a la vista en los Paisajes de ciudades jarras, con su rigor formal de un surrealismo más descubierto, desde una especie de minimalismo constructivo, casi de corte clásico. Pero la exhuberancia barroca, como en la mejor literatura del realismo mágico, se desborda de nuevo en la amplia serie de los *Manglares*, en la cual Hernando Tejada vuelve a reinventar su escultura y, de paso, formula una variante al tema ancestral del paisaje que alcanza aquí una de sus expresiones más sorprendentes y originales en el contexto de la historia del arte colombiano; y no disimula su interés por los resultados decorativos, que, evidentemente, considera como inherentes al desarrollo mismo de su trabajo creativo. Se pueden parodiar aquí las palabras de Carpentier sobre Wifredo Lam (Véase Carpentier, 1973, 11): tuvo que ser un artista como Hernando Tejada, estrechamente vinculado con el mundo americano, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, a través de estas esculturas monumentales de paisajes, en maderas blandas y coloreadas, únicas en el panorama de nuestra historia del arte.

\*\*\*

Pero todas las sugerencias que pueden despertar las obras de Hernando Tejada palidecen frente a la experiencia viva de su obra.

Con frecuencia se ha descrito el problema del arte utilizando el concepto de *juego*. Si lo que hasta aquí se ha escrito tiene algún sentido, seguramente nos encontramos frente a una obra rica en problemas artísticos, estéticos y culturales. Pero es también seguro que Hernando Tejada nos convoca a entrar en su mundo de manera espontánea, jugando con su obra. Y ese es el camino más seguro para captar intuitivamente toda la riqueza de su significación.

Es el juego del arte que nos invita al juego de la experiencia estética.

### **Bibliografía**

Argán, G. C. (1977). *L'arte moderna 1770 / 1970*. Firenze: Sansón, 2ª. ed.

Carpentier, A. (1973) *El reino de este mundo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 6ª. ed.

Eiger, C. (1995) *Crónicas de arte colombiano 1946 – 1963*. Mario Jursich Durán (compilador). Bogotá: Banco de la República.

Traba, M. (1984) Tejada: la gracia es difícil. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta – Museo de Arte Moderno de Bogotá.