

—
SERGIO ALEJANDRO FERRO PELÁEZ
ENSAYOS SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO

LA ESCUELA NACIONAL DE

**bellas
artes**

— 1920 · 1940 —

UNA HISTORIA DE LA COMPRESIÓN
DE LA LÓGICA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

—

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Enrique Peñalosa Londoño
Alcalde Mayor de Bogotá

María Claudia López Sorzano
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Juliana Restrepo Tirado
Directora General

Jaime Cerón Silva
Subdirector de las Artes

Lina María Gaviria Hurtado
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Liliana Valencia Mejía
Subdirectora Administrativa y Financiera

Vanessa Cárdenas
Edna Hernández
Mayra Martín
Elkín Ramos
Ivonn Revelo
Catalina Rodríguez
Diana Zapata
Equipo Gerencia de Artes Plásticas

ISBN 978-958-8997-60-5
Primera edición, octubre de 2017

**Edición, corrección de estilo,
diseño, diagramación e impresión**
Actividad Creativa

Impreso en Colombia

Instituto Distrital de las Artes - Idartes
Gerencia de Artes Plásticas
Carrera 8 # 15-46, piso 2.º, Bogotá, Cundinamarca, Colombia
(+57) 1 379 57 50
contactenos@idartes.gov.co / www.idartes.gov.co



La Escuela Nacional de Bellas Artes, 1920-1940: Una historia de la comprensión de la lógica en las Artes Plásticas
Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano

Obra ganadora del concurso XIII Premio Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano de la convocatoria de Artes Plásticas, Programa Distrital de Estímulos 2015, según la Resolución 986 del 01 de octubre de 2015.

Jurados XIII Premio Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano, según Resolución 165 del 12 de marzo de 2015: Andrés Gaitán Tobar, Natalia Gutiérrez Echeverry y Nadia Ximena Lorena Moreno Moya.

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de su autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes - Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético o mecánico sin previo permiso del Instituto Distrital de las Artes y del autor.

Agradecimientos

La escritura de las páginas que siguen forma parte de una experiencia vital —como sucede con cualquier trabajo al que se le dediquen tiempo y esfuerzo y cuyo resultado sea motivo de orgullo—. Y forman parte de tal experiencia porque desde el momento inicial de las reflexiones vagas y los procesos posteriores de investigación y escritura, hasta cuando se pule el resultado final, el trabajo construido gradualmente se ha constituido, a la vez, como testigo y como parte del desarrollo del propio autor.

Por esa misma razón, es necesario agradecer a las personas que en todo este proceso aportaron de diferentes maneras al desarrollo de una historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Es justo a agradecer a la profesora Vera Weiler por su confianza y comentarios que ayudaron en gran medida a la elaboración de este trabajo. A las personas que trabajan en el archivo de la Universidad Nacional, la Hemeroteca, la biblioteca Luis Ángel Arango, el Archivo General de la Nación y el Museo Nacional, por su ayuda y diligencia.

A mi padre y a mi madre por sus ejemplos de disciplina intelectual.



Contenido

Prólogo.....	9
Introducción.....	13
Primera parte	
Pensamiento, arte y ciudad.....	19
El proyecto de la Escuela de Bellas Artes.....	20
El pensamiento de la Regeneración.....	22
El panorama cultural e intelectual.....	24
Bogotá.....	28
Segunda parte	
1920: las pistas para entender un problema de conocimiento.....	35
Inicios de una década.....	36
Formas de pensamiento.....	42
Las vanguardias extranjeras.....	46
La españolería.....	60
El proyecto educativo de la Escuela.....	65
La renovación de la Escuela.....	69
Tercera parte	
1930: definiciones y horizontes.....	80
La generación de lo «propio».....	81
El traspie de Ramón Barba.....	89
Los cambios pedagógicos.....	94
Las artes aplicadas e industriales.....	108
Caricaturistas.....	116
La Universidad Nacional y la Escuela.....	119
Liberales y conservadores.....	124
Arte y absolutos.....	138
Conclusiones.....	151
Referencias.....	157
Lista de figuras y tablas.....	163
Anexos.....	165



Prólogo

Tenía el país apenas algo más de tres millones y medio de habitantes dispersos por el vasto territorio nacional, cuando fue creada por iniciativa gubernamental una Escuela de Bellas Artes de orden nacional. Alentaba su fundación el mismo espíritu que animaba el proyecto de civilización católica de la Regeneración. Colombia iría superando la atomización de vieja data, progresando hacia un orden estable que habría de ser elevado sobre un fundamento cultural experimentado como seguro y confiable por la mayor parte de su población. Al auxilio de las todavía débiles e inciertas instituciones estatales podía acudir la Iglesia con su probada experiencia organizacional y peculiar vocación de inclusión.

La jerarquía eclesiástica ya se había formado una idea de cómo ajustarse a los retos intelectuales planteados por el mundo cambiante, sin sacrificios inadmisibles en materia doctrinaria. Encontró en Colombia el más vivo eco, el ideario de la renovación neotomista promovida desde Roma, no solo en los estrados eclesiásticos, sino también en los del Estado, en pintores y escultores, lo que iba en beneficio de su capacidad integradora y debía proporcionar las pautas de orientación necesarias para la integración. Así, en cierta medida, el Estado se adelantó a la formación de un medio urbano propicio para el florecimiento natural de las artes.

Atrajo el interés del autor del presente texto un periodo posterior de la vida de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Otros autores habían señalado la necesidad de conocer mejor la trayectoria de la Escuela durante los años veinte y treinta del siglo xx. Se trata de unos decenios particularmente interesantes, también para la historia del arte. Ante todo en las

sociedades industriales, la vida de grandes contingentes de población urbana transcurre en condiciones distintas a las que marcaron el horizonte de experiencias de sus antepasados pocos decenios atrás. Comparten esos contingentes urbanos en particular la experiencia del ascenso de las clases industriales en la sociedad; para ellas cambia el tono de la vida, antes y de forma más notoria que para los demás. La Arquitectura, la Literatura, la Música y las Artes Plásticas participaron de este cambio de un modo progresivamente más reflexivo, beneficiadas por la prosperidad de una burguesía interesada en la manifestación tangible no solo de su riqueza material sino también de su crecida autoestima. El proceso de la emancipación burguesa en Europa de los moldes de la cultura de la antigua aristocracia fue lento y se prolongó por todo el siglo XIX, pero en la Primera Guerra Mundial el mundo dejó de ser definitivamente el de antaño.

La sociedad colombiana, que había buscado un orden estable, en los términos de la Regeneración, tampoco era idéntica en los años veinte a la que había sido tres o cuatro decenios atrás. Al mismo tiempo se distinguía mucho de aquellas otras sociedades en que se venía imponiendo una forma industrial de la organización de la vida, de modo que sus experiencias de vida inmediatas también eran otras. Los contrastes se volvieron objeto de reflexión en Colombia entre aquellas personas que tuvieron la oportunidad de registrarlos con sus propios ojos y oídos, y alimentaron, en no poca medida, la reflexión sobre la condición propia.

La pregunta planteada por el autor por cómo entendían el arte las personas vinculadas a la Escuela Nacional de Bellas Artes en los años veinte y treinta se inscribe en una tarea colectiva más amplia de investigación: establecer cómo se define en el curso de la historia lo que ha sido para las personas su experiencia propia, cómo la elaboran y en qué medida han transformado en propias —y, por tanto, cognitivamente relevantes para ellas mismas— unas experiencias ganadas a distancia, como de otros, si se quiere.

Es evidente que históricamente los humanos han desarrollado posibilidades cambiantes de transformar experiencias de otros en propias y compartidas. También es cierto que esas posibilidades surgieron bajo condiciones empíricas previas y, consideradas en el muy largo plazo, han ido incrementándose sucesivamente. Falta mucho por averiguar para entender cómo sucedió. La investigación histórico-genética de la cultura a cuya estrategia cognitiva remite Sergio Ferro en su estudio sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes está destinada a realizar esta averiguación.

A los archivos que albergan la documentación histórica de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el autor se dirigió con la pregunta más acotada sobre cómo entendían el arte las personas dedicadas a hacerlo en la Colombia de los años veinte y treinta del siglo pasado. En la medida en que las personas comienzan a pensar antes de saber de partidos políticos, interesaba mantener muy al margen de la averiguación el habitual prisma partidista que tiende a dificultar la identificación de maneras de pensar que no se deben a la política.

El universo que conformaban los estudiantes y profesores de la Escuela en el periodo estudiado respiraba cierto grado de intimidad. En años buenos desfilaban unos cien estudiantes repartidos entre las distintas secciones por los recintos cambiantes que hacían las veces de salones de clase. Aun así, la institución, de algún modo, sí era nacional. Había estudiantes llegados de fuera de la capital, becados por sus departamentos. Se advierte que el interés por las Artes Plásticas no era asunto exclusivamente capitalino. Pero a la postre, buena parte de los estudiantes se quedaba en el lugar de su formación. Algunos de ellos pronto se desempeñaron como profesores y directivos de la misma Escuela, interviniendo en los debates sobre el deber ser y el quehacer del artista y, además, presentando obras de su creación.

Lo que encontrará el lector en las reflexiones de todos ellos sobre la pregunta de qué y cómo hacer, que dadas las características de centro

de formación la Escuela de Bellas Artes no podía eludir, da fe, me parece, ante todo de la pérdida de pautas de orientación certeras, que si bien puede percibirse como liberación de prescripciones que ya no convencen, también encierra una real pérdida de seguridad. Entre estos dos polos se debate la tortuosa búsqueda de nuevos caminos de los artistas de la Escuela. En sus reflexiones se advierten los temores al moderno alejamiento de un referente firme de validez universal. A veces este temor se reviste de defensa de lo propio contra los gustos y criterios foráneos, pero su presencia es más general de lo que el argumento en pro de lo propio y del sentido mismo de identidad permite advertir.

De acuerdo con el diagnóstico del autor del presente estudio, todas las posiciones esgrimidas en la disputa sobre el arte, incluidas las que los contemporáneos pudieron percibir como las más atrevidas, hacen explícito que se derivan de un absoluto. No he registrado en el texto indicios de que los artistas se habrían visto forzados por instancias externas a orientar sus reflexiones en tal sentido. Así que el estudio de Ferro podría habernos acercado un poco más a la comprensión de las estructuras del pensamiento subyacentes, a su propia visión de la naturaleza del hombre, que habría que plasmar en las obras de arte.

Vera Weiler

Historiadora de la Universidad de Leipzig (Alemania). Doctorada en Historia en la misma institución. Realizó estudios de posdoctorado en la Universidad de Lomonosov de Moscú. Ha desarrollado su carrera docente en la Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Historia, donde fundó el Grupo de Investigaciones Histórico-Genéticas.

Introducción

Una historia de la Escuela de Bellas Artes en el periodo de 1920-1940 no había sido un tema estudiado a fondo por ningún investigador interesado en las Artes Plásticas. Por supuesto que hay trabajos que nos hablan de los primeros años de la Escuela en el siglo XIX,¹ pero son muy pocas las investigaciones que se adentran en el siglo XX, específicamente en los años que aquí se proponen.

Por ende, aquí se presenta una historia que de alguna manera, hasta el día de hoy, estaba pendiente. En la lectura de gran parte de la bibliografía que se puede consultar sobre las Artes Plásticas en las décadas mencionadas —en las páginas que siguen están algunas referencias citadas— se abordaban muchos temas que describían y explicaban la vida artística colombiana y su relación con fenómenos sociales, culturales y políticos, entre otros, y aunque a veces se mencionaba una Escuela Nacional de Bellas Artes, simplemente quedaba en eso: una referencia

¹ Podemos mencionar la obra de la socióloga Ruth Acuña (2002) *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia (tesis sin publicar). El de Acuña puede ser un buen ejemplo de estos trabajos en donde se aborda la Escuela de Bellas Artes. También es bastante pertinente el trabajo de Martha Fajardo de Rueda (2004) «Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1870-1886». En Estela Restrepo Zea (comp.). *Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Universidad Nacional, 2004. Cabe mencionar más recientemente la investigación de Miguel Huertas (2014): «Del costumbrismo a la academia: Hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes». Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Asociación de Amigos del Museo y Ministerio de Cultura; el trabajo de William Vásquez (2014): «Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1826-1886: De las artes y oficios a las Bellas Artes». En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Pontificia Universidad Javeriana. Vol. 9 N.º 1. pp. 35-67; y la tesis de maestría en Historia de Rubén Ladino (2015): «Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia» Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana.

a la Escuela; no se profundizaba mucho. Esa inquietud fue en parte una de las razones por las cuales se decidió averiguar más sobre la Escuela y descubrir que, efectivamente, no se sabía mucho sobre ella.²

Es extraño que no se haya abordado esta institución. La Escuela de Bellas Artes fue el centro de formación artística más importante a principios del siglo pasado. Por ella pasaron gran parte de los representantes más relevantes de la plástica nacional. En los debates estéticos y las transformaciones en las Artes Plásticas siempre estuvo comprometida y fue un motor importante que animó la vida cultural e intelectual de Bogotá y del país.

Son varios los autores que han guiado y animado a través de sus obras y reflexiones la idea de estudiar la Escuela en estos años. Ivonne Pini, en su trabajo *En busca de lo propio: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México y Colombia 1920-1930* (2000), en el segmento dedicado a Colombia, brindó importantes indicios para sospechar que había un problema que merecía profundizarse. El problema estaba relacionado con el modo como se entendían y enseñaban las Artes Plásticas en la década de los años veinte. Son pocas las páginas que dedica Pini a este temas, pero fueron suficientes para despertar la curiosidad e indagar un poco más allá.

Otro autor que brindó importantes pistas y también animó a estudiar la Escuela de Bellas Artes fue el historiador de arte William López Rosas. Este investigador considera pertinente tomar la Escuela de Bellas Artes como objeto de estudio porque todavía hay vacíos en la historia del

² En 1902, la Escuela cambió su nombre por Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, casi la mayoría de las veces se le nombra solamente como Escuela de Bellas Artes, incluso en la documentación oficial así era nombrada. Quizás para muchos, simplemente se entendía que tenía un alcance nacional y no era necesario agregárselo. Se entendía que la Escuela de Bellas Artes de Bogotá era la Escuela Nacional de Bellas Artes, la institución fundada por Alberto Urdaneta; por tanto, la nombraremos en adelante como la Escuela de Bellas Artes.

arte, y uno de ellos tiene que ver con la enseñanza y las instituciones encargadas de la formación de artistas. Él señala que la Escuela ayudó a configurar un campo del arte en Colombia y, además, esta institución cultural, como ninguna otra, permitió la fundación de la modernidad artística en el arte colombiano (López Rosas et al., 2008); por tanto, señala una serie de razones por las cuales es importante estudiarla en su desarrollo a lo largo del siglo xx. Esas razones tienen que ver con la profesionalización de prácticas artísticas, la recepción de corrientes internacionales del arte, la aparición de un mercado del arte, la fundación de museos y la emergencia de una crítica del arte (López Rosas et al., 2008). Sin lugar a dudas, su sugerencia fue bastante pertinente para tomarla como objeto de estudio en una parte del siglo xx.³ En las próximas páginas veremos, por ejemplo, cómo la Escuela cumplió un papel importante en la modernización de las Artes Plásticas en Colombia y también profundizaremos en las razones expuestas por este historiador para estudiar esta institución cultural. El encuentro con los breves textos de López Rosas fue la confirmación sobre la poca claridad y, al mismo tiempo, la riqueza que entrañaba estudiar la Escuela de Bellas Artes.

Ahora bien, la mirada de la historia de la Escuela que aquí se propone enfatiza en entender el desarrollo de las Artes Plásticas y de la Escuela misma como un problema de conocimiento. Una de las razones para hacer esta historia, aparte de las arriba señaladas, es que en estos años se puede observar una lógica en la comprensión de la estética en la Escuela con la cual se entendía el arte y, por ende, se formaban los artistas plásticos. De esta manera, en el problema del conocimiento al cual nos referimos interesa entender cómo se pensaban las Artes Plásticas durante casi la primera mitad del siglo xx.

³ Los trabajos donde se pueden ver las inquietudes comentadas son: Taller Historia Crítica del Arte (2008): Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible. Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Bogotá y 147 Maestros. Exposición conmemorativa: 120 años Escuela de Artes Plásticas (2007). Universidad Nacional de Colombia.

El lector encontrará una mirada original desde una teoría del conocimiento de una historia de la Escuela de Bellas Artes. Lograr describir y explicar en qué consistía la lógica en mención es uno de los objetivos de las páginas que siguen. También se despliega una mirada a los procesos de modernización de las Artes Plásticas desde la visión cognitiva que se propone. Aquí entendemos un proceso de modernización desde un enfoque cognitivo en el que el artista logró transformar el objeto estético separándose de la manera como se entendía el proceso creativo tradicionalmente, es decir, tenía que ver con cambios en la lógica de cómo se pensaba el arte.

Por tanto, el objetivo que persigue la investigación propuesta es demostrar empíricamente, a partir de los argumentos y opiniones de estudiantes, maestros y directores de la Escuela de Bellas Artes y de otros tantos comentaristas de temas estéticos respecto del proceso creativo y el camino para llegar a la obra de arte, que había una forma de entender el arte y que, con ello, se puede explicar por qué había un rechazo al arte moderno o, por lo menos, al arte que rompía con ciertos esquemas, como sucedió en el periodo de 1920 a 1940.

Para adelantar un poco, la lógica a la cual nos referimos se remonta a un absoluto y sirve para explicar el mundo, en donde hay una potencialidad encerrada que se encuentra en dicho absoluto. Es decir, un propósito a priori con unas intenciones determinadas. En esta lógica tanto en el comienzo como en el final se encuentra una especie de esencia que es principio y resultado a la vez. En los debates estéticos y en las Artes Plásticas, en el contexto que aquí nos interesa, se puede notar esta lógica que se remitía a un absoluto por la manera cómo se entendía el proceso creativo, debido a que en el momento de ejecutar el objeto estético, origen y desenlace estaban determinados por un propósito que provenía de un absoluto.

Es de gran ayuda el trabajo intelectual del sociólogo alemán Gunter Dux (2012), quien ha abierto las puertas para pensar varios problemas del

conocimiento y ha propiciado un interesante debate dentro de la teoría social contemporánea. En este caso, es de interés la idea de entender cómo operan los procesos estéticos bajo la lógica absolutista.⁴

Por otro lado, el periodo que nos interesa muchas veces es tratado desde una perspectiva que detalla especialmente aquellos años desde la confrontación política. Si bien el tema de las disputas políticas es tocado en la investigación, lo que interesa no es tanto una explicación y un ángulo de análisis desde lo político. De igual manera, en los últimos años la perspectiva teórica del sociólogo francés Pierre Bourdieu ha sido tal vez la favorita para estudiar fenómenos culturales y artísticos, sobre todo en estas décadas. Este texto mira otros horizontes teóricos, como el ya mencionado, y propende por una perspectiva que ahonde en los problemas de conocimiento, como el que se puede encontrar en el desarrollo de las Artes Plásticas y, más aún, en la historia de la Escuela de Bellas Artes. En resumen, la investigación histórica que proponemos no pretende centrarse en problemas estéticos y su relación con la política ni tampoco en problemas de los gustos en las décadas de 1920 y 1930 en Colombia.

El texto está organizado en tres momentos. El primero hace una aproximación histórica a la herencia de las ideas del siglo XIX y al contexto cultural y político de las dos décadas que aquí nos interesan. También se habla brevemente de la Bogotá de aquellos años. Este primer momento es quizá corto porque no pretende abordar temas a fondo que otros investigadores ya han estudiado con éxito, pero es importante dentro de la estrategia de explicación del fenómeno histórico que queremos detallar y analizar.

⁴ La obra traducida al español más importante y en la que se puede ver claramente la propuesta del sociólogo alemán es *Teoría Histórico-genética de la cultura: La lógica procesual en el cambio cultural*.

El segundo y el tercer momentos tienen un orden cronológico. El segundo trata sobre la década de 1920 y el tercero, sobre la de 1930. Al organizar el texto en orden cronológico se pretende mostrar un proceso de desarrollo desde los primeros años que aborda esta investigación hasta finales de la década de los años treinta; asimismo, la cronología obedece a razones metodológicas en cuanto a la sistematización de fuentes primarias y su ordenamiento a la hora de escritura. Por supuesto que hay temas que atraviesan cada una de estas décadas y, por tanto, están presentes en todo el texto. Pero lo que sin duda se encuentra en las páginas de este trabajo y que no tiene un apartado exclusivo, sino que está diseminado en todo el documento, es el propósito constante de mostrar la lógica con la que se entendía el arte en la Escuela y en el panorama general de las Artes Plásticas.

La estrategia para reconstruir la historia de la Escuela consistió en revisar los episodios más sobresalientes de la plástica colombiana y mirar cómo estaba inserta la Escuela en los fenómenos históricos reconstruidos por otros investigadores interesados en las Artes Plásticas. En vez de volver sobre lo ya dicho y hacer una colección de citas de fuentes primarias y secundarias sobre temas previamente analizados, la presente investigación recoge varias fuentes que quizá ya han sido estudiadas por otros investigadores, pero analizadas bajo una perspectiva novedosa. De igual manera, el trabajo de investigación histórica explora documentos que no habían sido estudiados y que aportan a los estudios del ámbito artístico colombiano.

Quizás la variación en la perspectiva e intenciones de investigación controvierta un poco la manera como se han estudiado los fenómenos artísticos del pasado, pero otro de los objetivos de esta historia es tratar de abrir la puerta a miradas que se interesen en los fenómenos del desarrollo de las Artes Plásticas.

Primera parte

Pensamiento, arte y ciudad

Como punto de partida se presenta una mirada al ámbito intelectual, político y cultural colombiano de principios del siglo xx, que tiene como propósito una contextualización de la Escuela de Bellas Artes. Este inicio busca en una estrategia expositiva mostrar los cimientos en los cuales se sostenía una manera de entender las Artes Plásticas en las primeras cuatro décadas del siglo xx colombiano y, por supuesto, en la Escuela de Bellas Artes.

También es importante señalar los antecedentes más tempranos de la Escuela desde su fundación en 1886, sus propósitos y desafíos y cómo ayudó a configurar un campo del arte en Colombia. Es decir, mostrar la herencia que cargaba la Escuela durante las dos décadas que aquí estamos tratando.

Por otra parte, la Escuela de Bellas Artes era uno de los centros de enseñanza más importantes de la capital colombiana a principios del siglo pasado. Por lo cual es significativo hacer énfasis en lo que sucedía en la ciudad de Bogotá, sus transformaciones y las principales ideas que allí circulaban en aquellos años.

El proyecto de la Escuela de Bellas Artes

La Escuela de Bellas Artes fue fundada en 1886 por Alberto Urdaneta. Según la socióloga Ruth Acuña Prieto (2002), la recién inaugurada Escuela tenía como bases la Escuela de Dibujo, la Academia Vásquez de Pintura, la Escuela de Grabado, la Academia de Música y las Escuelas de Escultura y Ornamentación. Detrás de estas escuelas estaban nombres de intelectuales y artistas como Antonio Vargas Vega, Felipe Santiago Gutiérrez, Jorge Price, Antonio Rodríguez, Cesar Sighinolfi y Luis Ramelli (citado por Acuña Prieto, 2002). Varios de ellos fueron los primeros profesores de la Escuela de Bellas Artes.

En la primera exposición anual de la Escuela su fundador publicó en el recién creado *Papel Periódico Ilustrado* el discurso con que se abrió este evento.

Va el Excelentísimo Señor presidente, a declarar instalada, y abierta para el público, la primera seria exposición de Bellas Artes que haya tenido lugar en Colombia; y al hacer esa declaración, vais también, en cierto modo, a consagrar el gran día en que una era nueva se abre a los encargados del culto en el santuario del arte patrio (*Papel Periódico Ilustrado*, 1887).

Empezaba a funcionar, entonces, la Escuela de Bellas Artes. Esta institución dio un importante impulso a la vida cultural de la ciudad y, por supuesto, del país. Un espacio para la enseñanza de las artes, tan necesarias para la vida civilizada de la nación. Más adelante Urdaneta en su discurso señaló:

[...] signo de consuelo es esta fiesta, en que Colombia se muestra digna que se llame Nación civilizada, y en que con pruebas visibles deja ver que sus hijos poseen todas las disposiciones necesarias para recorrer los senderos del arte (*Papel Periódico Ilustrado*, 1887).

Es decir que la recién fundada Escuela de Bellas Artes era un paso necesario en un proyecto por civilizar a la joven nación. De igual manera, la Escuela fue un paso fundamental en la consolidación de un campo artístico y en institucionalizar prácticas artísticas.⁵ Por ende, las tareas de la Escuela tuvieron que ver con la profesionalización del artista y con ello la diferenciación del artesanado y el posicionamiento de su estatus social, con esto se abrieron las condiciones para

⁵ Ruth Acuña Prieto (2002), William López Rosas (2007) y Miguel Huertas (2011) son los principales referentes que hablan de consolidación de un campo artístico y de prácticas artísticas en este tema.

construir el campo del arte mencionado (Acuña Prieto, 2002). Otro elemento que cabe destacar en la Escuela de Bellas Artes, junto con el *Papel Periódico Ilustrado*, es que su fundador, Alberto Urdaneta, logró ubicar al arte como un terreno «político neutral», es decir que los partidos tradicionales encontraron un conceso ideológico en el ámbito artístico, pues Urdaneta logró «transformar el sentido del arte» en el que «liberales como conservadores van a compartir de manera indiscutible sus planteamientos» (Acuña Prieto, 2002, p. 8).

A lo que se quiere apuntar con este corto apartado sobre el proyecto de la Escuela es a señalar las intenciones «civilizatorias» de convertir este centro de formación de artistas en parte esencial de la cultura nacional. Estas intenciones siguieron latentes a lo largo del siglo xx y fueron de cierto modo la brújula que orientaba la misión de la Escuela, a pesar de la incertidumbre que muchas veces se apoderó de este centro de formación debido a todo tipo de dificultades logísticas, presupuestales y pedagógicas, entre otras.

El pensamiento de la Regeneración

La Escuela de Bellas Artes fue hija de la Regeneración. Heredó las formas de pensamiento que se configuraron en este periodo histórico e hizo parte de un proyecto, si se quiere, cultural y político. Por tal razón en el esfuerzo de comprensión de la historia de este centro de formación artística en las primeras décadas del siglo xx, es necesaria una mirada a la influencia de las formas de pensamiento de la Regeneración.

Uno de los temas que influenciaron a la Escuela y parte de la generación de intelectuales en la primera mitad del siglo xx, fue la admiración por España. El país ibérico era finalmente de donde se desprendía la joven patria. Sus valores y riquezas eran motivo de orgullo para una élite que quería seguir el camino de la cultura de sus antepasados.

Miguel Antonio Caro ejerció una importante defensa de la herencia española y de su contribución a los valores de Occidente. Herencia que había permeado la manera de hacer y enseñar las Artes Plásticas. El historiador Jaime Jaramillo Uribe afirma:

Caro era un fervoroso hispanista que comprendía con singular claridad el valor de la tradición para la integridad de los países americanos, una mentalidad convencida de la unidad del espíritu cristiano occidental [...] y un hombre que poseía el sentimiento profundo de que España era el pueblo que en la historia había asumido la misión providencial de llevar al mayor grado de madurez las ideas del cristianismo, que para él se confundían con la propia idea de civilización (1996, p. 117).

Por otro lado, aunque Caro se destacó en el campo de la Filología, sus reflexiones también pueden ser útiles para pensar las Artes Plásticas en lo que tiene que ver con el proceso de creación y su lógica. Sobre esto último, Caro siguió a Menéndez Pelayo, pues el bogotano asociaba arte con idealidad y esta con religión. El filólogo español, a su vez, pudo haberse inspirado en Schellin en lo que se refiere a la identidad entre lo absoluto metafísico, lo verdadero y lo bello (Jaramillo Uribe, 1996, p. 471). La posición de Menéndez Pelayo la resume Jaramillo Uribe de la siguiente manera:

1) El acto creador del genio es el acto humano más parecido a la *creatio ex nihilo* divina. 2) La verdad que el hombre de genio descubre y la belleza que crea, le pone en contacto con la divinidad. Toda verdad y toda belleza humana tienen debajo de sí, a modo de último fundamento, la verdad y la belleza infinitas de Dios. Todo lo verdadero es cristiano, como pensaba San Justino. 3) En consecuencia, debe creerse que el acto genial supone una especial asistencia de Dios: «Donde está el sello de lo genial, allí está el soplo de Dios».

Entender la estética de la manera descrita dejó una herencia en la forma como se pensaban en general las artes. Parte de los argumentos sobre por qué se rechazaban las tendencias vanguardistas y se prefería un arte que siguiera fielmente la realidad compartía una lógica similar.

También es necesario señalar un poco el camino del pensamiento filosófico de las primeras décadas del siglo xx. El filósofo Rubén Sierra Mejía (1985) nos recuerda cómo en el contexto colombiano se hacía una filosofía que seguía un tomismo elemental, a diferencia de otros países de la región en donde se empezaba a desarrollar un pensamiento filosófico con base en una crítica al positivismo decimonónico. En síntesis, la filosofía debía ser una especie de instrumento de la fe. De igual manera, Sierra Mejía también señala que la reacción antipositivista en el contexto local fue más una reacción frente al pensamiento moderno y que tuvo un carácter más religioso que particularmente filosófico (Sierra Mejía, 1985).

Estos son los antecedentes del pensamiento filosófico que brindan un panorama sobre el ámbito intelectual colombiano y ayudan a explicar el andamiaje en el cual estaba parada la comprensión del mundo y en especial el de las artes. Los ecos de lo mencionado atrás van a sonar a lo largo de las próximas décadas; la tarea que está pendiente es seguir esos ecos.

El panorama cultural e intelectual

Una rápida mirada a lo que sucedía en estos días es necesaria para iluminar el panorama en el cual se encontraba la Escuela de Bellas Artes. ¿Cuál era el desarrollo cultural de aquellos años? Sobre la base de esta pregunta, entre otras, se centra esta primera parte de la presente investigación. Se puede decir que estas décadas son bastante interesantes y su comprensión histórica ayuda a entender parte de los fenómenos culturales, políticos y económicos del siglo xx en Colombia.

No en vano estas páginas presentan el estudio del fenómeno de las Artes Plásticas desde una institución que poco ha sido estudiada, pero cuyo análisis brinda una mirada tanto a la historia de estas décadas como a los fenómenos artísticos que se desarrollaron años más adelante.

La sociedad de los años veinte atravesó por intentos de transformaciones económicas y culturales. Algunos intentos se desarrollaron más o menos con cierto éxito. Otros no tuvieron la misma suerte. En todo caso, en esta década hubo cambios sobre todo en la vida social y económica que tienen que ver con un proceso de modernización y, por ello, con la emergencia de un proletariado y de reivindicaciones sociales.

El historiador Ricardo Arias Trujillo (2007) comentó sobre este tema que tanto las élites políticas y económicas estaban concentradas en apoyar una modernización económica y administrativa, mas no cultural. Lo cual se muestra en los altos índices de analfabetismo y en las múltiples intervenciones de la Iglesia censurando la prensa, la creación artística, las malas costumbres, etc. Por tanto, era de esperarse que hubiera ciertas resistencias al desarrollo del campo cultural e intelectual. Efectivamente, en lo que respecta a estos temas, el país todavía permanecía atado a cierto atraso y en el ámbito de las Artes Plásticas se pueden ver las dificultades propias de la década de los años veinte y parte de los treinta. Sin embargo, a pesar de las dificultades en el desarrollo cultural e intelectual, hubo procesos de cambio en temas relacionados con las artes.

Los veinte años que aquí tratamos estaban atravesados, evidentemente, por toda la herencia intelectual de la Regeneración. Esta herencia repercutió en el campo de la educación y la cultura. En este sentido la influencia de la Iglesia en la vida política y cultural tenía que ver tanto con establecer los criterios sobre la educación hasta con escoger los candidatos del Partido Conservador a la presidencia. Pero si quisiéramos establecer una ruptura en el ambiente político y cultural en Colombia, diríamos que el fin de la Hegemonía conservadora y el comienzo de los

gobiernos liberales fue esa ruptura. Pero también hubo continuidades que son objeto de interés en esta investigación, pues tienen que ver con la comprensión del arte.

Por supuesto, el país se guiaba por las directrices establecidas desde la Regeneración. Tan solo hasta entrada la década del treinta, con el relevo político después del dominio de los conservadores y la llegada de los liberales y su permanencia hasta 1946 en la llamada República Liberal, se configuraron cambios en la vida cultural e intelectual que también tocaron a las Artes Plásticas y, por supuesto, a la Escuela de Bellas Artes. Más adelante se profundizará sobre esto último.

Efectivamente, en 1930 acabó la Hegemonía conservadora y se inició la llamada República Liberal. En un comienzo, quizá un poco tímidamente frente a las reformas en los campos económicos, políticos y culturales, los gobiernos liberales trataron de impulsar cambios para sacar al país del atraso cultural y educativo, después de casi medio siglo de control conservador. Los cambios que nos interesa subrayar son las transformaciones en la década del treinta en lo referente a lo cultural y el estímulo al ámbito intelectual y artístico.

El historiador Renán Silva (2005) señala que desde antes de la década del treinta, los políticos e intelectuales liberales, representantes de una nueva generación de intelectuales en Colombia, apuntaban a una transformación social y espiritual del país. Su idea de país incluía al «pueblo» como agente activo en los procesos de cambio. También es importante mencionar la aclaración que hace Silva con respecto al significado que los liberales le daban a la cultura y que estaba estrechamente relacionado con las perspectivas en educación de sus gobiernos. La cultura poseía un carácter social, aunque lo social puede tener un significado bastante ambiguo, y era entendida como orientación política popular. Esto último en contraposición de la perspectiva conservadora que, según los liberales, había implementado políticas de élites y minorías (Silva, 2005).

El ámbito de las Artes Plásticas no fue ajeno a las políticas de los liberales y mucho menos lo fue la Escuela de Bellas Artes. La influencia de los liberales y su visión de educación y cultura, ligada a abrir las puertas a un espectro más amplio de la sociedad colombiana, tuvo a mediados de la década del treinta un intento de materialización en la Escuela de Bellas Artes en la que se ofreció formar no solo a artistas sino también a los sectores más populares de la población.

Entre los intelectuales y artistas liberales que jugaron un papel en el campo de las Artes Plásticas y en particular en la Escuela se cuentan: Gustavo Santos, Alberto Arango Uribe y Jorge Zalamea, entre otros, quienes trataron de materializar el proyecto educativo y de renovación cultural en la República Liberal desde la Escuela de Bellas Artes.

También tendríamos que mencionar a la *Revista de las Indias*, la Biblioteca Nacional y la Universidad Nacional como proyectos de la República Liberal, que además fueron objeto de críticas por parte de los conservadores. Estas tres instituciones sirvieron y alimentaron el ambiente de las Artes Plásticas. En las páginas de la *Revista de las Indias* se escribieron críticas artísticas y la Biblioteca Nacional, así como la ciudad universitaria, se debatió como posible sede de la Escuela de Bellas Artes. En todo caso fueron instituciones culturales que enriquecieron el panorama intelectual colombiano, producto de la República Liberal, y que en algún momento hicieron parte de vida de la Escuela. Tanto es así que en la ciudad universitaria descansa hasta el día de hoy la Escuela de Bellas Artes, convertida en la Facultad de Bellas Artes.

La Escuela se reconfiguró durante la llamada República Liberal. Su vida estuvo moldeada por la experiencia política y cultural de la Hegemonía conservadora y con los intentos de modernización cultural propuestos por los gobiernos liberales se dio un nuevo aire a la principal institución de formación artística del país. De alguna manera la vida de la Escuela se puede ver como la síntesis de la historia política, cultural e intelectual de las primeras décadas siglo xx. En ella se

recogen las dificultades y logros de los diferentes planos de la historia colombiana del periodo en mención.

Bogotá

Por otro lado, Bogotá, donde estaba ubicada la Escuela, todavía era una pequeña ciudad enclavada en la cordillera de los Andes. Los aires coloniales evidentemente se reflejaban en la arquitectura, que fue transformándose poco a poco, adoptando nuevos estilos. La vida social era reducida, dadas las características de una pequeña ciudad a la que le faltaba mucho por descubrir, pero a pesar de todo se ufanaba de ser la Atenas suramericana, como fue nombrada por Menéndez Pelayo en 1892 debido a una tradición intelectual alimentada por los logros en Gramática y Filología, en la que figuras como las de Miguel Antonio Caro y José Rufino Cuervo, ciudadanos ilustres de la capital, eran los referentes obligados en estos campos (Zambrano Pantoja, 2002).⁶

A pesar de que Bogotá guardaba los aires de una aldea colonial a principios de la década del veinte, para muchos jóvenes de provincia la capital era un lugar de oportunidades y de vida intelectual. No en vano los jóvenes intelectuales que figuraron años más adelante encontraron en la capital el lugar en donde pudieron llevar a cabo sus actividades intelectuales y laborales. Esto se puede notar en la Escuela de Bellas Artes, que acogió en las siguientes dos décadas a jóvenes de otras regiones del país, muchos de ellos becados por sus respectivos departamentos, para realizar sus estudios.

⁶ Parece que hay una confusión respecto a quién nombró a Bogotá como la Atenas suramericana, pues, habitualmente se señala al diplomático argentino Miguel Cané por haber denominado de tal manera a la capital colombiana. Sin embargo, el historiador de temas urbanos, Fabio Zambrano Pantoja (2002), señala que fue Menéndez Pelayo quien lo hizo.

Había entonces cierta ambigüedad en la forma como se veía a la capital del país, pues se tenía como un lugar de oportunidades para los intelectuales de provincia, pero al mismo tiempo había cierto pesimismo entre los locales, que se quejaban de su pobreza intelectual y su vida aldeana. Ricardo Arias Trujillo (2007) señala:

La visión de estos jóvenes de provincia⁷ contrastaba con los juicios emitidos por otros intelectuales, que se quejaban, por el contrario, de la pobreza cultural reinante en Bogotá, cuestionando así la fama que abusivamente se le atribuía a la capital en estas materias (p. 10).

Más adelante, Arias Trujillo (2007) cita al escritor Tomás Rueda Vargas, quien señaló el escenario todavía poco maduro que era Bogotá a la hora de dedicarse a las letras:

Por más que digamos, por más que apelemos en ciertos momentos de lirismo a aquello de nuestro título de atenienses de la América, que no sé qué benévolo viajero nos propinó, por más que recordemos que aquí nacieron Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo, debemos persuadirnos de que este es un medio, hoy no solo impropio [sic] sino hostil al cultivo de las letras.

El título de Atenas suramericana era motivo de orgullo, pero muchas veces estuvo en duda porque el ambiente en ocasiones se mostraba hostil, en particular para las Artes Plásticas. Las novedades estéticas no eran muy bien vistas. La Escuela vivió en una crisis constante desde 1920 a 1940. Todo tipo de dificultades se presentaron a lo largo de estos veinte años y estas hacían cuestionarse a comentaristas del campo de la plástica y a los artistas sobre si Bogotá era realmente la Atenas en los Andes.

⁷ Específicamente Arias se refiere a los jóvenes intelectuales que formaron el grupo conocido como Los Leopardos, liderados por Augusto Ramírez Moreno, proveniente de Medellín; Silvio Villegas, originario de Manizales; Eliseo Arango de Bagadó (Chocó) y José Camacho Carreño de Bucaramanga.

Una muestra del paisaje aldeano, con su respectiva vida social, a comienzos de los años veinte, la explica el sociólogo Carlos Uribe Celis (1984), quien cita varias noticias que circulaban en la prensa bogotana de entonces, pues «cuando en la prensa diaria hay avisos en que se cita a X personas para que reclamen cartas en la sastrería del señor Y» (p. 69), se puede hablar de una aldea grande. En la prensa, uno de los titulares señalaba «Casos de policía: En un harem gallino se comete el rapto de dos hermosas hembras» (p. 69). Pero esta Bogotá aldeana transformó poco a poco su fisionomía colonial, a pesar de la protesta de algunos nostálgicos del pasado. Si seguimos el desarrollo demográfico de una Bogotá que se transformaba en 1912, había aproximadamente 121.257 habitantes; en 1928 habitaban 235.424 y en 1938 se contaban 330.312 personas que vivían en la Atenas suramericana (Puyo, 1993). De igual manera, los cambios no solo fueron físicos; la vida cultural también tuvo transformaciones.

En lo que se refiere a los cambios en la infraestructura y en la cara de la ciudad, se pueden señalar varios hechos importantes que hablan de la modernización de Bogotá. Sobre la arquitectura de la ciudad, Uribe Celis (1984) menciona la transformación de su paisaje. Poco a poco se reemplazó el tradicional estilo colonial español por una arquitectura más moderna. De igual manera, la ciudad se expandió traspasando los linderos de la aldea colonial. A comienzos de la década son pocas las calles asfaltadas, pero entre 1923 y 1926 crece el número de calles con asfalto y en este momento ya ruedan aproximadamente trescientos automóviles en las calles de la ciudad (Uribe Celis, 1984). Durante la gestión de Laureano Gómez, entre 1925 y 1926 en el Ministerio de Obras Públicas, se construyeron varias avenidas como la Caracas y la Jiménez, que cambiaron la cara de la ciudad. A la Escuela de Bellas Artes le encargaban bustos de personajes ilustres para adornar las calles bogotanas.

Por otro lado, relacionados en mayor medida con la vida cultural, cabe señalar los cafés capitalinos, espacios de la vida intelectual en los que era posible conversar o leer sobre las diferentes ideas que circulaban

en la ciudad de Bogotá. En ellos, intelectuales y artistas se encontraban y debatían sobre diferentes temas. Algunos de los profesores de la Escuela eran asiduos visitantes de aquellos lugares. Un ejemplo de estos cafés fue el Windsor, frecuentado por Ricardo Rendón, Rafael Maya, Jorge Zalamea y Luis Vidales. Todos ellos en algún momento también pasaron por las aulas de la Escuela.

Quizás el ambiente de las librerías en la década del veinte no era el mejor en lo que se refiere a la facilidad de conseguir títulos. Armando Solano señalaba: «a nuestro amable rincón andino llegan pocos libros, y llegan retardados y a precios demasiado altos»⁸ (citado por Arias Trujillo, 2007, p. 22). Autores como Tolstoi y Nietzsche se encontraban en las librerías ubicadas en el centro de la ciudad.

De igual manera, en la prensa se anunciaban títulos de literatura, diccionarios de francés e inglés. También las librerías ofrecían la historia de los «grandes hombres» y muchos manuales prácticos que trataban diferentes temas, desde jardinería hasta cocina, entre otros. Sobre Artes Plásticas había colecciones de «pinturas famosas», recogidas de los museos europeos más importantes (Arias Trujillo, 2007). Esto último puede ser una pista sobre el acceso a pintores y estilos traídos por las librerías y que podían servir, de alguna manera, como material didáctico para estudiantes, pero no hay mayor información sobre estos libros. En todo caso, el contacto con tendencias extranjeras tenía que ver con los artistas o los jóvenes estudiantes que salían del país o con alguno que otro artículo de prensa que hablaba sobre el arte internacional.

Había actividades culturales que buscaban convertir a la ciudad en un centro del arte y la cultura, lo que constituyó una de las tareas de la Escuela. De alguna forma el destino de la ciudad estaba ligado a ser un baluarte espiritual. A propósito de una exposición de arte francés, lle-

⁸ Es necesario señalar que Arias pone en discusión el alto precio de los libros.

vada a cabo en 1928, se señalaba que quizás no era posible que Bogotá se convirtiera en un centro económico, pero sí en un punto intelectual.

Bogotá no ha sido, ni será nunca una gran ciudad comercial. Su posición geográfica y el espíritu de sus hijos, parecen demostrarlo. Los traficantes congestionados y sus trampas de cemento y su ingénita vulgaridad de espíritu, no encontraran aquí medio propicio para multiplicarse [...] Su misión en Colombia y acaso, andando en el tiempo, en el continente, es una misión cultural. Bogotá puede y debe aspirar a ser una ciudad universitaria, en un foco de cultura intelectual y artística, un baluarte espiritual, en medio de la crisis de prosperidad material que de otro modo ahogaría toda manifestación bella y desinteresada (*El Gráfico*, 1928, p. 100).

Así entonces, la Escuela era el principal centro de enseñanza de la Bogotá de las décadas del veinte y del treinta. Era parte de la oferta educativa que brindaba la capital. Indiscutiblemente, si un joven bogotano quería ser artista tenía que ir a la Escuela de Bellas Artes, asimismo si provenía de otra parte del país.

La Escuela de Bellas Artes fue un centro de reunión intelectual. Las opiniones alrededor de la estética pasaban inevitablemente por la Escuela y en sus aulas se celebraron conferencias de varios temas relacionados con las artes. Un ejemplo de ello fue un ciclo de conferencias abierto, a propósito de la llegada de Rafael Maya en 1930 a la dirección de la Escuela. En este ciclo participaron varios intelectuales de distintos sectores de la sociedad colombiana, tales como Luis López de Mesa, Francisco Umaña Bernal, Otto de Greiff y Los Leopardos: Silvio Villegas y José Camacho Carreño (*El Gráfico*, 1930).⁹ Estos nombres

⁹ Así registró la prensa, en 1930, la serie de conferencias en las que participaron distintos intelectuales de la época: «La apertura del ciclo de conferencias sobre temas de arte que correspondió a la palabra docta y serena del profesor López de Mesa, constituye el primer gran acierto en la nueva jornada. En esta cátedra tendrá oportunidad de oír el público culto de Bogotá exposiciones como las de

son representativos de los intelectuales más relevantes de la época, así como de diversas ideologías políticas.

En resumidas cuentas, casi todos los espacios destinados a la cultura, la educación y, en general, al encuentro intelectual en la capital de la república estaban relacionados con la Escuela de Bellas Artes. El circuito cultural e intelectual de la ciudad tenía en la Escuela uno de sus puntos más neurálgicos (Arciniegas, 1928).¹⁰ No es difícil imaginarse maestros, estudiantes o uno que otro intelectual compartiendo los espacios de encuentro más relevantes de aquellos años. De todas maneras Bogotá estaba en expansión, por lo cual no es difícil el ejercicio de pensar el encuentro de artistas y demás en sus calles o en otros sitios.

José Camacho Carreño, Francisco Umaña Bernal, Otto de Greiff, Silvio Villegas, Ramírez Moreno y muchos otros de nuestros jóvenes intelectuales que contribuirán indudablemente con un sello de distinción a la Escuela».

¹⁰ Otro ejemplo que ubica a la Escuela de Bellas Artes como lugar de encuentro y reunión intelectual lo pone Germán Arciniegas, al recordar de la siguiente manera al cronista Luis Tejada y al grupo de Los Nuevos en los talleres de la Escuela: «Y así, un día en que Los Nuevos comprendieron la necesidad de dibujar y de iniciarse en las Artes Plásticas, Tejada fue con sus compañeros al taller de pintura en donde los artistas independientes de la Escuela de Bellas Artes se agrupaban en largas veladas de estudio y de trabajo. Fueron días de un fervor extraño y conmovedor. Poetas, cronistas y escritores, se mezclaban con los dibujantes para traducir en las hojas del papel los gestos del papel».



Segunda parte

1920: las pistas
para entender
un problema
de conocimiento

En esta segunda parte la tarea consiste en reconstruir con detalle la historia de la Escuela en estos años. Los argumentos con los cuales se rechazaban ciertos intentos de modernización en las Artes Plásticas se pondrán sobre el tapete, pues en esta década la Escuela estaba inmersa en la negación de cualquier transformación en la enseñanza de las Artes Plásticas que desembocara en transgresiones a los cánones estéticos establecidos. Por supuesto que esta década no fue estática y en ella se presentaron cambios que se señalarán a lo largo de las siguientes páginas.

Los temas que se desarrollaron en esta década tienen que ver con la herencia intelectual de la Regeneración y las dificultades por las cuales atravesó la Escuela de Bellas Artes. De igual manera, a partir de varios episodios de las Artes Plásticas colombianas que han sido estudiados por otros investigadores, se empieza a abordar el problema de conocimiento que promete tratar esta investigación sobre la Escuela.

Por último, esta década fue de vital importancia en el desarrollo de la plástica en Colombia y, más aún, en su vida cultural en general; por ende, resulta pertinente su estudio histórico a partir de una institución como la Escuela. El resultado del trabajo de este segmento puede ayudar a pensar toda una década de vida artística desde la perspectiva de la Escuela.

Inicios de una década

La Escuela de Bellas Artes comenzó la década, evidentemente, con la herencia del siglo XIX en lo que se refiere a formas de pensamiento, pero también con dificultades logísticas y administrativas, las cuales fueron una constante en su existencia. En 1920 la *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* publicó un balance del presidente Marco Fidel Suárez, dirigido al Congreso Nacional, sobre los diferentes centros de educación en el país, entre los cuales estaba la Escuela de

Bellas Artes. En este balance se comentaban las funciones del centro de formación artística en la vida nacional y al mismo tiempo se indicaba cómo se debían superar las dificultades de la institución que hasta hacía solo 34 años había sido fundada como requisito para que la joven nación se civilizara.

En aquella revista, Marco Fidel Suárez señalaba lo siguiente:

La Escuela de Bellas Artes da enseñanzas de Dibujo, Escultura, Arquitectura y Ornamentación, luchando sí con los inconvenientes que le pone la falta de un edificio adecuado. Esta necesidad debiera atenderse lo más pronto posible, dada la importancia de la Escuela. Os ruego proveáis lo necesario para la construcción del edificio, así como para el ensanche y perfección de las enseñanzas, reputadas dondequiera, en el plan de los estudios públicos, como disciplinas de primer orden, tanto por su influencia sobre la cultura nacional como por el crédito que granjearían a la República, exaltando el ingenio de sus hijos y prosiguiendo tradiciones muy honrosas (Suárez, 1920, p. 472).

El ruego no tuvo mucho eco. Las actividades de la Escuela estuvieron dispersas en diferentes lugares de la capital. La concentración en un solo espacio de sus labores fue una difícil tarea y este obstáculo, anunciado en el principio de la década del veinte, fue una constante en los siguientes años (López Rosas et al., 2008).¹¹

El año siguiente, de nuevo el presidente hacía un balance de los centros de enseñanza y señalaba los mismos problemas descritos en el año

¹¹ Desde 1918 se empezaba notar la problemática de tener una sede propia y cómoda para las actividades de la Escuela. El escritor Max Grillo comentó: «Ante la ruina del local que ocupa, como pertenencia propia, se ha visto en la necesidad de trasladarse durante un tiempo a pabellones construidos para otros fines, en el Parque de la Independencia».

anterior, es decir, la falta de una sede. Pero, además de volver a llamar la atención sobre este viejo problema que dificultaba conformar una Escuela propia adecuada a las necesidades culturales de la ciudad y del país, se proponía un plan de embellecimiento de una Bogotá que se estaba transformando y en la que la Escuela podía ser útil.

La Escuela de Bellas Artes ha continuado sus trabajos con las mismas enseñanzas con las que fuisteis informados en el mensaje anterior. Tiene matriculados 87 estudiantes, dirigidos por 11 profesores y ayudados por cinco becas que costean algunos departamentos. El principal tropiezo para la prosperidad de este establecimiento es la falta de un edificio adecuado a la eficacia de la enseñanza y a la buena organización de los estudios. Hoy me permito volver a llamar la atención de Vuestra Excelencia hacia el provecho de apropiar una partida de \$20,000 para la consecución de 60 bustos de mármol que colocados en la «Avenida Colón» formarían una especie de panteón abierto en recuerdo de otros tantos colombianos ilustres en las ciencias, artes e industrias, en las armas y las letras, en la administración y la política, en la beneficencia pública, y en general, en todas las actividades de provecho común, sin distinción de partidos y atendiendo solo a la gratitud de los grandes servicios y al estímulo de los grandes ejemplos (Suárez, 1921, p. 434).

Eran entonces 87 estudiantes y once profesores para una ciudad de aproximadamente 150.000 habitantes (Puyo, 1993).¹² Además de la función principal de la Escuela, la enseñanza de las Artes Plásticas, esta también se encargaba de crear monumentos públicos. Esto muestra el panorama de la Escuela en los primeros años de la década, a la que se le daba la responsabilidad de ser pieza clave de la cultura nacional, a pesar de estar en el olvido y de no contar con suficiente apoyo.

¹² Número aproximado a partir de los censos señalados por Fabio Puyo.

Las quejas de la situación de la Escuela también provenían de los estudiantes. José María González Concha, entonces estudiante y delegado de sus compañeros, y más tarde profesor y director de la Escuela a finales de la década del treinta, tomó la vocería de sus compañeros de estudios y, en una carta dirigida al rector, Ricardo Borrero Álvarez, y publicada en la revista *Universidad*, mostraba un claro malestar por la situación por la que atravesaba la institución de formación artística. La molestia de los estudiantes ya había sido advertida por el Ministerio de Instrucción Pública que temía un «movimiento revolucionario», como había sucedido en la Escuela de Ingeniería un año atrás. El malestar tenía que ver con la deserción estudiantil, el hastío y el desaliento que a veces provocaba el proceso de formación que ofrecía la Escuela. Las causas las enunciaba González Concha:

Dejé a un lado la consideración de lo que pudiera llamarse detalles de organización, tales como exactitud en las horas de clase, cumplimiento de los profesores etc. no por considerarlos faltos de importancia, sino porque comprendía que la causa principal de los males apuntados debía de estar en la orientación misma de la Escuela y en sus métodos de enseñanza. Efectivamente una orientación definida no existe: hay clases de Pintura, Escultura y Ornamentación, y como complemento de éstas las de Perspectiva e Historia del Arte, Anatomía Artística y Dibujo preparatorio; pero no se encuentra una acción educadora que forme el sentido estético del alumno y lo oriente por un rumbo definido de acuerdo con su carácter y especiales aptitudes. Los alumnos que por su propia iniciativa deseen iniciarse en el estudio de la Acuarela, del Pastel, de la Pluma, etc., no encuentran en la Escuela modo alguno de hacerlo (1921, pp. 112-113).

Así entonces, había problemas de organización y logísticos, pero la principal preocupación tenía que ver con las dificultades pedagógicas. La carta continúa:

Los métodos de enseñanza no son adecuados: el Dibujo preparatorio, con su sistema de fotografiar yesos con prolija pulcritud en larguísimas y fatigosas horas, en vez de ir formando en el alumno su propia personalidad y de despertar sus iniciativas, producen por el contrario el debilitamiento de ellas, acostumbrando a los alumnos a estudiar la naturaleza ya interpretada. También es efecto de dicho sistema un aburrimiento desesperante, grandemente funesto en la educación y que hoy día se considera motivo suficiente para declarar pésimo un sistema de enseñanza. Es cierto que se ha querido poner remedio a este mal encargando de esa enseñanza a un nuevo profesor. Este de seguro, tratará de cambiar totalmente el sistema empleado hasta ahora, pero se verá imposibilitado para hacerlo, cohibido por la general desorientación.

La enseñanza de la Historia del Arte, única en la Escuela de las materias que pudiéramos llamar de ilustración, tan necesarias en la formación de un buen criterio y en el estudio de las artes ornamentales, se reduce a la lectura de un libro. No creo que un médico, a pesar de su competencia como tal, sea el llamado a explicar el curso de Anatomía artística, el perfecto dominio de la cual exige conocimientos que solo un artista posee (González Concha, 1921, p. 113).

Para los estudiantes representados por González Concha, si bien la falta de una instalación adecuada era un problema que se debía resolver, lo eran aún más las deficiencias en la organización de la Escuela: «La falta de un local apropiado no es motivo que justifique las deficiencias apuntadas. A mi modo de ver, debe construirse primero un plan eficiente de organización, y después un edificio que corresponda a dicho plan» (González Concha, 1921, p. 113).

La carta de los estudiantes de la Escuela, además de mostrar las dificultades por las cuales atravesaba la institución de formación artística, también brinda pistas sobre las características de las asignaturas y un poco sobre la orientación de la enseñanza de las Artes Plásticas.

Si nos guiamos por lo dicho por González Concha en representación de sus compañeros, podríamos deducir que las clases eran rígidas y de una rigurosidad académica que agobiaba a los jóvenes estudiantes. Repetir y hacer repetir parecía ser la guía pedagógica, llevando a los estudiantes a «acostumbrarse a estudiar una naturaleza ya interpretada», es decir, seguir un modelo establecido, sin muchas posibilidades de cambio; modelo que era la naturaleza.

Aunque no era algo nuevo de esos años, llama la atención que el curso de Anatomía artística haya estado a cargo de un médico. Una interpretación que se puede hacer de este hecho es que la Escuela buscó que la enseñanza artística de los alumnos estuviera dada por un conocimiento exacto de la naturaleza del cuerpo humano. El alumno debía aprender la forma exacta de la fisionomía humana (Acuña Prieto, 2002).¹³

Por otro lado, en los primeros años de la década del veinte, los grandes maestros como Ricardo Acevedo Bernal, Pedro Alcántara Quijano y Juan Roberto Páramo, entre otros, todos formados a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se convirtieron en los puentes entre la Escuela que fundó Urdaneta y la década que aquí nos interesa. Eran la más clara herencia de la plástica del siglo XIX y cómo se entendía la misma en la Escuela de Bellas Artes de principios del siglo XX.¹⁴ Todos ellos fueron tanto directores como maestros de la Escuela a lo largo de la década.

Estos primeros años de la década del veinte muestran los obstáculos, tanto organizativos como pedagógicos, que dibujaron el panorama de este

¹³ Desde su fundación a finales del siglo XIX, la Escuela involucró a médicos y matemáticos como docentes. Por ejemplo, la clase de Anatomía en el siglo antepasado estuvo a cargo del médico Daniel Coronado y tuvo como lugar de aprendizaje el anfiteatro del hospital San Juan de Dios.

¹⁴ La década del veinte también tuvo, en su primera mitad, varios jóvenes artistas que iniciaban sus estudios y que años más adelante se convertirían en los exponentes de los cambios en la plástica en Colombia. Más concretamente nos referimos a Rómulo Rozo y Luis Alberto Acuña.

centro de formación artística en los próximos años. Fueron síntomas no solo de problemas institucionales, sino también de la rutina en la enseñanza de las Artes Plásticas, una variable que hacía más difícil la novedad estética y la posibilidad de cambio. Es decir, la manera como se enseñaban las artes tenía que ver con las posibilidades de cambio en el arte y cómo se entendían las mismas.

Formas de pensamiento

Ahora bien, ¿cómo se pensaba el arte a principios de la década del veinte? Ya se comentó que había unas formas de pensamiento que se desarrollaron a largo de estos años. Estas formas respondían a una lógica que determinaba, de alguna manera, cómo se debía hacer arte y cuáles eran las «maneras incorrectas» de hacerlo. Al ver los primeros años de la década del veinte hay una oportunidad de mostrar esta lógica a partir de reflexiones estéticas hechas por diferentes pensadores de la época.

Una de estas reflexiones, provino del presbiteriano Juan Crisóstomo García, quien publicó dos extensos artículos que ocuparon varias ediciones de la *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*: el primero de ellos titulado «Rudimentos de estética. Concepto y división de la belleza, la fealdad. El ideal» (García, 1920a, 1920b); el segundo artículo fue «El hábito del orden: Blanco supremo de la educación de las escuelas» (García, 1920c, 1920d). Juan Crisóstomo García, quien había ganado un premio de dibujo en 1903 junto con Coroliano Leudo, hizo allí una reflexión sobre cómo debía ser el arte, citando a Ruskin y Menéndez Pelayo, y se refería tanto a la literatura como a las Artes Plásticas.

Como dato de importancia, que revela su cercanía con el ambiente artístico, Juan Crisóstomo García fue nombrado por Roberto Pizano como profesor de Teoría del arte en 1927, cuando este último asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes; sin embargo, García renunció a los

pocos días de asumir el cargo, por razones desconocidas. Fue miembro, además, del Círculo de Bellas Artes.¹⁵

En el comienzo del artículo «Rudimentos de estética...», hay una cita de Ruskin donde señala: «el conocimiento de lo bello es el primer escalón para el conocimiento de las cosas buenas» (García, 1920c, p. 231). Para el presbiteriano «la noción de belleza contiene los conceptos de verdad, bondad y aptitud de producir admiración y agrado» (García, 1920c, p. 231).¹⁶ Lo que resalta de esta reflexión en torno a la estética es la relación de la noción de belleza con la de ideal. Es decir, la belleza casi como esencia que emana de una mente creadora suprema. Juan C. García señala que «la belleza es atributo trascendental de los seres; toda criatura es bella ontológicamente, en cuanto su esencia corresponde a un modelo o arquetipo de perfección que existe en la mente del creador» (García, 1920c, p. 234).

Ahora bien, sobre la fealdad expone lo siguiente:

Hay fealdad física o deformidad. La fealdad e incoherencia de ideas, el desorden en el desarrollo de un tema y toda impropiedad de lenguaje o estilo, son defectos en el orden intelectual. En ciertas obras de arte consiste en que su ejecución, por muy hábil que sea, sirve directamente al halago de las pasiones: la obscenidad es contraria al fin noble y desinteresado del arte (García, 1920c, p. 234).

Esta cita de la reflexión de Juan C. García puede ayudar a entender el ambiente intelectual que defendía un arte conservador, que rechazaba

¹⁵ El círculo, fundado en 1920, era una entidad privada para fomentar las Artes Plásticas. De ella hicieron parte Roberto Pizano, Rafael Tavera, Gustavo Santos, Coroliano Leudo y Eugenio Zerda.

¹⁶ Aquí Juan C. García cita a Menéndez Pelayo, quien señala en *Historia de las ideas estéticas en España*: «En el fenómeno estético andan mezclados un elemento afectivo y un elemento intelectual».

cualquier tipo de cambio que no estuviera acorde con los lineamientos de lo bello y dentro de los linderos de lo considerado no obsceno. Interesa resaltar en esta cita la importancia del orden como una especie de determinante estético y moral de la obra artística.

Siguiendo con la relación entre la belleza y lo ideal, el presbiteriano García comentaba que «para que haya arte debe haber solo una imitación perfeccionada, es decir, idealizada suprimiendo algunos defectos y realizando algunas cualidades; porque como el artista nunca es capaz de reproducir exactamente la realidad, necesita compensar esa falta idealizando» (García, 1920d, p. 267). Es decir, el artista debía ceñirse a la naturaleza y, por tanto, la obra artística tenía que seguir un orden y con ello lo ideal. Pues bien, ¿cuáles eran las causas de la belleza? La pregunta también puede formularse sobre las cualidades del artista y del arte. Juan C. García enuncia:

La belleza en los seres resulta de tres causas: unidad, variedad y armonía de sus partes (elementos, atributos y acciones), tanto esenciales como accidentales. Cada una de las tres causas puede ser moral o material, específica, cualitativa o cuantitativa o numérica (García, 1920d, p. 268).

Estas tres causas conformaban la belleza, la cual seguía un ideal, y de esta manera se llegaba al buen arte. Se puede decir entonces que esta era la fórmula del arte que se suponía debía seguir el artista. La historiadora Ivonne Pini (2000) también estudia la reflexión de Juan C. García y señala que teniendo en cuenta el peso ideológico del Colegio del Rosario en el pensamiento oficial, las reflexiones alrededor del arte del presbiteriano García, así como la gran simpatía con la plástica española se puede entender la dificultad para que las discusiones vanguardistas tuvieran lugar (2000). Efectivamente, lo planteado por Juan C. García sobre el arte ayuda a explicar por qué el terreno no era fértil para los experimentos estéticos que rompieran con la idea de la belleza y con ello de la unidad, variedad y armonía.

Siguiendo con Juan C. García, su artículo «El hábito del orden...» es una disertación sobre lo que este significa y su importancia en el aprendizaje y la enseñanza. En su reflexión cabe el tema de la belleza y del arte. Se preguntaba y respondía: «¿cómo no amar el orden? El orden es bello, y sin orden no hay belleza. El orden es perfección, y sin orden no hay perfección» (García, 1920b, p. 616). El tema del orden estaba relacionado con la armonía y la verdad. De igual manera, el orden seguía unas leyes que eran voluntad del Creador. Evidentemente, Juan C. García escribía inspirado en una filosofía escolástica. Así entonces:

El orden se crease y se conservó mediante la aplicación y observancia de sus leyes, así como el desorden se origina por el descuido y quebrantamiento de las mismas leyes. Dios, que, en su infinita sabiduría, todo lo hizo con peso, número y medida, estableció, tanto para el mundo físico como para el mundo moral, leyes eternas según el plan de creación (García, 1920b, p. 606).

Transgredir esas leyes del orden conllevaba a todos los errores de la acción humana, entre ellos el mal arte que rompía con el orden, pues

Al contrario las leyes de la vida, de la sociedad y de las obras humanas: sujetas como están a las desviaciones de la libertad del hombre, pueden infringirse y son frecuentemente infringidas. Y de tal infracción nace el desorden intelectual, ético, artístico y de todo género (García, 1920b, p. 606).

El buen arte, que era casi lo mismo que el arte bello, debía seguir unas leyes que estaban establecidas por una voluntad divina y, por supuesto, cualquier desviación derivaba en un mal arte.

Los dos artículos de Juan C. García (1920a-1920d) brindan un panorama sobre las Artes Plásticas. Los argumentos de García, sustentados en la filosofía escolástica, son un paso importante para entender la renuencia a un arte moderno. También se puede decir que eran argumentos

con peso intelectual de alguien que se había formado en Filosofía y Teología, pero la matriz de su argumentación estuvo presente en opiniones menos elaboradas, en las que se puede ver el rechazo a un arte moderno cuya característica, para García y otros comentaristas, era atentar contra la armonía y la forma correcta de hacer arte.

El maestro Ricardo Acevedo Bernal, director de la Escuela de Bellas Artes en 1902 y luego de 1911 a 1918, señaló en una especie de entrevista para la revista *Cromos* en donde hablaba del arte universal y de los grandes maestros como Rembrandt, Lorrein e incluso Leonardo y de los locales como Vásquez de Arce y Ceballos, entre otras cosas: «Todas las modalidades empleadas por los pintores son buenas si conducen a un fin único: la verdad en la expresión, el vigor de la línea, la traducción del colorido que ven los ojos y alumbra el sentimiento» (Flórez Álvarez, 1920). Para Acevedo Bernal la manera «buena» en la pintura estaba relacionada con la verdad y con la nitidez con la cual el pintor podía traducir lo que sus ojos veían en una realidad definida. Es decir, seguir los parámetros de una naturaleza dada. Lo que sugirió Acevedo Bernal fue un naturalismo en el que lo verdadero y lo bueno eran la representación fiel de la naturaleza.

Así, entonces, es necesario seguir presentando los comentarios en los que se ven las maneras como se debía hacer arte para muchos de los artistas de comienzos de la década del veinte. Para ello, es necesario revisar el tema de la aceptación de las vanguardias artísticas y el apego al arte español.

Las vanguardias extranjeras

El rechazo a las vanguardias extranjeras sucedió a lo largo de las décadas del veinte y del treinta. Atrás se mostró la manera como se pensaba y se debía hacer arte, lo cual puede ayudar a entender ese rechazo, tema en el que ya hemos avanzado; ahora es necesario profundizar puntual-

mente en él y en la influencia que pudo tener en la formación de artistas plásticos y, por su puesto, en la Escuela de Bellas Artes.

Las vanguardias extranjeras eran vistas como una especie de desviación del buen arte, como modas extranjeras que nacían e invadían parte de Europa y Estados Unidos y de las cuales había que tener cuidado para que no llegaran al territorio nacional. Había cierta incompreensión por las propuestas estéticas vanguardistas. Despertaban burla e incluso horror.

Un viajero que escribió para la revista *El Gráfico* sobre su recorrido por Nueva York, comentó sus impresiones sobre la visita a una exposición llevada a cabo en el Museo Metropolitano de esta ciudad.

[...] diré que hay muchos cuadros que es imposible juzgar benévolamente. Ante las obras casi infantiles de Pablo Picasso y E. Matisse, o los paisajes de André Derain, de los cuales como ejemplo, recuerdo un árbol hecho con tres o cuatro rayas verdes sobre un fondo gris, o bien, ante esas masas de cruda decoración de Raoul Dufy, pienso que los artesanos de Bogotá que decoran asientos de vaqueta, con paisajes de su invención, más o menos chillones y exóticos, podrían también ocupar un puesto honorífico en esta Exposición (Ortega, 1929, p. 718).

El viajero, cuyo nombre era Alfredo Ortega, no solo subestimó las obras y a sus autores, también acusó a aquel arte modernista de controvertir un orden natural y causar un malestar a los espectadores que lo observaban.

Recuerdo haber visto un cuadro formado de una complicada red de líneas oblicuas que se cortaban en diferentes direcciones y que tenía por mote «Mujer del abanico». Es una especie de rompecabezas, cuya sola contemplación producía trastorno, un intenso malestar así que no quise tomarme el trabajo de descifrarlo, menos aún, de saber quién era el autor de esa

maravilla pictórica. La belleza, por ley natural debe seguir el camino corto y presentarse fácil y sencillamente, y los dirigentes de la esencia independiente (los pintores modernos) quienes por el camino más largo y apartado y en tentativa sea han extrañado (Ortega, 1929, p. 718).

Había entonces una división entre el arte que se apegaba a la belleza y a su ley natural y el que sencillamente se desvió de aquellas leyes. Ortega prosiguió con sus impresiones de la exposición en Nueva York comentando que esta despertó una airada protesta en la prensa neoyorkina y entre los espectadores, quienes juzgaron a los artistas como «degenerados y neuróticos». Según Ortega, varios médicos señalaron que las obras expuestas podían causar degeneración «nerviosa».

El viajero terminó su percepción celebrando que aquellas modas y gustos sin sentido de millonarios estuvieran lejos del panorama artístico colombiano.

Afortunadamente, aquí en Colombia en donde las innovaciones de la moda hacen furor, no hemos sido visitados aún por esta epidemia pseudo artística que, con los nombres de cubistas, futuristas, coloristas, simbolistas y demás adjetivos acabados en istas, ha tratado de acometer contra el verdadero arte (Ortega, 1929, p. 719).

Por otro lado, el maestro, comentarista de arte y viejo alumno de la Escuela a principios del siglo xx, Rafael Tavera, tenía una opinión similar a la de Alfredo Ortega respecto de las corrientes estéticas foráneas que sacudían el panorama de las Artes Plásticas en Europa y en Estados Unidos, pero evidentemente con un criterio y un conocimiento de las artes mucho más profundos.

En un artículo dedicado a los jóvenes artistas colombianos titulado «El objetivismo y el subjetivismo en el arte: las tendencias estéticas

del futurismo y el cubismo: el porvenir de las escuelas modernistas», publicado en una edición de la revista *Cromos* (Tavera, 1921), el maestro hizo una importante reflexión en la que presenta un balance del panorama de las Artes Plásticas y de las tendencias extranjeras y su incidencia en el medio local. De igual manera, aporta elementos que ayudan a alcanzar la meta que sigue este texto: explicar las maneras como se entendía el arte y, por tanto, la forma de hacerlo. Tavera reconocía lo aislada que se encontraba Colombia de las discusiones estéticas y de las influencias foráneas, pero al mismo tiempo este aislamiento tenía para él ciertas ventajas.

Nuestra vida artística es tan poco activa y tienen en este nido de águilas los acontecimientos mundiales tan escasa resonancia que apenas si nos hemos dado cuenta de los complejos problemas estéticos que ocupan hoy el campo del arte. Por otra parte es de lamentarse la no participación nuestra en esa noble lucha, por múltiples razones que por lo obvias se callan, y por otra, es de felicitarse que nuestros artistas no hayan sido extraviados por tendencias nacidas de teorías extrañas al verdadero arte (Tavera, 1921, p. 44).

Tavera prosiguió con lo que fue quizá el centro de su reflexión que partía de dos tendencias estéticas: la objetiva y la subjetiva. La primera trataba de copiar la naturaleza y la segunda tenía que ver con las capacidades individuales del artista. Este ejercicio analítico era el eje en el que Tavera se sostenía para desarrollar sus opiniones respecto del acontecer de la plástica y las tendencias modernistas que emergían.

Haciendo una síntesis generalísima de las doctrinas estéticas actuales, se pueden apreciar fácilmente dos grupos dominantes, que los forman dos tendencias: el primero lo constituyen los artistas que se apoyan en lo natural, los que siguen el sentir único de nuestro ser fisiológico y creen que el arte es una imitación, una interpretación lógica de la naturaleza, y son el grupo de los

objetivos. El otro lo forman los intelectuales que creen que el arte es el producto de la invención imaginativa personalísima del individuo, los que afirman que cuanto más se aparte uno de la naturaleza más artista aparecerá, los que pretenden que en el sujeto, más que en el objeto, está la base principal de la estética: esta tendencia se llama la de los subjetivos (Tavera, 1921, p. 44).

Esta forma de entender el arte, junto con la señalada por Juan C. García, imperó por muchos años, y evidentemente la formación en artes no estuvo ajena a la misma. Esta manera dividida de entender el arte sirvió para distinguir las corrientes y tradiciones que también separaban las opiniones en Europa. La más clara separación se observa entre España y Francia.

En España ha dominado por tradición el amor a la naturaleza, la verdad objetiva se ha considerado condición estética indispensable en la producción plástica y ha llevado la técnica artística en esa nación a una perfección indiscutible [...] En Francia el subjetivismo ha desechado por literarias todas las representaciones intelectuales o de sentimiento y se ha empeñado en inventar un modo subjetivo de ver la naturaleza; es una teoría que manda cerrar los ojos del cuerpo y ver únicamente con los del alma, y allí dentro fabricar ensueños apartados en la forma de todo parecido a lo existente; este ha sido su error y su muerte (Tavera, 1921, p. 44).

Es tal vez de esperarse que Tavera prefiriera la corriente española.

En cambio, las sólidas condiciones plásticas de ese arte (el español) lo han colocado en primera línea en Europa. Y no es que yo crea que el arte debe ser un sermón pintado o una novela ilustrada, no: creo que el literaturismo no puede contarse entre los elementos necesarios para un cuadro, pero sí es perfectamente artístico el que se vean en el lienzo, a más de los planos de

luz, color y línea, lejanas y armónicas perspectivas del espíritu
(Tavera, 1921, p. 44).

Tavera tenía algunas objeciones al aplicar exclusivamente la fórmula en la que el arte era un «sermón pintado», pero sus argumentos para señalar su favoritismo por el arte español tenían que ver con desarrollar cierto grado de objetividad en la obra artística. De hecho, el propósito del arte era la representación de la naturaleza y la historia del arte era la historia de esta representación.

El arte que tiene por objeto la representación de lo natural, tal como es, que se alimenta de esa fuente y que la tiene de término de comparación y de guía ha sido el único seguido desde Praxiteles, Scopas y Fidias hasta nuestros días por todos los grandes maestros; la historia del arte ha sido y será la historia de la representación a través de un espíritu; y en este sentido puede combinar elementos de armonía, valerse de todos los factores de belleza a su alcance, pero jamás podrá inventar una naturaleza nueva (Tavera, 1921, p. 44).

Ya se han señalado parte de los argumentos con los cuales Rafael Tavera rechazaba las tendencias artísticas que recibieron el título de modernistas y que provenían del extranjero. En el centro de estos argumentos, la naturaleza era límite de las posibilidades de creación del artista y, por tanto, este debía ceñirse a la armonía propia de un orden natural si quería seguir por un buen camino en el arte. La naturaleza no se podía construir, era única en el sentido de que estaba dada y, por ende, ese era el camino del artista, pues no se podía inventar otra naturaleza como apuntaba Tavera.

Ahora, hay que señalar con precisión los comentarios de Tavera respecto de las corrientes extranjeras a las que aplican los argumentos recién mencionados. Para el maestro colombiano «este arte no debe enseñarse en una escuela, sino en un manicomio, seguramente» (Tavera, 1921, p. 46).

Tavera comentaba una visita a una exposición de arte «modernista» de origen danés y sueco en donde se presentaban las últimas pinturas impresionistas y las primeras cubistas, según el crítico. El artista colombiano tenía gran expectativa por conocer un arte diferente al que se hacía en Colombia y del cual había escuchado hablar, pero se llevó una gran desilusión al conocerlo. De hecho, sus impresiones fueron bastante similares al viajero de Nueva York citado atrás.

Poco choques tan desagradables ha recibido mi espíritu como el producido por la vista de estas obras; sentí desvanecerse todo mi poco saber en arte y mi anhelo de progreso. [...] No hay belleza si no hay armonía, orden y verdad. ¿Por qué el arte modernista ha de tener el privilegio de trastocar la razón natural y la ciencia no? ¿Por qué la ciencia ha de seguir buscando el ritmo, la armonía y el orden en sus lucubraciones y no va por caminos subjetivos y de capricho como de arte? El arte es un factor social como la ciencia moral, como las ciencias naturales, por consiguiente debe estar en armonía con éstas para llenar su fin. El artista no va a ninguna parte con naturalezas inventadas (Tavera, 1921, p. 46).

La naturaleza en las Artes Plásticas no se podía inventar. Esto quiere decir que el artista debía respetar un orden dado, que al parecer era eterno y el único posible. Para Tavera, trastocar una razón natural no tenía ningún sentido estético. La capacidad de transformación del artista en su proceso creativo estaba ceñida a las fronteras del orden y de la verdad. Por ende, se debía respetar este orden. Finalmente, Tavera concluyó que este arte, que estaba en contravía de la belleza, tendría un fin pronto y volvería el arte acorde con lo natural, la armonía y el orden.

Mas el buen sentido se va imponiendo una vez más. El día, no lejano de una verdadera revaluación, se verá que las pocas obras que posean méritos estéticos, serán aquellas que más lazos de unión tengan con lo natural; lo demás servirá para ser colocado en un museo de curiosidades, para ilustrar cómo fue un día

aquello. Como enseñanza, este movimiento deja reafirmada una verdad muy grande, y es esta: el arte no es procedimiento. Es decir, demuestra una vez más una perogrullada, que el arte consiste en mucho estudio de la naturaleza, buen dibujo, buen color y... talento (Tavera, 1921, p. 46).

Entre tanto, el director de la Escuela de Bellas Artes en 1923, el maestro Francisco Antonio Cano, expresó en una entrevista su rechazo al arte cubista y otras expresiones modernistas. El entrevistador, Paco Miró, le preguntó: «¿Qué piensa del cubismo y de las demás manifestaciones modernistas y ultras-revolucionarias?», Cano contestó:

Yo sin ser misoneísta, no creo en esas innovaciones en «ismos». El cubismo que fue elevado a la categoría de escuela, es lo que se enseña en todos los institutos, cuando se inicia el aprendizaje. Y los cubistas, con escuela y estilo y todo, se quedaron de discípulos; y malos, porque nada aprendieron. Del infantilismo han pretendido hacernos creer que es sincero. Ingenuo es el vocablo que le viene a la medida (Miró, 1923, p. 249).

Cano le daba un carácter de arte infantil sin ninguna dificultad técnica al cubismo. Respecto al impresionismo, el artista señaló: «Esa es quizá la modalidad más seria de los innovadores, aunque en todas las épocas los pintores han luchado por encontrar nuevos efectos de luz por medio de diversas combinaciones y variados caprichos» (Miró, 1923, p. 249). El impresionismo fue claramente mejor aceptado, e incluso más practicado que otras expresiones artísticas modernas, tal vez como consecuencia del legado de Andrés de Santa María, años atrás en la Escuela.

La opinión de León Cano, hijo del escultor Francisco Cano, además estudiante en la década de los años veinte, muestra claramente desde el corazón de la Escuela las reticencias que despertaba lo «moderno» en la plástica. León Cano jugó un papel muy activo en la década del

treinta en lo que se refiere a varias transformaciones que tuvieron lugar en estos años, pero de ello hablaremos más adelante. Sobre lo moderno señalaba lo siguiente.

Por el modernismo estrambótico hay muy poco entusiasmo, puesto que es una obra que se destruye a sí misma. Hay veces que tiene armadura y no tiene peso, y otras veces sucede a la viceversa [sic]. Rara vez, o casi nunca, muestra los dos elementos imprescindibles en la expresión y duración de toda obra artística (Castillo Nájera, 1931).

De igual manera, opinaba que lo moderno no duraría mucho tiempo y señalaba que había un modernismo «sano», el cual aceptaba un poco más. Sin embargo, era el clasicismo siempre la ruta del buen arte y su presente y futuro. Respecto del cubismo, este era un fracaso y solo el arte decorativo sacó provecho de esta novedad.

Tal cual como conciben muchos el modernismo no creo que sea una fuerza capaz para tumbar al clasicismo que es la verdadera realización del arte, y la poderosa escuela que dieron nombre a Goya, Velázquez, El Tiziano, Botticelli, Van Dyck, Rembrandt, Rubens y otros tantos que han hecho honor al arte clásico, y seguirán haciéndoselo a través de muchas generaciones. Además, los que hacen figura dentro del arte moderno, ha sido porque se han iniciado en el arte moderno «sano», y no por el desequilibrio de muchas escuelas [...] [Las escuelas cubistas] solo sirvieron para provecho del arte decorativo, que al aprovecharse de ellas se revolucionó completamente. Hicieron del arte decorativo un arte riquísimo en motivos, coloraciones, líneas y armonías. En España tuvo como representante a Picasso (Castillo Nájera, 1931).

Ahora bien, ya quedó señalado el desprecio por las corrientes estéticas extranjeras, argumentando que el artista debía seguir el camino de

la naturaleza a la hora de crear su obra. Se podrían seguir poniendo ejemplos sobre este desprecio y rechazo, pero más que simplemente señalarlo, lo cual ya lo han hecho otros historiadores que han escrito sobre el tema, el propósito se enfocó en apuntar al nervio de las objeciones que derivaban en este rechazo.

Ya se puede intuir entonces el camino de la enseñanza de las Artes Plásticas y con ello el de la Escuela de Bellas Artes. Vale la pena detenerse en un hecho que tuvo que ver con el rechazo de las corrientes estéticas y, por supuesto, con la manera como se debía hacer arte. Es decir, la exposición de arte francés en 1922 (Suárez, 2008).¹⁷ De esta manera, lo que se trata ahora es de señalar la relación de aquella exposición con la Escuela de Bellas Artes, en vez volver totalmente sobre lo ya dicho por otros autores que han abordado el tema de esta exposición (Medina, 1978; Pini, 2000).

La exposición de arte francés presentada entre el 20 de agosto y el 10 de septiembre de 1922 en uno de los pabellones del Parque de la Independencia, generó polémica en el ambiente artístico local y fue comentada por visitantes y artistas locales. La exposición contó con obras clasicistas, impresionistas, posimpresionistas, constructivas y cubistas de varios artistas franceses, pero las obras posimpresionistas fueron las de mayor objeto de críticas por parte de la prensa (Suárez, 2008). Algunas de las obras enviadas a la exposición pertenecían a los artistas franceses Albert Gleizes, André Lhote y Francis Picabia.

Las revistas más populares del momento publicaron diferentes notas sobre uno de los acontecimientos más novedosos en el ambiente cultural de las Artes Plásticas en la ciudad de Bogotá, que quizá no era el más excitante, pero este evento rompía con la monotonía habitual.

¹⁷ En este artículo, la investigadora Sylvia Suárez aborda la exposición francesa de 1922 a partir de la crítica en prensa sobre el evento.

En un principio las clases en la Escuela no fueron suspendidas a causa de esta exposición, como en un momento creyeron los maestros y los estudiantes, pues en el pabellón del Parque de la Independencia en donde se realizó la exposición se llevaban a cabo varias de las clases de la Escuela debido a la crisis de una sede propicia (Pizano, 1922a, 1922b).¹⁸ Pues bien, hubo una orden por parte del Ministerio de Instrucción Pública que respondía a una petición de un grupo de jóvenes estudiantes¹⁹ para que en los días que durara el evento las clases continuaran. Además, los profesores tenían permiso para dictar clases prácticas sobre las obras que allí se exponían.

A pesar del permiso otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública para que los profesores pudieran sacar provecho de la exposición, el director de la Escuela, el maestro Ricardo Borrero, lo rechazó y trató de poner un cordón «sanitario» para que los estudiantes no se contaminaran con las obras que allí se exponían. Así lo señala el joven artista Roberto Pizano (citado por Medina, 1978), quien repudió la decisión de Borrero.

La pasada exposición francesa puso de manifiesto esta ignorancia de las cosas de arte por parte del actual rector de la Escuela,

¹⁸ Roberto Pizano señaló la penosa situación de la Escuela de Bellas Artes y recalcó la necesidad de un local propio que no obligara a modificar su cotidianidad debido a alguna exposición u otro evento. De igual manera, también era necesario un espacio que sirviera para instalar un museo para la Escuela. En el siguiente comentario se puede ver esta necesidad, la cual Pizano trataría de resolver cuando fuera director de la Escuela unos años después y adelantara gestiones para fundar el museo de reproducciones de la Escuela de Bellas Artes. «Es esto una vergüenza cuando todas las naciones suramericanas tienen museos de pintura, algunos de importancia europea, como la Argentina, Chile y Venezuela, y cuando Jamaica, Martinica y las Islas Canarias los poseen. ¿Qué piensa hacerse con los cuadros de Garay, de Santamaría y de otros muchos artistas que formaban antes una galería que hoy se ha dejado disgregar? ¿Quién no se indigna de ver cómo hasta hoy la inercia oficial ha sacrificado tantos ingenios?».

¹⁹ La petición fue hecha por Luis B. Ramos, Marco Tulio Salas, Guillermo Rosales y G. Quintero.

señor Barrero, y de algunos profesores de ella. Por ellos fue juzgado el conjunto de obra como cosa ridícula y necia, confundiendo lastimosamente algunos cuadros que en realidad lo eran, con el total en buena parte perfectamente serio, y aun varios lienzos de firmas universalmente exaltadas.

No se pusieron los medios para que los alumnos pudieran estudiar las obras traídas de Francia con gastos considerables, y que ofrecían un conjunto que, justamente por mostrar lo absurdas de algunas teorías, como el cubismo, interesaba a los estudiantes de pintura como información y para huir de ellas (pp. 160-161).

La petición y el correspondiente permiso para que los jóvenes sacaran provecho de la exposición estaban entonces en contravía con la actitud del director. Aunque no hay certeza de si los jóvenes estudiantes pudieron tener clases al mismo tiempo que se llevaba a cabo la exposición y, más aún, que se dictaran clases que tuvieran como referencia las obras francesas, lo más posible es que tuviera más efecto en la Escuela el rechazo de su director al evento de arte francés que la petición de los estudiantes y la orden del Ministerio.

La ciudad, entonces en proceso de desarrollo, no tenía un público preparado para este evento. Muchos de los asistentes a la exposición no entendieron las obras de corte cubista que allí se presentaron y en general el público quedó sorprendido por la exposición de arte francés. Roberto Pizano escribió una introducción sobre la misma en la revista *El Gráfico* en la que hacía una especie de recorrido al lector por la exposición, previendo la sorpresa del visitante.

Aquí quiero, antes de penetrar en el salón, hacerte una advertencia, ingenuo visitante: es necesario hacer un esfuerzo para cultivarnos todos, para educarse cada uno a sí mismo, pero en últimas caso es preciso que no te enfades o que no te rías (Pizano, 1922a, p. 165).

No obstante el rechazo que produjo en la dirección de la Escuela esta exposición, el maestro Pizano fue asignado para dictar algunas charlas explicativas sobre ella.

Sin embargo, no solo hubo críticas contra la exposición. De alguna manera ella ayudó a ampliar la visión del frío panorama artístico bogotano. Ese fue uno de los logros del evento. El comentarista Gustavo Santos hizo un balance de aquellos días de arte en la capital colombiana, señalando las diferentes reacciones que suscitó dicho evento, pues «ha habido energúmenos que se han sentido ofendidos en sus más íntimas fibras» (Santos, 1922, p. 212). Incluso varios espectadores señalaron que el arte local tenía mucho que enseñarle al desviado arte francés a tal punto que «no pocos han declarado que deberíamos enviar al señor [Jesús María] Zamora escoltado por el señor Borrero [Ricardo Borrero, el entonces director de la Escuela de Bellas Artes] a regentar la Escuela de Bellas Artes de París» (Santos, 1922, p. 212). En todo caso «el balance es satisfactorio porque se ha discutido, se ha atacado, se ha defendido [...] se ha oído hablar de escuelas, y tendencias nuevas, se ha discutido en torno al cubismo» (Santos, 1922, p. 212). El ámbito local comparaba a sus artistas con las novedades extranjeras y quizá uno de los grandes méritos de la exposición fue sacudir las Artes Plásticas de la Bogotá de los años veinte.

Gustavo Santos señalaba:

Se han visto al óleo cosas distintas de los paisajes agradables del señor Zamora, y de los Sagrados Corazones del señor Acevedo con que se empeña en probarnos, contra nuestra sincera opinión, que nos es un gran pintor [sic]. Esto solo bastaría para convencernos de los buenos resultados de la Exposición francesa (1922, p. 212).

De esta manera, la exposición no fue tan mal recibida como se ha creído. Evidentemente produjo un choque para el ámbito de las Artes Plásticas un poco adormecidas en sus propios artistas que se constituían en

referentes puesto que, a la hora de mostrar algo novedoso, el punto de comparación eran los artistas locales. Estos mismos despertaban gran admiración, como la eminente figura de Epifanio Garay, y eran el orgullo a la hora de mirar el arte proveniente de otras latitudes.

La exposición de arte francés fue una buena oportunidad para señalar la influencia de las vanguardias extranjeras en la Escuela de Bellas Artes. El rechazo de las mismas y la sensación de que estas solo eran una especie de accidente en las Artes Plásticas, puso a la Escuela como el centro de enseñanza del buen arte en donde los jóvenes artistas que allí se formaban lo hacían por el camino correcto, según los maestros y directores en la década del veinte (Pizano, 1922).²⁰ Una mirada al rechazo de ciertas propuestas estéticas modernas y vanguardistas como el cubismo y el dadaísmo, entre otras transgresiones a la tradición afincada, permite ver parte de los argumentos con los cuales se defendía determinada forma de hacer arte. Las vanguardias y otros tipos de transgresiones y rebeldías estéticas no solamente eran feas a los ojos de artistas y comentaristas del panorama de las Artes Plásticas locales, sino que además rompían un orden natural del que emanaba la creación del artista. Aquí está una clave importante de la lógica para la comprensión de las Artes Plásticas en la década del veinte y, más aún, de la Escuela de Bellas Artes como la institución de formación artística más importante de comienzos del siglo xx colombiano, en la que no solamente se formaban artistas sino que además tenían lugar, de un modo u otro, las discusiones estéticas y era el espacio donde se hacía arte y donde se concentraba la lógica con la cual se entendía el arte.

²⁰ El futuro director de la Escuela, Roberto Pizano, refiriéndose a la formación en Europa de Domingo Moreno Otero y Ricardo Gómez Campuzano, señalaba: «A mi entender, Ricardo Gómez ganaría, invirtiendo el procedimiento, es decir, regresando a Colombia, para pintar en ella y hacer luego exposiciones en Europa de paisajes y tipos nuestros, que él siente tan bien. El arte nacional ganaría con ello y el artista no perdería nada con dejar a Europa, ya que la demasiada permanencia en ella encierra el peligro de las fáciles teorías del futurismo, el cubismo y otras negaciones artísticas capaces de anular las mayores facultades».

La españolería

La socióloga Ruth Acuña Prieto entiende la españolería de la siguiente manera:

Desde el punto de vista netamente plástico, la españolería se entiende como la presencia de referentes temáticos que aluden a gitanas, mujeres adornadas con peines de colores, mantillas, abanicos, lentejuelas, y hombres cuya representación conduce de manera directa a la tipología del español (Acuña Prieto, 2002, p. 52).

La principal influencia extranjera en el arte colombiano y, por supuesto, de la Escuela de Bellas Artes, era la española. La «Madre Patria» —y su Real Academia de Bellas Artes de San Fernando— era el lugar predilecto para la formación de los jóvenes artistas que pretendían abrirse un camino en las Artes Plásticas y, desde luego, parte de las becas otorgadas por la Escuela para estudiar en el extranjero tenían como destino el país ibérico. Como se mencionó, la plástica española todavía no se había «contaminado» por las tendencias vanguardistas.²¹ Parte de los encargos artísticos se hacían a artistas españoles, cosa que molestaba a la Escuela, pues consideraba que allí era posible hacerlos de igual o incluso mejor calidad que la de los artistas extranjeros y, por supuesto, el dinero no caía mal a las finanzas de la institución (Universidad Nacional de Colombia, Archivo, 1928).²²

²¹ Si bien es cierto que España se veía como un lugar no contaminado de las vanguardias artísticas también, es justo hacer una aclaración que trae a colación Ruth Acuña. Por supuesto que se pueden señalar artistas como Pablo Picasso, Juan Gris o Joan Miró, que hicieron parte de las vanguardias artísticas, pero también está la distinción entre dos vertientes de artistas españoles. Por un lado los artistas, la mayoría de ellos catalanes, relacionados con los movimientos de vanguardia y por otro lado, los artistas del interior de aquel país, a los cuales nos referimos y que tuvieron eco en el contexto colombiano. Entre estos artistas que fueron resistentes a las vanguardias artísticas se pueden señalar a Joaquín Sorolla, Julio Romeo Torres, Valentín Zubiarré e Ignacio Zuloaga (2007).

²² El integrante de la Generación del Centenario y profesor de Historia del Arte de la Escuela, Raimundo Rivas, sugirió junto con el cónsul colombiano en Madrid al

Francia e Italia fueron frecuentados también como lugares de formación para estudiantes y maestros colombianos. París tenía la tradición de la Academia de Julien, en la que se habían formado Francisco Antonio Cano y Epifanio Garay, pero Francia perdió cierto atractivo, en parte por la influencia de las vanguardias en el ambiente artístico francés, por lo cual España se convirtió en hogar de los jóvenes artistas colombianos y de los maestros que también buscaban becas para estudiar en Europa. Incluso Italia, después del futurismo, perdió cierto atractivo (Pini, 2000), aunque seguía siendo un lugar donde asimismo acudían los jóvenes colombianos como Pedro Nel Gómez. La marmolería italiana ofrecía becas a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. Es decir, aunque España era vista como lugar favorito, no se podía descartar a París y Roma como opciones para formarse. Incluso la Escuela ofrecía alguna que otra beca para ir a Francia e Italia (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1929a).²³

concejo y al alcalde de Bogotá que se encargara a la Escuela de Bellas Artes una placa o lápida en honor a Jiménez de Quesada en Madrid. Esta sugerencia muestra el orgullo de un pasado español y la admiración por la «Madre España». En una carta dirigida a la Escuela señaló: «Superfluo parece encarecer a este concejo y al Señor Alcalde el deber patriótico que tiene el concejo de Bogotá de enaltecer por cuantos medios estén a su alcance la gran figura del fundador de la ciudad, del letrado y guerrero descubridor del tercer imperio indígena del Nuevo Mundo, del jurisconsulto e historiador que echó en nuestro país la simiente del legalismo y de la vida civil que son acaso las características más apreciadas de nuestra nacionalidad. Con orgullo podemos ufanarnos de que hiciera surgir a Santafé de Bogotá, en la geografía y en la historia, un conquistador que puede igualarse en dotes de valor y constancia con los más señalados, que a casi a todos los aventaja en las cualidades intelectuales con que pródiga lo dotó la naturaleza, y que no es inferior a ninguno en la grandeza del esfuerzo y en las virtudes morales, sean cuales fueran los errores de su larga y accidentada carrera, errores que él fue el primero en confesar y censurar».

²³ En el reglamento de la Escuela de Bellas Artes sobre las becas otorgadas a estudiantes y maestros de la Escuela, se decía lo siguiente: «Los profesores y alumnos becados en el exterior, se dividirán en dos grupos a saber: un profesor y tres alumnos que deben residir en Roma durante seis meses y otro profesor y tres alumnos que deben residir en París durante los mismos seis meses, al cabo de los cuales pasará el grupo residente en Roma a París y viceversa, y se harán inscribir como alumnos en las escuelas nacionales de Bellas Artes de aquellas capitales, quedando obligados a enviar, con sus calificaciones mensuales, el estudio que acredite su aprovechamiento».

Los más importantes artistas y maestros de la Escuela se habían formado en la Academia de San Fernando. Coroliano Leudo, Domingo Moreno Otero, Ricardo Gómez Campuzano y Roberto Pizano, entre otros, fueron estudiantes de la academia española y maestros destacados de la Escuela en la década de los años veinte. De igual manera, los artistas españoles Enrique Recio Gil, en pintura, y Antonio Rodríguez, en escultura, fueron maestros en la Escuela. El primero a finales del siglo XIX y el segundo entre 1924 y 1927 (Pini, 2000). Las figuras de Ignacio Zuloaga y de los grandes maestros como Velásquez y Goya fueron los principales referentes de la pintura española y el Museo del Prado, el templo del arte europeo.

En un fragmento de una carta del maestro Zuloaga al crítico español Miguel Utrillo, en 1932, citado por Álvaro Medina, muestra un poco el estado de la pintura española respecto de lo que sucedía en el resto de Europa.

De la exposición de Picasso, es mejor que no te hable; pues se trata de un amigo a quien ambos queremos. Creo que es la gaffe mayor que podía haber hecho. Picasso es hombre de gran talento, inquieto, febril, tras la rebusca de algo original. Tuvo aptitudes extraordinarias para haber sido un grandísimo pintor; hasta el momento en que se salió de la pintura, y entró en lo que llaman cubismo (Medina, 1978, p. 144).

Evidentemente el comentario de Zuloaga muestra lo alejada que estaba la pintura y en general la plástica española de lo que sucedía en el resto de Europa, más aún si nos fijamos que la carta data de principios de la década del treinta. Este era el ambiente al cual se enfrentaban los artistas colombianos que se formaban en España. Las artes españolas eran parte de la puerta de entrada a una identidad y a los valores de la civilización. En España aún se guardaban los valores del buen arte.

Luis Alberto Acuña, uno de los estudiantes más sobresalientes de la Escuela y parte importante de la renovación de la plástica colombiana, en sus comienzos fue bastante conservador en lo que se refiere a las transformaciones y rebeldía en las Artes Plásticas. Actitud muy diferente que asumió años después al ser abanderado de la generación de los americanistas.

En una famosa entrevista a Acuña hecha por Santiago Martínez Delgado, el artista santandereano advirtió que Francia era un peligro para los estudiantes. El también artista Martínez Delgado le preguntó por su recorrido y experiencia en Europa y en dónde el estudiante colombiano encontraba el mejor ambiente para expandir sus conocimientos, a lo cual Acuña respondió:

En Madrid. Allí lo encuentra todo: lengua propia, costumbres, apoyo, maestros y, sobre todo, a la inversa de otras partes, una especie de corriente artística perfecta. París, por ejemplo, es un peligro para el estudiante, dadas las nuevas tendencias modernistas. Si tú quieres buscar o definir tu personalidad, figurar en la prensa, en los círculos artísticos y sociales, ve a París y fabricate un modelo exótico. Allí está entrando el aire americano de la novedad y de las cosas raras y absurdas. Rómulo Rozo, mi amigo, sin mengua ha entrado por este camino. Tú (Martínez Delgado), como yo, comprendes en pintura o escultura, el arte del arte geométrico? [sic]. Rozo es un gran inventor de ideas fabulosas y de motivos extraños propios del medio: se burla del público (Martínez Delgado, 1929, p. 2066).

La entrevista a Acuña se realizó a finales de la década del veinte y muestra la distancia y desconfianza con las demás academias europeas. Incluso muestra a París como un lugar de distracciones y de modas pasajeras. La entrevista continúa con Acuña señalando que el

estudiante colombiano gozaba de afecto y consideración en España (Padilla Peñuela, 2007).²⁴

De igual manera, el maestro Domingo Moreno Otero, que había estudiado en España, también tenía unas opiniones similares al joven Acuña. Moreno Otero representaba a ese grupo de maestros que ligaban el siglo XIX con el XX, pues se habían formado en esa época, y sus opiniones estaban del lado de una España brillante en lo que se refiere a las Artes Plásticas. En la «Madre Patria» se presentaba uno que otro brote de las nuevas tendencias estéticas modernas como el dadaísmo, que sacudía la plástica en otras partes de Europa, pero eran simplemente eso: brotes esporádicos.

Para Moreno Otero la orientación que tenía la pintura española en 1929 era la siguiente:

La de un clasicismo amplio y abierto a todas las inquietudes y tendencias estéticas de la hora. En Zuloaga —vaya ejemplo— se advierte la influencia de Velázquez, del Greco, de Goya. Pero esta tendencia en nada amengua la robusta originalidad del gran pintor. En los salones, en las exposiciones, se siente ver brotes de dadaísmo y cubismo, es cierto. Más son brotes aislados, esporádicos que nada significan en el movimiento general de la pintura española (El Caballero Duende, 1927, p. 226).

Moreno Otero trató de separar el clasicismo que imperaba en la España de esa época, de una pintura que copiaba fielmente a la naturaleza, aunque era finalmente la naturaleza la fuente de inspiración que terminaba plasmada en la obra del artista.

²⁴ El autor hace un interesante apunte histórico en el que pone en revisión la llamada «leyenda de Acuña», según la cual en una charla entre Rómulo Rozo, Pablo Picasso y el artista santandereano, Picasso les sugirió inspirarse en la herencia precolombina para desarrollar su arte y aquí se devela el origen del arte nacionalista.

Pero ese realismo no se traduce en copias serviles, fotográficas, de la realidad circuncidante. El artista español contempla la naturaleza al través de su sensibilidad, y la interpreta en sus lienzos estilizándola. Pudiera decirse quizás que la naturaleza no es hoy sino un punto de referencia y de consulta para la creación de la obra de belleza (El Caballero Duende, 1927, p. 226).

Aunque pareciera que, para el maestro de la Escuela, el clasicismo no trataba de copiar totalmente la naturaleza y había un intento por dotar de algún tipo de personalidad a la obra artística. Se puede ver la lógica que guiaba al arte, pues a pesar de que se trataba de poner la naturaleza solo como un punto de «referencia», seguía siendo la fuente y un referente en el que se desencadenaba la obra artística y el origen de la inspiración. En síntesis, la naturaleza no era meramente un elemento de consulta, una mirada a la lógica del arte de Moreno Otero, que pone la naturaleza como inicio y desencadenamiento de la creación de la obra artística.

Es clara la influencia de España en la plástica colombiana y, por supuesto, en la Escuela, pues no solo era el referente cultural e intelectual, sino que además era el lugar en el que muchos de los maestros y estudiantes de la Escuela se formaron desde comienzos del siglo xx hasta finales de la década del veinte. España empezó a perder su encanto en el transcurso de la década del treinta y México ocupó su lugar.

El proyecto educativo de la Escuela

La Escuela de Bellas Artes no solo se encargó de formar a pintores y escultores. La ornamentación y decoración también fueron parte del p^énsum de la Escuela tanto en la década del veinte como la del treinta; para finales de esta última tuvo mucho que ver en la función educativa de la Escuela e incluso en su forma de pensar el arte. De igual manera, es justo mencionar los proyectos que involucraban clases para obreros,

mujeres e incluso niños. Es necesario señalar esta cara de la Escuela de Bellas Artes al hacer una historia de la misma, y aunque este tema atraviesa las dos décadas, nos concentraremos en la década de interés de esta segunda parte de la investigación.

En 1923 la Escuela empezó a dictar conferencias semanales dirigidas al pueblo (Uribe Celis, 1984). Si seguimos a Carlos Uribe Celis, el entonces director de la Escuela en aquel año, Francisco A. Cano, hizo una propuesta para la formación de artesanos, sugiriendo que en vez de una Escuela de Bellas Artes, debería haber una Escuela Nacional de Artes Decorativas.²⁵ Esta Escuela de Artes Decorativas sería la puerta para que el pueblo «[pudiera] adquirir los conocimientos cuya falta debiera avergonzar a la mayoría de quienes aquí llamamos artesanos» (p. 125.). En el pénsium de la Escuela, en 1928, se encontraba la asignatura de Dibujo nocturno para industriales y obreros, la cual estaba a cargo del veterano maestro Pedro A. Quijano en la sección A, y la misma asignatura, pero en la sección B, estaba a cargo de Coroliano Leudo. Es decir que la Escuela funcionaba de noche y prestaba servicios no solo a los jóvenes estudiantes, sino que además los obreros recibían una formación práctica para mejorar sus habilidades. También es de destacar que maestros de la talla de Quijano y Leudo estuvieran a cargo de la formación de obreros.

Sobresale también la división entre las clases para «señoritas» y las dirigidas a los hombres. Por ejemplo, en 1922, Luis B. Ramos estaba a cargo de la clase de Escultura para señoritas; en 1928 a Domingo Moreno Otero le correspondió Dibujo, Colorido y Composición, también para señoritas, al igual que Roberto Gómez Campuzano, quien estuvo a cargo de la clase de pintura al natural en este mismo año. A finales de la década del veinte y comienzos de la del treinta podemos ver las

²⁵ Había un antecedente de este tipo de proyectos que se remonta a la dirección de la Escuela de Bellas Artes por parte de Andrés de Santa María, cuando este artista se acercó a la Escuela de Artes Decorativas e Industriales.



Figura 1. Profesores de la Escuela de Bellas Artes (hacia 1928)

Fuente: Anónimo / Almacenes Lindner. Copia en gelatina (emulsión fotográfica / papel). 9,3 × 14 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6191. Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely.

estudiantes más sobresalientes de la Escuela: Carolina Cárdenas, en 1929, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín, en 1930; esta última conoció allí a su marido, el escultor y maestro de la Escuela Ramón Barba.

En este sentido, las clases para «señoritas» se iniciaron en la década de los años veinte, en las que se abrieron las puertas a la participación femenina en los ámbitos cultural y artístico colombianos. Se puede decir que la vida artística de la Escuela encontró en la década siguiente en Cárdenas, Rodríguez y Albarracín sus estudiantes más relevantes y en Marieta Botero Restrepo una de las primeras profesoras de la Escuela, en 1930. Sobre todo Rodríguez y Albarracín hicieron parte de las

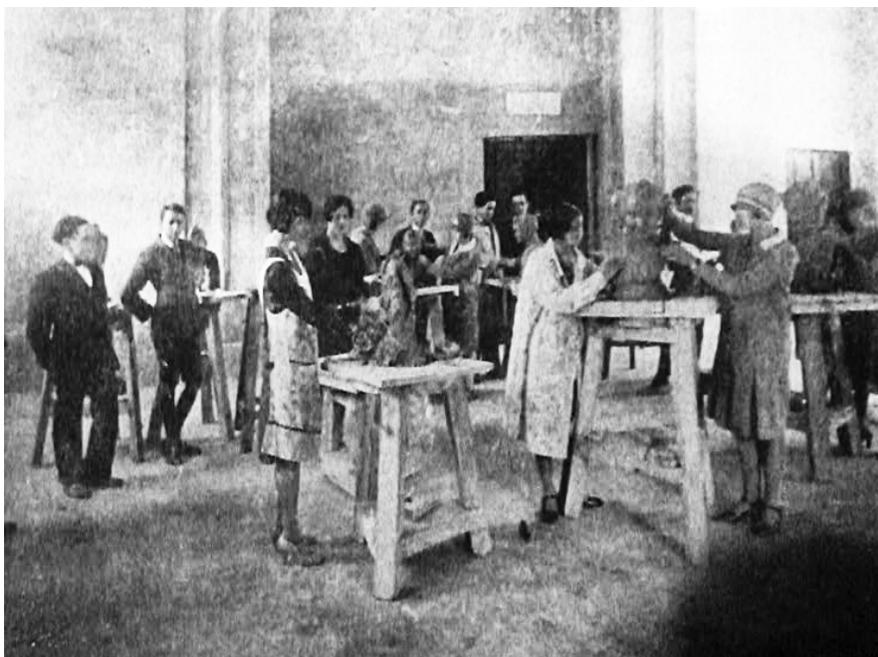


Figura 2. Una visita a la Escuela de Bellas Artes (1)

Fuente: Martínez Delgado, 1928.

transformaciones en el desarrollo de la estética en Colombia al seguir el camino del maestro Barba en las clases de Escultura en la Escuela.

Volviendo al tema de la función de la Escuela en la enseñanza de áreas que complementaban la Pintura y Escultura y que, además, tenían un uso práctico, las clases de ornamentación eran bastante populares entre los estudiantes, pues aprovechaban, quizá, las oportunidades económicas que podía traer el aprender ciertas habilidades prácticas en una Bogotá que pasaba por transformaciones sociales y arquitectónicas. Estas transformaciones podían estimular la demanda de personas con este conocimiento práctico. Como fue mencionado por la *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* antes citada, la Escuela impartía enseñanzas de ornamentación.²⁶ Las clases de ornamentación tenían una gran aceptación entre los estudiantes, pero también recibían varias quejas debido a las dificultades y carencias que tenía la Escuela, como ya se mencionó.

²⁶ Ver «Inicios de una década» en la segunda parte de este ensayo.

En una carta el entonces estudiante González Concha se quejaba de la situación de la Escuela:

Dado el actual estado de desarrollo de todas nuestras actividades, el estudio de las artes ornamentales adquiere vital importancia; tanto es así, que éste podía servir como objeto preferente de la Escuela, alrededor del cual se desarrollara el de la Pintura, Escultura y Arquitectura. En la clase de ornamentación, la única que se encarga de tan variado y extenso estudio, solo se enseña el modelado en barro, el procedimiento para vaciar el yeso, y muy poco y de manera muy superficial la composición decorativa, base de las artes ornamentales (González Concha, 1921, p. 113).

Los cursos para obreros, señoritas y niños abrieron las puertas de la Escuela, a pesar de los problemas administrativos y logísticos, a un espectro más o menos amplio de la sociedad colombiana, pues en ella llegaban a formarse jóvenes de todo Colombia, muchos de ellos becados. De igual manera, la Escuela buscó un horizonte en el que las artes aplicadas fueron ganando terreno. Esto último tuvo sus efectos no solo en la orientación de la Escuela como espacio de formación, sino también en el desarrollo estético en la década del treinta e influyó a varios de los estudiantes que cursaron sus estudios en aquella época.

La renovación de la Escuela

En el último tramo de la década de los años veinte en la Escuela de Bellas Artes se perfilaban varias transformaciones, aunque el esquema de comprensión del arte siguió casi intacto. Por ende, es una buena oportunidad no solo para mencionar los cambios que sufrió la institución, sino también para seguir profundizando en la manera como la entendía el arte.

En 1927, el joven artista Roberto Pizano asumió la dirección de la Escuela remplazando al gran maestro Francisco Antonio Cano. Pizano

era una de las figuras más relevantes del panorama de la plástica colombiana desde comienzos de la década del veinte. Desde 1921 empezó su labor como maestro de la Escuela y sus opiniones artísticas y noticias respecto de su trabajo estaban frecuentemente en las revistas como *El Gráfico* y *Cromos*. Su trabajo histórico sobre Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y la dirección de la Escuela le representaron un gran reconocimiento.

El paso de Pizano por la dirección de la Escuela hasta su temprana muerte, en 1929, ha sido señalado como un aire de renovación y hasta de modernización de la misma (Malagón, 1999; Medina, 1978; Ortega Ricaurte, 1979; Pini, 2000). Por ejemplo, una de las tareas más importantes de Pizano frente a la Escuela fue gestionar un museo de reproducciones, el cual abrió sus puertas un año después de su muerte. Sobre la obra de Pizano y su huella en el campo cultural, el investigador Ricardo Malagón señala con acierto que «es un artista que se inscribe parcialmente en la modernidad: es un modernizador, pero no un artista moderno» (Malagón, 1999, p. 25). Es decir que dentro de su labor relacionada con la Escuela y, en general, como un gestor de las Artes Plásticas, tuvo un tinte moderno. Sin embargo, al mismo tiempo como artista y crítico, era «abanderado de unos valores estéticos previamente validados» (Malagón, 1999, p. 34).²⁷ Sobre su gestión al frente de la Escuela se puede decir que hubo un aire de renovación, pero, por otro lado, podemos ver la lógica con la cual entendía el arte que se venía desarrollando durante la década.

Después de una temporada en Europa, la prensa recibió al joven artista con gran entusiasmo y expectativa sobre lo que sería su aporte a la Escuela. La revista *Cromos* comentó así su arribo.

Nuestro gobierno, con rectitud de criterio que le hace honor, y tal vez buscándole contrapeso justo al desarrollo material que

²⁷ Malagón hace una aproximación a la obra de Pizano en sus diferentes dimensiones y señala lo apegado que estaba este artista a los valores estéticos tradicionales.

nos va llevando a un desequilibrio peligroso, dispuso en hora buena hacer de la Escuela de Bellas Artes un centro vivo y regulador de cultura estética, y para el logro de fin tan bello como encomiable ha dotado a esa melancólica institución de otros días de aquellos elementos que despierten las fuerzas nacionales y las encaucen hacia las nuevas y prolíficas direcciones del arte. Para esta tentativa valerosa se ha escogido al artista Don Roberto Pizano, que es pintor y también espíritu de amplia cultura. Talento artístico, dominio de su arte, tradición, independencia, carácter y actividad, estos son los dones excelentes con que este muchacho de ágil y nervioso pincel se presenta a regentar, o mejor, a transformar esta Academia, donde hasta ahora no ha alentado sino el espíritu estéril de las buenas intenciones (Amaya González, 1928).

Pizano se encargó de la Escuela con la intención de reorganizarla y darle un nuevo impulso al proyecto cultural pensado inicialmente, y convertir a la ciudad de Bogotá en centro de cultura estética, pues a pesar de las dificultades había gran talento en los jóvenes aspirantes a artistas.

Pizano habló de la siguiente manera respecto de las capacidades artísticas del país.

Entre nosotros hay un poderoso instinto de la belleza plástica y hasta, lo que es sorprendente, de los procedimientos técnicos más complicados, y esto a pesar de la falta de elementos. Por fortuna éstos han comenzado a llegarnos en número y calidad muy apreciables. Con ellos esperamos que los jóvenes de talento y vocación podrán llegar a formarse en Bogotá en condiciones tan favorables como pudieran conseguirlo en Europa: y ese es el mayor interés de la Escuela, hacer de la capital un centro de estudios artísticos que sea el índice de nuestra cultura estética (Amaya González, 1928).

Pizano tenía la intención de convertir la Escuela en un centro importante de arte y para ello había que intervenir en distintos frentes: uno de ellos tenía que ver con resolver urgentemente el problema de unas instalaciones adecuadas, otro punto de intervención estaba ligado a los propósitos de las clases y, finalmente, el proyecto de un museo de reproducciones, por el que fue recordado su paso por la Escuela. Así se referiría Pizano a su labor de poner la casa en orden y del proyecto que significaba la Escuela de Bellas Artes:

La reorganización de la Escuela es solo un primer paso indispensable para proyectos más amplios en que está interesado el gobierno y que de llevarlos a efecto dejaría su nombre sólidamente vinculado al desarrollo cultural de la nación y en el alma colombiana la conciencia de su alto amor por las cosas del espíritu (Amaya González, 1928).

Instalado Pizano en su cargo, lo primero que hizo fue aprovechar algunos salones desocupados de la Academia de la Lengua para adelantar allí clases de la Escuela de Bellas Artes. Por otro lado, el artista bogotano consideraba de gran importancia para la formación artística conocer la herencia de arte que provenía de la Colonia; no en vano fue nombrado por la Academia de Historia como miembro debido a su obra sobre Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, y, por ende, de alguna forma era un historiador del arte. Pizano encontraba en las figuras de Vásquez de Arce y Ceballos, los Figueroa, Acero de la Cruz y otros las raíces del desarrollo de la pintura colombiana. En una entrevista para la revista *Cromos* Pizano mencionó la importancia de conocer un pasado artístico dentro del proyecto de la Escuela:

Justamente la labor que se proponen llevar a cabo el profesor de Historia²⁸ y el de Teoría del Arte en nuestra Escuela es la

²⁸ En 1928 la clase de *Historia del arte* estaba a cargo del centenarista y miembro de la Academia Colombiana de Historia Raimundo Rivas.

de completar perfectamente la historia de nuestro desarrollo artístico e incorporarla a la Historia del Arte Universal (Amaya González, 1928).

Pizano nombró al presbiteriano Juan Crisóstomo García como profesor de la clase de Teorías del arte, de quien ya se mencionó su pensamiento con respecto a cómo debía ser el arte. García renunció poco después de haber sido nombrado y lo remplazó Coroliano Leudo.

Pizano también se hizo célebre por instaurar una serie de conferencias provechosas para el ambiente cultural de la ciudad que se llevaban a cabo en uno de los espacios que tenía la Escuela en la plazuela Caro, en donde además funcionaba la biblioteca del centro de educación artística. Así lo dejó ver Santiago Martínez Delgado, quien en un recorrido por la Escuela comentó lo siguiente:

Gracias a una intensa labor de Roberto Pizano, a la Escuela de Bellas Artes, cúpole la satisfacción de haber sido la iniciadora de las conferencias culturales en esta ciudad. Mucho antes de pensarse en las conversaciones que se están verificando hoy, con éxito halagüeño en los teatros capitalinos, fue la Escuela de Bellas Artes la que dio la primera voz, la que inició este intenso y eficaz movimiento de educación intelectual y artística, en su edificio de la plazuela Caro [...] Hay también, en el edificio de la plazuela Caro, una biblioteca de arte, cuidadosamente escogida y con una cantidad de volúmenes capaz de dar una verdadera educación, en lo que se refiere a estudios estéticos (Martínez Delgado, 1928, p. 1011).

Por otro lado, Pizano aceptó el puesto de rector de la Escuela bajo dos condiciones: la compra de material que él creyera necesario y que se le asegurara la adquisición de un edificio para instalar un museo de Bellas Artes y la propia Escuela. Le asignaron \$42.000 y con este dinero compró, en Europa, reproducciones de estatuas, relieves, calcos,

etc. De igual manera se sugirió la venta del panóptico por parte del departamento a la nación y la apertura de un concurso de \$10.000 para los diseños del museo.

La muerte de Pizano, en abril de 1929, causó un gran impacto en el ámbito intelectual y artístico colombiano. Fue remplazado por Ricardo Gómez Campuzano, a quien se le confió seguir la labor «regeneradora» de la Escuela. No fueron pocos los que recordaron y elogiaron a Pizano en las páginas de la prensa nacional, resaltando su labor no solo frente a la Escuela, sino en toda su vida como artista e intelectual (Arciniegas, 1929; *Cromos*, 1929).²⁹

Es necesario señalar lo que pensaba Pizano sobre las transformaciones en la plástica colombiana respecto de la búsqueda de un arte autóctono por parte de varios estudiantes y maestros, lo que desembocaría en el surgimiento de la generación de los americanistas, quienes tomaron fuerza en la década siguiente. Si bien Pizano encontraba en el arte de la Colonia y en sus maestros el germen del arte nacional, también contemplaba en un pasado indígena las posibilidades de un arte autóctono. El joven maestro veía venir ciertos cambios en la plástica nacional que ya se estaban gestando en la Escuela de Bellas Artes en el momento de su repentina partida.

Ante la pregunta de Víctor González Amaya sobre la posibilidad de un arte autóctono basado en un pasado aborigen, Pizano contestó:

²⁹ Germán Arciniegas le dedicó unas sentidas páginas en las Lecturas Dominicales de *El Tiempo*: «Agazapado ahora en un rincón cualquiera, te veo partir, Roberto, y con mi lengua inútil siento el deseo de decirte todo el cariño que nunca pudo confesarte mi pudor». De igual manera, en la revista *Cromos* se dijo lo siguiente: «De su labor ahincada como Director de la Escuela de Bellas Artes, quedarán huellas eternas en este plantel»; allí había logrado formar, durante los pocos meses en que desempeñó ese cargo, un ambiente de entusiasmo creador.

No es solo posible sino que ya tenemos ejemplos interesantes como las celebradas obras de nuestro compatriota Rómulo Rozo, quien por su originalidad y por su rico aporte en la producción europea, ha llamado con justicia la atención hasta colocarse de un golpe entre las figuras de más acusado relieve. Lástima que los documentos aborígenes, preciosísimos para nuestra arquitectura, nuestra decoración, nuestra cerámica estén afluyendo a los museos extranjeros, porque entre nosotros no le prestamos la atención ni le damos el valor que estos documentos merecen (Amaya González, 1928).

Pizano tenía un sentido histórico de la pintura y de los cambios que sufría a lo largo del tiempo, lo que le daba las herramientas para una aproximación al arte moderno. Al igual que sobre la posibilidad de un arte autóctono, a Pizano se le preguntó por el espíritu de las nuevas escuelas y las diferencias con el arte «antiguo», a lo cual respondió:

Podría decirse que lo [que] caracteriza y le da un perfil propio al arte moderno es una sensibilidad agudizada, capaz de utilidades y matices extraordinarios, en una palabra exacerbación de esta preciosa y fecunda facultad. Tal vez esto mismo hace que el intento emprendido por tantos claros operadores no cuaje en una obra perfecta. Mas, como cada época lleva sus interpretaciones y su manera de estimar las cosas, para el nuevo criterio las producciones de esta hora de sorprendentes innovaciones, deben ser apreciadas más como intención que como resultado. De esta aparente confusión es indudable que quedara algo perdurable y que ella es impulso que llevará a adquisiciones inestimables, pues es ley de las cosas variar, desaparecer y renovarse siempre en sentido de superación y de ascensión indefinida. El arte moderno tiene un sello de agresivo individualismo, en contraposición con el espíritu antiguo basado en lo espontáneo (Amaya González, 1928).

En la respuesta de Pizano se pueden ver varias cosas; por un lado, en el arte moderno hay una exacerbación de la sensibilidad del artista, lo cual tiene ciertas ventajas, pero termina resultando en una obra imperfecta. Por otra parte, el sentido histórico de Pizano le permite ver que cada época trae cambios en las formas del arte y que su tiempo histórico trajo consigo aquella sensibilidad del artista y algo ha de perdurar de todo ello, pero también apuntaba a que había una confusión en esos nuevos criterios de producción del arte, es decir, en la manera como se estaba haciendo arte. Finalmente, la frase con la que termina Pizano su respuesta se puede interpretar de la siguiente manera: el arte moderno es más intención subjetiva del artista, quizá algo forzado, a diferencia del espíritu antiguo que no fuerza esta subjetividad y sigue un patrón que fluye de manera más libre.

De nuevo nos encontramos con una forma de entender el arte que contrapone el individualismo contra un espíritu que puede emerger de manera espontánea. Es decir, con la capacidad creativa del artista frente una estructura ya dada que determina la manera de hacer arte, a la cual no es necesario poner demasiadas trabas para llegar a un buen resultado artístico.

Sobre las opiniones respecto a las transformaciones estéticas que venían ocurriendo en Europa y tenían que ver con un lenguaje en la plástica un poco más moderno, Pizano fue bastante reticente. No es extraño que lo fuera. Por ejemplo, en las obras que componían la colección que trajo desde Europa, no hubo cabida para los trabajos que tuvieran que ver con las vanguardias artísticas, pues no eran representativas del arte (Malagón, 1999).

La forma de entender el arte en la Escuela empezó a dar algunos asomos de cambio, pero la lógica con la cual se entendía el arte, y con ello la manera de ejecutarlo, no cambió en términos estructurales de manera notoria. En Pizano se avizoran cambios que efectivamente se presentaron, pero lo que se quiere señalar es que persistía más o menos

la misma lógica de comprensión con la cual se pensaba el arte. Sobre el legado que había dejado Pizano, Daniel Samper Ortega, profesor de la cátedra de Estética en 1929, dictó una conferencia en la Escuela.

Pizano pensaba que la tradición artística de Colombia tenía que estar donde mismo estaban la de la Fe y la de la lengua. Y, creyente convencido al propio tiempo que hombre limpio, estimó que la única fuente verdadera del arte eran Dios y la naturaleza como reflejo del creador. Puesto que el arte es vida, la naturaleza, es fuente de la vida, es la única inspiradora leal; y con ella, nada que interese o deba interesar al artista como el hombre mismo, para quien fue creada (1929).

En el comentario de Samper Ortega se puede ver cómo para Pizano, el desarrollo y origen del proceso de creación de la pintura provenían de una única fuente, es decir Dios y la naturaleza. Se puede entender como un origen que se desenvuelve en la inspiración del artista. De igual manera, Samper Ortega apeló a la tradición de la fe y la lengua, baluartes culturales de Bogotá, una ciudad creyente y con la supuesta fama de ser la Atenas suramericana.

Con el comentario de Samper Ortega se cerró una década. En la reflexión del intelectual bogotano sobre Pizano se puede ver claramente lo que se ha tratado de señalar a lo largo de esta segunda parte de la historia de la Escuela de Bellas Artes. Esta conferencia sintetiza la manera en la que se pensaba el arte como proceso de creación que se desprendía de la naturaleza y que, a la vez, era reflejo de Dios. La idea de naturaleza como un absoluto fue constante en los argumentos esgrimidos hasta ahora y con los cuales se puede entender la lógica que ha sido señalada en las primeras páginas de esta historia.

Por lo pronto, puede decirse que los cambios en la Escuela vendrán con más fuerza, más adelante, en lo que se refiere a esta lógica en la comprensión del arte. Los esfuerzos de Pizano por sacar a flote la Escuela



Figura 3. Una visita a la Escuela de Bellas Artes (2)
Fuente: Martínez Delgado, 1928.

fueron tal vez efectivos en el corto plazo, pero pocos años después de su muerte, su voluntad de revivir el proyecto original de la institución como centro de cultura estética para la nación, y por ello impulsora del desarrollo espiritual, quedó truncada por cuanto el centro de estudios continuó en medio de crisis administrativas y logísticas. El deseo de una sede adecuada se extendió a lo largo de la década de los años treinta hasta comienzos de los cuarenta.

Tercera parte

1930: definiciones y horizontes

La década del treinta trajo cambios en la plástica nacional. Es inevitable referirse a la generación de un grupo de artistas que se adentró en un lenguaje plástico que rompía con lo tradicional y que tenía como temas de sus obras al campesino pobre, al desarraigado, al obrero y a los mitos indígenas. Esta generación, conformada principalmente por Pedro Nel Gómez, Sergio Trujillo Magnenat, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo y José Domingo Rodríguez, entre otros, tuvo un importante impacto en la pintura y escultura colombianas. De igual manera, el inicio de la llamada República Liberal, que duró de 1930 a 1946, evidentemente jugó un importante papel en los ámbitos cultural, intelectual y artístico colombianos.

Estos dos fenómenos en la cultura, el arte y la política en Colombia atravesaron, por supuesto, la historia de la Escuela de Bellas Artes, razón por la cual los trataremos a continuación.

La Escuela sufrió cambios internos a finales de esta década. El pénsum se modificó y la orientación de la institución misma también. Las dificultades en lo que respecta a una sede propia siguieron presentes, pero más que un sitio en donde desarrollar las actividades de formación artística, en estos años se definió la suerte misma de la Escuela dando un viraje desde su fundación en 1886.

De igual manera, este último segmento de la historia de la Escuela de Bellas Artes sigue el interés de poder mostrar la lógica en la comprensión del arte que ya ha sido descrita en el segmento anterior. En esta década las opiniones y el rechazo a cierto tipo de arte permanecieron. No obstante, si bien la comprensión del arte y su correspondiente lógica se puede notar con bastante claridad, también se vislumbran cambios que ayudan a entender un proceso de modernización en las Artes Plásticas desde el énfasis que estamos sugiriendo, es decir, el cognitivo.

La generación de lo «propio»

A finales de la década del veinte y principios de la década siguiente, las Artes Plásticas colombianas pasaron por varios cambios que reconfiguraron su paisaje. Emergió un grupo de artistas que había sido motivado por la búsqueda de lo propio. Muchos de ellos fueron influenciados por el muralismo mexicano y sus temas tenían entonces que ver con los mitos indígenas, la tierra, los desposeídos y los campesinos, estos últimos ya no como los había representado la tradición académica, sino como ahora eran: campesinos pobres que sufrían.

Evidentemente, este grupo de artistas, que emergió a finales de la década del veinte y comienzos de la década del cuarenta como la generación americanista, simbolizó un tipo de rebeldía frente a la tradición (Jaramillo Jiménez, 2004).³⁰ Ahora bien, conociendo la importancia de esta generación no solo para la década del treinta sino para la historia del arte colombiano en general, es casi imposible no señalar la relación entre estos artistas y la Escuela de Bellas Artes, pues dejaron allí una honda huella.

Muchos de los artistas que reivindicaron un arte propio, teniendo como fuente de inspiración la herencia precolombina, pasaron por la Escuela como estudiantes, profesores e incluso como directores. En páginas anteriores se habló de Ramón Barba y sus discípulas, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín en la Escuela, de igual manera se mencionó a Luis Alberto Acuña. Pero también hay que incluir a Sergio Trujillo Magnat, José Domingo Rodríguez, Gonzalo Ariza, Ignacio Gómez Jaramillo, Miguel Sopó y Rodrigo Arenas Betancourt. Todos ellos pasaron de una

³⁰ La historiadora del arte María Carmen Jaramillo se refiere y define de la siguiente manera a esta generación: «Estos pintores y escultores poseen una concepción libertaria del mundo y una estética donde resultan definitivas la afirmación de lo propio y el descrédito de lo foráneo, Europa y Estados Unidos, en lo que respecta a las manifestaciones de las vanguardias» (2004, p. 17).

u otra forma por la Escuela entre 1920 y 1940. El artista boyacense Rómulo Rozo fue quizá una de las primeras figuras del nacionalismo en la plástica, que pasó por los salones de la Escuela de Bellas Artes.³¹

De igual manera, se mencionó antes cómo Roberto Pizano intuía y de alguna manera le daba la bienvenida al imperativo de hallar un arte «propio» que se inspiraba en lo precolombino. En la década del treinta esta búsqueda se hizo más evidente en la Escuela, pues esta no era ajena a lo que sucedía en la plástica nacional.

Por ende, es necesario mencionar a los artistas que buscaban un arte propio y fueron maestros de la Escuela. Uno de ellos, el escultor José Domingo Rodríguez, fue llamado por Coroliano Leudo, cuando este era director de la Escuela a comienzos de la década del treinta, para regentar una cátedra. José Domingo Rodríguez estudió en la Academia de San Fernando, en España, pero fue uno de los primeros en proponer un arte que se escapaba de la tradición estética, pues sus tallas tenían un interés por los campesinos boyacenses; no en vano fue nombrado como «el hombre que iniciara la revolución nacionalista». Una de sus obras más sobresalientes fue *Eva*, la cual era una versión de la escultura *Bachué* de Rómulo Rozo (Padilla Peñuela, 2007). Esta obra era una representación de la primera mujer con elementos de la mitología indígena.

Esta escultura fue hecha en España y representó un aire fresco en el ambiente de la plástica colombiana y, además, como hecho bastante significativo, estuvo por un tiempo en el patio de la Escuela de Bellas Artes, como lo mencionó Germán Arciniegas.

Hace unos pocos días estuve por los patios de la Escuela de Bellas Artes y vi metida en un rincón la *Eva* de José Domingo Rodríguez. Parece como si tuviera rubor de esta escultura, cuya

³¹ El joven Rozo, siendo apenas un adolescente fue «descubierto» por el diplomático chileno Diego Dublé Urrutia en la portería de la Escuela de Bellas Artes.

franqueza irrumpe brutalmente dentro del ambiente mesurado de la academia. Sacar a la luz esa mujer cálida, que aprieta los senos y dobla la frente para mirar fascinada la serpiente que ondula y sube por entre sus rodillas, por entre sus muslos, por sobre su vientre, es como publicar a voces la novedad de un arte inédito, vigoroso, lleno de personalidad (1933, p. 8).

Dice bastante que esta obra haya estado en el patio de la Escuela, aunque lastimosamente en un rincón. Así, entonces, a comienzos de la década, la Escuela estaba asimilando los nuevos aires de la escultura nacionalista. También es bastante diciente que Leudo, maestro y referente de la pintura académica, en su turno en la dirección de la Escuela haya nombrado profesor a José Domingo Rodríguez, quien a pesar de su formación tradicional en España dio un viraje importante.

Fue una constante y un signo de cambio de la Escuela que en la década del treinta hubiese una mezcla de profesores entre los maestros tradicionales como Domingo Moreno Otero y el académico Miguel Díaz Vargas y, por otro lado, Sergio Trujillo Magnenat y Luis Alberto Acuña, solo por nombrar algunos ejemplos. Son igualmente significativas, y señalan los aires de la Escuela, las materias que tenían a su cargo. El maestro Miguel Díaz en esta década fue profesor de Anatomía, Pedagogía artística y Metodología del dibujo, es decir, materias que eran parte de una perspectiva académica y naturalista, sobre todo por la primera.³²

Por su parte, Domingo Moreno era profesor de Dibujo y Pintura al aire libre. Trujillo Magnenat fue jefe del grupo de Artes Decorativas y, por supuesto, profesor de Decoración así como de Dibujo Lineal, y Acuña de Pintura e Historia del Arte. En la Escuela había ciertos matices en las corrientes estéticas que allí tenían lugar. En síntesis, en las aulas estaban

³² Díaz Vargas incluso fue profesor de Anatomía en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional a finales de la década del cuarenta.

presentes el academicismo, así como nuevos aires y matices que daban un cambio respecto de lo que fue la Escuela en la década del veinte.

Dentro de las Artes Plásticas, la escultura fue uno de los campos más influenciados por las nuevas corrientes estéticas en la Escuela. Aparte de José Domingo Rodríguez, el español Ramón Barba, como ya se mencionó, pasó por la Escuela como maestro de escultura entre 1927 y 1938, y Josefina Albarracín y Hena Rodríguez fueron sus grandes discípulas, siguiendo el camino trazado por el maestro español. Hena Rodríguez también fue maestra de la Escuela en 1940, teniendo a cargo la clase de Modelado. La influencia y labor de Barba fue reconocida en la Escuela hasta mediados de la década.

Germán Arciniegas comentó lo siguiente:

Barba ha hecho una labor de cultura en nuestro medio, mucho más vasta de lo que su voluntario alejamiento de los cenáculos pudiera hacer suponer. En la Escuela de Bellas Artes su estilo ha ido grabando influencias indiscutibles. Hena Rodríguez, por ejemplo, va revelando cada día en los diversos frutos de su trabajo una como nueva proyección de las tendencias de Barba [sic], sin ceñirse servilmente a su manera personalísima. En esta muchacha admirable —la más fuerte vocación artística de la Escuela— ha triunfado Barba como maestro. Bajo su tutela ella ha formado, a su vez, un estilo que anima sus esculturas (1931).

La labor de Barba atravesó y dejó una gran huella a lo largo de la década del treinta. Otros importantes escultores que siguieron el nacionalismo en la escultura colombiana y que pasaron por la Escuela como estudiantes fueron Julio Abril, Rodrigo Arenas Betancourt y Miguel Sopó. Estos tres artistas pasaron por las aulas de la Escuela finalizando la década del treinta e iniciando la década del cuarenta, lo que trajo importantes cambios en la escultura en Colombia.

Otro artista de gran relevancia, tanto para la Escuela de Bellas Artes como para la plástica colombiana, fue Ignacio Gómez Jaramillo. El artista antioqueño causó polémica en los dos ámbitos cuando fue nombrado director de la Escuela, en 1940. De eso hablaremos más adelante, cuando revisemos las disputas políticas en la Escuela de Bellas Artes, por lo pronto hay que señalar la influencia de Jaramillo desde la visión de uno de los artistas más representativos de la generación de los americanistas.

En 1936 Gómez Jaramillo viajó a México patrocinado por el Ministerio de Educación. Una de las tareas de este artista en aquel país era, entre otras cosas, estudiar la enseñanza de las Artes Plásticas. Por tanto, Gómez Jaramillo enviaba informes al Ministerio, por ejemplo de la organización de la Escuela Central de Artes Plásticas de México. Eran de su interés el pènsu, las deficiencias pedagógicas, los énfasis y otras tantas cosas que veía en la enseñanza de las Artes Plásticas mexicanas. De igual manera, el artista antioqueño hacía sugerencias que podían ser útiles para la Escuela de Bellas Artes en Colombia. Una de ellas era el proceso de escogencia de profesores. Se haría un concurso para nombrarlos. En este concurso el candidato tendría que presentar unas diez obras de su autoría a un jurado calificador, así como dictar una conferencia pública sobre un tema de investigación y entregar al jurado el programa de la clase en la cual pretendía desempeñarse.

Una de las sugerencias más interesantes tenía que ver con que una Escuela de Bellas Artes debía estar al servicio del pueblo. Si bien es verdad que la Escuela había intentado, y de alguna manera lo había hecho, integrar a los artesanos y ser una institución abierta, la idea de Gómez Jaramillo tenía un propósito más militante, relacionado con las reivindicaciones sociales expresadas en el muralismo mexicano.

Gómez Jaramillo proponía:

Las manifestaciones de la alta cultura hay que llevarlas al pueblo.
El profesorado debe tener en cuenta que la Escuela Nacional de

Bellas Artes debe estar al servicio del pueblo; no se trata que de ella salgan artistas puros, gentes que conozcan a medias su oficio para ponerlo al servicio de las clases pudientes halagando su mal gusto (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936b).

Los artistas que formaba la Escuela de Bellas Artes que proponía Gómez Jaramillo debían estar más cerca del pueblo y dejar de ser una clase parasitaria, siempre vinculada a la burguesía.

El alumno de la Escuela Nacional de Bellas Artes deberá hacerse a un número de conocimientos de necesidad social, que con su talento y honestidad les sirven para llevar una vida decorosa. El concepto de pintor bohemio debe desecharse. Los artistas que hasta hoy han salido de la Escuela, han sido una clase parasitaria refugiada en la burguesía y su fracaso ha sido rotundo en la vida práctica: Los profesionales que se formen en la Escuela deben ser útiles al estado y a la sociedad (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936b).

De igual forma, se nota la influencia del muralismo cuando en las propuestas también estaba incluida la formación de artistas que fueran capaces de hacer murales para que el pueblo los viera.

En la Escuela se debe [sic] preparar escultores que puedan crear talleres de este ramo del arte aplicado a la industria; decoradores, pintores que sean capaces de pintar en un muro directamente, llevando así su arte a los ojos del pueblo que hasta hoy se les escondía (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936b).

En suma, la experiencia de Gómez Jaramillo en México fue provechosa tanto en su inspiración como artista como en los cambios sugeridos a la Escuela de Bellas Artes en su país natal. Pero, a pesar de que puede decirse que Gómez Jaramillo estaba convencido, en el momento en que asumió la dirección de la Escuela, cuatro años más tarde, quizá no fue tan radical.

Pero quizá la sugerencia de Gómez Jaramillo de crear talleres artísticos industriales sí fue escuchada. La propuesta de clases nocturnas para obreros no era nueva, pero la sugerencia de hacer énfasis en artes decorativas y talleres industriales llegó en un momento en el cual la Escuela empezaba interesarse en las artes aplicadas.

El artista americanista quería romper con el atraso de la pintura colombiana. Para él, esta estaba sumida en un adormecimiento que la ponía en el último lugar de los intereses culturales de la nación. La pintura de temas bucólicos y pastoriles y las enseñanzas de la Academia de San Fernando habían quedado atrás y, por tanto, era necesario un cambio que sacudiera el ambiente de la plástica nacional.

Tabla 1. Profesores y sus asignaturas durante la dirección de la Escuela de Ignacio Gómez Jaramillo

Profesor	Asignatura
Luis B. Ramos	Decoración y Pintura en segundo año
José D. Rodríguez	Escultura y jefe de Taller de Especialización
Alfonso Neira	Dibujo Lineal y Dibujo Natural del primer año
Miguel Díaz	Anatomía para el tercer y cuarto años Metodología del dibujo
Félix Otálora	Dibujo Lineal para segundo y tercer años Dibujo Lineal para clases nocturnas
Domingo Moreno Otero	Dibujo para tercer y cuarto años
Carlos Reyes	Dibujo de modelado y Vaciado para cuarto año
Sergio Trujillo Magnenat	Jefe de Taller de Especialización Artístico-Industrial
Ignacio Gómez Jaramillo	Jefe de taller de Frescos y Composición
Hena Rodríguez	Modelado en primer año
Jorge Zalamea	Historia del Arte
Arturo Arango	Dibujo Ornamental nocturno

Nota: profesores sugeridos por Gómez Jaramillo al rector de la Universidad Nacional para su designación (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1940).

De los miembros de la generación de americanistas vinculados a la Escuela, Gómez Jaramillo fue uno de los artistas más polémicos. Su mural para el capitolio Nacional *La liberación de los esclavos* causó malestar para algunos que veían como una degradación del arte las obras inspiradas en el muralismo mexicano. Otra de las polémicas tuvo que ver con el Primer Salón de Artistas Nacionales realizado en 1940, en el que obtuvo un premio que generó perspicacias, dado que uno de los jurados calificadores fue Jorge Zalamea, quien era maestro de la Escuela de Bellas Artes mientras que Gómez Jaramillo era director.

Contestando a las críticas que señalaban que su trabajo distaba mucho de lo que era «correcto» en la plástica, Gómez Jaramillo indicaba que todavía faltaba bastante para construir una «cultura pictórica», por tanto, el panorama del público no era el mejor en lo que respecta a las Artes Plásticas.

Si entre nosotros el público no se esfuerza por cultivar su «sentido», jamás podremos tener una cultura pictórica. Que un cuadro o un muro están «mal» pintados, porque no se ajustan a la realidad de la cosa viva, es un disparate que oímos a diario y tan grande que debiéramos avergonzarnos (Jaramillo Gómez, 1940, p. 88).

Durante el periodo de Ignacio Gómez Jaramillo al frente de la Escuela se escucharon voces que no estaban de acuerdo con su labor y se preguntaban si valía la pena seguir sosteniendo la institución. Después de una exposición de los estudiantes en 1940, dichas voces señalaban que los resultados del evento mostraban que había un deterioro de la enseñanza de las Artes Plásticas y que en algo tenían que ver «los nuevos cánones» con el declive de la Escuela de Bellas Artes. *El Gráfico* señaló en una breve nota:

Lo que aprendieron en años anteriores se les olvidó, porque los nuevos cánones prescinden de la anatomía del dibujo, de la com-

posición y del color [...] Que el concejo de la Universidad vea los trabajos sin que se les dicten conferencias, ni los instruyan en forma interesada, y se convencerán de que no hay más solución que el cierre temporal de este instituto artístico. Lo lamentamos (*El Gráfico*, 1940b, pp. 305-306).

Había entonces cierto escepticismo sobre el rumbo de la Escuela y sobre las tendencias artísticas que empezaban a tener lugar en el escenario de la plástica nacional. La anatomía del dibujo, la composición y el color eran fundamentales, según la nota de una buena enseñanza de las Artes Plásticas, pero se estaban perdiendo para desgracia de la Escuela.

Finalmente, no es posible hacer una historia de la Escuela de Bellas Artes sin mencionar a este grupo de artistas que se inspiraron en lo propio y resquebrajaron la tradición plástica. De alguna manera se ha escrito bastante en la historiografía colombiana sobre este grupo. Sin embargo, es muy poca la mención a la Escuela de Bellas Artes cuando se habla de esta generación. Por esta razón, señalar la relación entre la Escuela y este grupo de artistas era una tarea pendiente. Pero este tema no quedó agotado en este tramo del texto; a lo largo del mismo están presentes los artistas de esta generación en la historia de la Escuela.

El traspié de Ramón Barba

Al final de sus labores como docente, en 1937, el maestro Ramón Barba hizo críticas a la Escuela que tenían que ver con que las clases de Escultura no estaban bien orientadas, ya que varios de sus maestros no eran escultores, lo que traía dificultades en la enseñanza y el aprendizaje. Las críticas de Barba podían tener algo de razón, pero fueron hechas después de una fuerte controversia que lo había alejado de la Escuela. La polémica entre el artista español y varios de sus colegas fue bastante grande.

Los comentarios sobre la situación de la Escuela que pueden estar entre el filo de una crítica de acuerdo con una dificultades reales por las que atravesaba la institución de formación y una crítica con cierto aire de revancha, se pueden seguir en una charla con Hena Rodríguez y un periodista, transcrita por la revista *El Gráfico* en una edición de comienzos de 1938. En esta entrevista, Barba hablaba sobre el ambiente de la plástica en Colombia, a propósito de la llegada de Hena Rodríguez después de una temporada en el exterior. El maestro español decía:

Es verdad Hena que usted encontrará un ambiente artístico más movido; pero aún restan muestras de desconcierto. Sea el caso de la Escuela de Bellas Artes. Allí existe una organización que como irregular es perfecta; baste decir que todos los buenos elementos se encuentran fuera de ella y que cualquier medio de penetración está para ellos cerrado. El profesor de Dibujo del Natural para escultores, y pongamos algunos ejemplos, no es escultor; en consecuencia solo pudiera enseñar cómo no se debe dibujar para escultores; por otra parte este mismo profesor no dicta la clase en la cual es reconocidamente eficiente y ha permitido que el curso de pintura al fresco lo dirija una persona que debiera buscar otros ramos para sus actividades (*El Gráfico*, 1938, p. 885).

El comentario de Barba no era el más optimista frente a la formación que recibían los escultores y denotaba cierta desorganización en la Escuela. Ahora bien, aunque se podría pensar con alguna suspicacia que este se debió en parte a las disputas personales que tuvo con varios maestros de la Escuela y que iba dirigido contra ellos, no se puede desconocer la difícil situación por la que atravesaba la Escuela en estos años y, por tanto, podía tener algo de razón.

El conflicto de Barba con varios de sus colegas y estudiantes se inició en 1936. En este año los maestros, representados por Sergio Trujillo Magnenat y José Domingo Rodríguez, y los delegados de los estudiantes, Carlos Reyes y Luis Alfonso Sánchez, solicitaron la destitución de

Barba como maestro de la Escuela (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1936). La razón eran los agravios e insultos supuestamente proferidos contra varios de los maestros de la Escuela por parte del artista español. De igual manera, los representantes de los estudiantes señalaban que había información que merecía crédito, en la que se decía que Barba estaba contra la campaña nacionalista de algunos estudiantes. El acta de la reunión en la que se solicitaba la destitución de Barba, firmada por los artistas mencionados, no deja muy clara la razón de los supuestos agravios contra los demás maestros ni tampoco el motivo de la supuesta negativa de Barba a lo que llamaban «campaña nacionalista», ni en qué consistía esta.

También se puede situar el origen del conflicto en el nombramiento del caricaturista Alberto Arango Uribe como director de la Escuela de Bellas Artes, ya que ambos tenían una visión distinta de lo que debía ser la Escuela; estas marcadas diferencias tuvieron su punto más álgido en una disputa que tuvo lugar en una cena ofrecida en honor al pianista Antonio María Valencia, el 16 de octubre de 1936. Las diferencias sobre lo que debía ser la Escuela para ambos no era poca cosa: cuando Arango Uribe asumió la dirección del centro de enseñanza, el 12 de marzo del 1936, «propone la enseñanza democrática de las artes, y la consiguiente apertura de la facultad a todo aquel [que] desee asistir a los cursos» (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988, p. 49). En cambio, Barba tenía una visión algo distinta, pues para el artista español la Escuela solo debía tener en sus aulas a estudiantes con una vena artística y, por ende, el ingreso debía ser un poco más selectivo. En síntesis, la idea de Barba era que los candidatos a formar parte de la Escuela tuvieran las competencias necesarias para ser parte de una élite artística. Según familiares y amigos de Arango Uribe,³³ desde que este fue nombrado al frente de

³³ Los detalles de la disputa entre Alberto Arango Uribe y Ramón Barba provienen de entrevistas a familiares y amigos. Esta información fue recogida en la publicación del Banco de la República y el Fondo Cultural Cafetero *Alberto Arango 1897-1941. Historia de la caricatura / 4*. 1988.

la Escuela, Barba no veía con buenos ojos que un extraño a la Escuela asumiera su dirección. De igual manera, el artista español no estaba muy de acuerdo con los cambios en el pènsum que muy posiblemente tenían que ver con introducir clases de artes aplicadas e industriales, las cuales eran parte de ese intento renovador de abrir las puertas de la Escuela no solo a los artistas sino también a obreros y otros. También los distanciaba la intención de Arango Uribe de trasladar la Escuela a la Biblioteca Nacional.

Otra de las razones de la enemistad entre ambos artistas, que puede ser discutida, la esgrime el escritor Adel López Gómez: según él, Barba quería implementar en la Escuela un coloniaje artístico que siguiera el verismo de la Academia de San Fernando. Por esta razón, el artista español buscaba que en la Escuela solo ingresaran los estudiantes que mostraran las aptitudes necesarias para ser artistas y pudieran hacer trabajos técnicos que reprodujeran la naturaleza (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988).

La disputa entre Barba y Arango Uribe tuvo alcances hasta 1940 cuando Ignacio Gómez Jaramillo fue nombrado director de la Escuela. Gómez Jaramillo quiso nombrar a Barba una vez más como profesor, pero varios de los maestros manifestaron su inconformidad e incluso su decisión de renunciar si Barba reingresaba al centro de enseñanza. Conocidas las razones de los maestros que databan de los hechos ocurridos en 1936, Gómez Jaramillo decidió hacerles caso y no contratar a Barba.

Según el nuevo director, cuando Barba se enteró de que ya no sería contratado, se convirtió en enemigo de la Escuela y del propio Gómez Jaramillo, por lo cual el artista antioqueño trató de evitar posibles encuentros con Barba en los diferentes eventos artísticos que se realizaban en la ciudad. Pero en una ocasión coincidieron y hubo amenazas de Barba contra Gómez Jaramillo. Según Gómez Jaramillo, pasó lo siguiente:

 Pero casualmente me encontré con el señor Barba el 19 próximo pasado; y por los hechos relatados entabló conmigo una discusión y exaltándose me amenazó diciendo que me cortaría la

cara, y que lo recordaría toda la vida puesto que me dejaría marcado para siempre (*Revista Colombiana*, 1940, p. 127).

Después de este encuentro, Gómez Jaramillo decidió conseguir un arma para defenderse ante cualquier intento de agresión de Barba, al igual que hicieron, supuestamente, Arango Uribe y otros amenazados por parte del artista español años atrás.

Un día ambos artistas coincidieron de nuevo en la plazuela de las Nieves, en la ciudad de Bogotá. La versión de Gómez Jaramillo es que Barba lo increpó y después de una advertencia del artista colombiano para que el español no se acercara, Gómez Jaramillo decidió hacer unos disparos de aviso al piso, con tan mala suerte para el artista español, que una bala terminó hiriendo su tobillo.

Por ahora solo contamos con la versión de los maestros y estudiantes que firmaron el acta en la que se pedía la destitución de Barba y la versión de Gómez Jaramillo sobre los incidentes con el español. La versión de lo sucedido desde la perspectiva de este último quedó pendiente.

Gómez Jaramillo tampoco salió bien librado de lo sucedido. Más que propinar una herida física, el artista antioqueño quedó con una mala fama que fue aprovechada por sus detractores. En las críticas que se le hacían al artista siempre salía a flote el incidente con Barba. Por ejemplo, cuando surgieron las suspicacias por su participación en el Primer Salón de Artistas, comentadas atrás, se recordaba el hecho (*Revista Colombiana*, 1940).³⁴

³⁴ Para reforzar la duda de la honestidad de Gómez Jaramillo debido a su participación en este evento, a pesar que Jorge Zalamea era jurado del mismo, se señalaba a Gómez Jaramillo como victimario y a Barba como una pobre víctima del incidente: «Tú no conoces a Ignacio. Estando en el puro asfalto, se consiguió la palanca de Otto de Greiff y ahí lo tienes en el puesto de rector. No han valido protestas, ni la moral relajada de la Escuela, ni su impreparación, ni el ataque a mano armada a un artista, ni mil otras cosas deshonestas y feas». (Comentario de autor: en la fuente no se usa mayúscula)

En todo caso lo sucedido con Barba fue una de las controversias más notorias de la Escuela, en la que estaban involucrados problemas personales, pero también había una visión de lo que tenía que ser la Escuela. Se puede decir que las intenciones de Arango Uribe tuvieron más eco que las de Ramón Barba, pues como veremos a continuación, desde antes de la llegada del caricaturista manizaleño había propuestas y proyectos de abrir las puertas de la Escuela. Durante el paso fugaz de Arango Uribe por ella se propició una Escuela de Bellas Artes que acogiera a otros estudiantes, que no necesariamente tuvieran la intención de convertirse en grandes artistas de la pintura o la escultura.

Los cambios pedagógicos

La Escuela de Bellas Artes, en la década del treinta, tuvo varios cambios en lo referente a cómo se enseñaban las Artes Plásticas. De igual manera, también hubo discusiones sobre las funciones de la Escuela y los objetivos de la misma. Estos cambios también estaban relacionados con la manera como se pensaba el arte; es importante señalar estas trans-

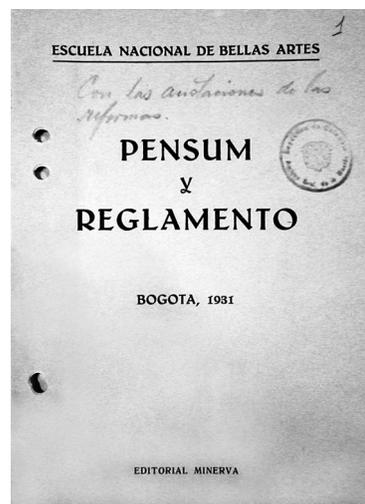


Figura 4. Pénsum y reglamento; Escuela Nacional de Bellas Artes

Fuente: Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación vocacional: Informes. Carpeta 3. Caja 5. Folio 1.

formaciones pedagógicas en este tramo para luego dedicar mayor atención a los efectos que tuvo en la vida de la Escuela, pero también en la historia de la plástica nacional.

Bajo el Decreto 72 de 1931, firmado por el recién llegado a la presidencia, Enrique Olaya Herrera, es decir, en los inicios de la República Liberal, se fijó un pénsum y un reglamento para la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este decreto se crearon y establecieron los fines, funciones y obligaciones de la Escuela, así como de sus profesores, estudiantes y su director. También se instauró un plan de estudios. En fin, este pénsum y el reglamento reorganizaron la Escuela, además la reconocieron como la única institución de formación de artistas con apoyo oficial y, por tanto, con merecimiento de un estímulo económico suficiente para las labores que allí se realizaban.

Pero más allá de la organización burocrática de este reglamento y el pénsum, lo que llama la atención fue la misión de la Escuela y de sus objetivos, que fecundaron el terreno para la influencia de la generación que buscaba un arte propio. Por ejemplo, en el primer capítulo de este pénsum, al referirse a la misión de la Escuela, dice lo siguiente:

Este plantel tiene por objetivo principal la enseñanza y cultivo de las Artes Plásticas (Pintura, Escultura y Ornamentación) a las cuales deberá agregarse la enseñanza del grabado, la talla en madera, piedra y mármol, y la fundición artística, cuando la situación del tesoro público lo permita.³⁵

La novedad con esta nueva misión de la Escuela en la década del treinta era la adición en el pénsum del grabado, la talla en madera, piedra y mármol y, por supuesto, la fundición. La promoción del grabado ya había tenido lugar durante la dirección de Roberto Pizano, pero la talla

³⁵ Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación vocacional: Informes. Carpeta 3. Caja 5. Folio 2.

como parte de la misión de la Escuela les dio un lugar y alentó el trabajo de José Domingo Rodríguez y Ramón Barba, quienes fueron los abanderados de la misma; esta produjo resultados en la Escuela y, en general, en el arte colombiano. Es decir que institucionalizó el trabajo de la talla y de nuevas formas de trabajo que tuvieron eco en el desarrollo de las estéticas nacionalistas. Este fue un paso importante para el centro de formación artística en la década del treinta, pues abrió las puertas a distintos materiales y, por tanto, a nuevos horizontes de la enseñanza de las Artes Plásticas. Los artistas mencionados fueron los principales impulsores de esta misión de la Escuela de Bellas Artes.

Álvaro Medina, en su obra *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995), dedicó un segmento para abordar el tema de la diversidad de medios técnicos en el ámbito de las Artes Plásticas colombianas. En estas estaban el grabado, el diseño gráfico, el dibujo y la cerámica. A pesar de que Medina estudió este tema, son pocas las menciones en su obra a la Escuela de Bellas Artes. Una mirada sobre ese aspecto desde la historia de la Escuela puede ayudar a explicar el asunto de los diferentes medios para la experimentación con nuevas técnicas y llenar un vacío dejado por Medina.

Sin duda, la Escuela tuvo que ver bastante con que en la plástica colombiana se buscaran nuevas formas de experimentar, en tanto que fomentó y profundizó en un conocimiento técnico y en artes aplicadas. José Domingo Rodríguez y Sergio Trujillo Magnenat fueron los precursores de este mayor interés y varios de los artistas que se adentraron en técnicas poco tradicionales tuvieron un paso por este centro de enseñanza; se pueden mencionar a Gonzalo Ariza, Hena Rodríguez y Carolina Cárdenas, entre otros, como ejemplo de estudiantes que experimentaron con el grabado, el dibujo y la cerámica.

Desde la firma, en 1931, de aquel decreto que pretendía reorganizar la Escuela, hubo otros intentos de renovación; a pesar de que este decreto fue importante para la Escuela y prometía cierto apoyo oficial, los

problemas administrativos y logísticos siguieron presentes, al punto de amenazar la estabilidad e incluso la continuidad del centro educativo. Había quejas sobre las formas de enseñanza en la Escuela que recuerdan las críticas hechas por los estudiantes en la década pasada, pero esta vez provenían de los propios maestros frente al Ministerio de Educación.³⁶

En un memorándum fechado el 9 de enero de 1934 y dirigido al ministro de educación, los maestros criticaban cierta rigidez académica que dificultaba la autonomía creativa tanto del estudiante como del maestro. El documento comenzaba de la siguiente manera:

La enseñanza de la Escuela se caracteriza por la ausencia de un plan, un método o un sistema que puedan producir un determinado resultado y el criterio que guía la educación es de tal manera anticuado que podría decirse que se limita a la reproducción más o menos fotográfica de los modelos, sin intentar crear una sola inquietud artística en los alumnos, de ahí que, temperamentos con brillantes capacidades se malogren o tengan que abandonar la Escuela fatigados de la falta de estímulo moral (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1934b).

De igual manera, en este memorándum, que estaba firmado por José Domingo Rodríguez, León Cano y Félix Otálora, se enumeraban varios defectos de la enseñanza en la Escuela que tenían que ver con sistemas educativos anticuados e ineficientes y clases mal regidas e inadecuadas. Un ejemplo de lo anterior eran las clases de anatomía, pues en ellas no había una utilidad práctica para los estudiantes debido a que todo se reducía a la memorización de nombres anatómicos, según dice el memorándum. Algo similar sucedía con la clase de Historia del arte, pues era señalada como clase «muerta» porque el profesor simplemente la leía historia y no contaba con criterio para enseñar. Otro defecto

³⁶ Ver «Inicios de una década» en la segunda parte de este ensayo.

que llama la atención es que hay una «enseñanza tradicional sin asomo de inquietud respecto de las tendencias modernas, aún las menos audaces, ya aceptadas en otros países» (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1934b). Lo interesante es que esa enseñanza rígida que no permitía estudiar las tendencias modernas (no sabemos cuáles) se corresponde con una toma de conciencia que propende por ampliar el panorama estético. Las demás deficiencias tenían que ver con la desautorización de profesores, estudiantes sin la suficiente vocación artística en la Escuela, clases que no tenían un objetivo claro. En suma, desorganización logística y pedagógica.

Pero si la crítica contra la enseñanza de las Artes Plásticas era demoledora, no lo era menos con el director de la Escuela, el maestro Coroliano Leudo. Su dirección fue fuertemente criticada y el blanco de las críticas apuntaba desde su criterio artístico hasta la manera como decoraba la Escuela y la intromisión en la vida personal de maestros y estudiantes. A Leudo se le acusó de haber dañado y maltratado el museo de reproducciones artísticas, legado del maestro Pizano, debido a su mala gestión (El Caballero Duende, 1931).³⁷ En todo caso, es larga la serie de objeciones a la labor de Leudo.

El memorándum finalizaba con algunas condiciones que se debían cumplir para que la Escuela tomara un nuevo rumbo. La primera de ellas tenía que ver con cierta democratización del centro de enseñanza y de su labor educativa y artística. En este sentido la Escuela debe

³⁷ Por supuesto que hubo una que otra voz que celebró la llegada de Leudo a la dirección de la Escuela. Desde la prensa, al comentarista Eduardo Castillo, «El caballero duende», le pareció un gran acierto designar a Leudo al frente de la Escuela, pues contaba con la experiencia y el conocimiento necesarios para hacer bien la tarea. Caballero comentó: «El Ministro de Educación Pública, doctor Carbonel, tuvo el más feliz acierto al poner a Leudo la dirección de este plantel, uno de nuestros primeros centros de cultura estética. Se necesitaba, al frente de él, un artista profesional que pudiera resolver todos los problemas de orden técnico, de *metier*, que se suscitan en una escuela de este linaje. Y Leudo ha realizado su cometido con admirable tacto y dón de gentes. Al ambiente de batalla que reinaba en la Escuela ha sucedido, gracias a él, una benéfica atmósfera de cordialidad y tolerancia».

Ser un núcleo del cual irradie la cultura artística a todo el país. Debe no solo ser un instituto oficial sino llevar toda su influencia educativa a todas las clases sociales y esforzarse por despertar la curiosidad y el interés por los asuntos de estética (El Caballero Duende, 1931).

Se proponía entonces una escuela abierta y más o menos moderna. Otra de las condiciones tenía que ver con una formación práctica para estudiantes que podían encontrar un medio de subsistencia en «ramificaciones industriales artísticas», tal como se había iniciado en la década de los años veinte. Es decir, la Escuela también podía impartir un conocimiento práctico relacionado con lo industrial y no ser tan solo una Escuela de Bellas Artes. La exploración de nuevas técnicas y con otros materiales aparte de la tradición de la Pintura, la Escultura y la Ornamentación, hizo parte de los horizontes de la Escuela en aquellos años.

Así, una vez más, la Escuela se debatía entre un quehacer técnico y las bellas artes. Este memorándum estaba firmado solo por cuatro profesores y no sabemos sobre su impacto y si obtuvo la suficiente atención en el Ministerio de Educación para causar efectos en la Escuela, pero sí fue un síntoma importante de lo que allí sucedía y de la visión de Escuela y de enseñanza que había en su interior.

Los años de la mitad de la década del treinta fueron de crisis y de múltiples propuestas entre estudiantes, profesores y ministros de educación, en donde se hablaba de modificaciones. Se pusieron sobre la mesa cambios de pênsum y propuestas sobre su misión y objetivos.

Pero en la Escuela estaban los vestigios de la tradición que convivían con los cambios y la nueva orientación. A la dirección de Coroliano Leudo le siguió el maestro Miguel Díaz Vargas, quien era otro representante de la academia y la estética tradicionales. Él proponía tomar algunas de las ideas de la organización de la Academia de San Fernando. Propuso al liberal Gustavo Santos, quien estaba encargado de la

Dirección de Bellas Artes, dependencia del Ministerio de Educación, una serie de observaciones tomadas de su experiencia en Europa. Sin embargo, el artista colombiano era consciente de las dificultades económicas y de cierta pobreza a la hora de formar artistas cuando se comparaba el medio artístico local frente al español (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1935, folio 66).

Las recomendaciones que planteaba Díaz Vargas se basaban en una mejor preparación de los estudiantes antes de entrar a la Escuela e incentivar la mejora de habilidades técnicas, como por ejemplo en el dibujo, pues

Es tan fácil advertir cuando un individuo carece de sólidos conocimientos de dibujo por más que pretenda ocultarlos tras de una forma que él llama de vanguardia, si precisamente en estas actividades artísticas se conoce mejor la sabiduría o la deficiencia (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1935, folio 66).

Es claro que Díaz Vargas no veía con buenos ojos las tendencias modernistas o de vanguardia. Las propuestas de este artista querían poner la Escuela en el mapa de las Artes Plásticas volviendo a la tradición. Díaz Vargas sugería una Escuela con tintes tradicionales, pero no estaba totalmente cerrado a las innovaciones que tenían que ver con tener en cuenta las artes decorativas e industriales, pues dentro de las propuestas del artista bogotano estaba la «creación de las clases de artes decorativas e industriales para formar especializaciones, de aplicación comercial» (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1935, folio 67).

Después de Díaz Vargas siguió en la dirección Alberto Arango Uribe quien, por lo señalado en páginas atrás, tenía la idea de abrir las puertas de este centro de formación. Todo esto dentro del contexto de las políticas de modernización cultural y educativa de la República Liberal.

Pero volviendo al tema pedagógico, las clases de Escultura fueron de alguna manera la punta de lanza de cambios en la manera de enseñar las Artes Plásticas y también de pensarlas. Los cambios en estas clases desembocaron, en general, en la manera como el escultor comprendía el proceso de creación.

José Domingo Rodríguez, como jefe de la sección de escultura, hizo un informe sobre su labor al director de la Escuela, Alberto Arango Uribe. En él señalaba los métodos de enseñanza que tradicionalmente se usaban en las clases de Escultura y modelado, los cuales traían ciertas dificultades en el proceso de aprendizaje y de creación de los estudiantes, razón por la cual él sugirió algunos cambios.

Rodríguez contraponía el método tradicional en el que el joven estudiante copiaba fielmente un modelo, frente a aquel en el que pudiera tener cierta capacidad de crítica del modelo mismo y poner algo de personalidad en su trabajo. Sobre los métodos tradicionales señalaba lo siguiente:

Estos métodos de enseñanza tenían como única finalidad que el alumno hiciera un remedo de escultura copiando del yeso o del natural, con un acabado bonito y relamido para que el aprendiz de escultor pudiera presentar sus trabajos en las salas de la Escuela o en las casas de sus familiares y amigos que les prodigaban los aplausos y felicitaciones indispensables. Con estos sistemas se llegó al amaneramiento, vicio que ya arraigaba en algunos de los alumnos que hacían prácticas de modelado (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936e).

Por lo tanto, José Domingo Rodríguez propuso establecer una cátedra de Talla directa, es decir una escultura hecha directamente en el material de trabajo, que él mismo dirigió con resultados pedagógicos positivos, según el artista boyacense. Respecto de estos métodos, de alguna manera, novedosos, comentó:

Estos métodos de trabajo tienen entre otras ventajas la de hacer que el escultor trabaje con su imaginación concibiendo de antemano su obra, sosteniéndola entre sus variadas dimensiones al bloque o superficie en el cual ha de esculpirla. Con este procedimiento se va acostumbrando al alumno a retener en la mente la forma con sus volúmenes, carácter, proporciones y movimiento que ha estudiado ante el natural al modelar o dibujar. Además con este método de trabajo se encuentra como una mayor libertad de interpretar la naturaleza, y de poder apreciar el valor que la materia tiene en sí para forma plástica [...] Estos sistemas no son fines sino caminos que conducen a los alumnos a la práctica de la autocrítica, ya que en la enseñanza artística no es posible establecer un criterio absoluto (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936e).

El informe de la gestión de José Domingo Rodríguez muestra intenciones pedagógicas en las que copiar fielmente un modelo perdía efectividad a la hora de la enseñanza. Libertad que a la hora de interpretar la naturaleza daba alguna autonomía al artista que poco a poco fue dejando los modelos exactos. Se puede decir que había un aire de modernidad en la Escuela con la labor del escultor José Domingo Rodríguez, sobre todo en la escultura.

En forma similar, Sergio Trujillo Magnenat también presentó un informe de su trabajo como jefe del grupo de artes decorativas creado por Alberto Arango Uribe. En este grupo estaban las clases de Perspectiva, Pintura al fresco y Dibujo lineal; la primera estaba a cargo del maestro José María González Concha; la segunda, de Luis B. Ramos y la última, a cargo de Sergio Trujillo Magnenat.

La experiencia de Trujillo Magnenat fue similar a la de su colega José Domingo Rodríguez, pues encontró conflictos similares en la enseñanza. Es decir, rigidez a la hora de la creación y la dificultad en poner en práctica un ejercicio de composición. Estos problemas se veían incluso

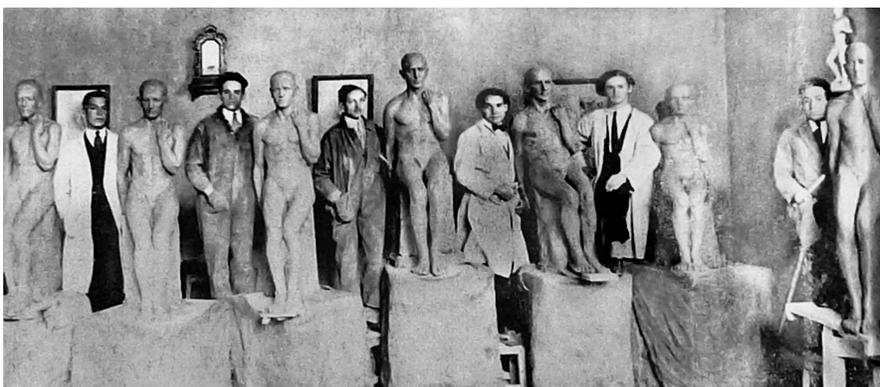


Figura 5. En la Escuela de Bellas Artes

De izquierda a derecha figuran los señores Miguel España, Carlos Neira, Ignacio Millán, Carlos J. Gómez, Antonio Sánchez, Antonio Palomino, Gabriel Restrepo Gómez y Francisco Noé Torres, con las esculturas al natural presentadas en la exposición de dicho establecimiento para finalizar las labores del presente año.

Fuente: El Gráfico, 1932.

en los estudiantes más adelantados en años de estudio y con buenas calificaciones. Trujillo Magnenat no los atribuía a incompetencias de los estudiantes, sino a los métodos de enseñanza de directores pasados de la Escuela, posiblemente refiriéndose a los viejos maestros Coroliano Leudo y Miguel Díaz Vargas. Sobre la clase de Pintura al fresco señalaba lo siguiente:

Estas deficiencias materiales e intelectuales no son en todo culpa de los alumnos sino más bien en la manera como las anteriores direcciones de la Escuela encausaban los estudios, que se reducían a una cuestión mecánica de ver y copiar modelos desnudos y pintar y pintar todos los días del año con una monotonía desesperante, las eternas legumbres y otros comestibles con el fin de practicar el óleo únicamente, excluyendo cualquier otro tipo de expresión. Mientras los alumnos gastaban su tiempo en tales prácticas, la imaginación no desarrollaba actividad alguna ya que los bocetos y temas de composición eran escasos (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936f, folio 142).

Una formación artística mecánica que privilegiaba la copia era, al parecer, la herencia de una formación académica que no daba mucho espacio a la personalidad del artista y, por ende, cierta maleabilidad del mismo con la obra artística. Esta tradición cortaba los intentos de experimentación plástica y, por tanto, de transformación. La solución fue dar mayor libertad en el momento de ejecutar. Por ejemplo, José María González Concha lo aplicó con sus estudiantes en su clase de perspectiva:

De acuerdo con la idea básica de la reforma de la Escuela iniciada este año, el profesor dejó a sus alumnos en entera libertad en cuanto a la manera de expresarse, anotando eso sí, los errores de perspectiva, dibujo y composición que en ellos advirtiera (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936f, folio 143).

Hay que recordar que González Concha había liderado al grupo de estudiantes que en la década pasada se quejaban de los problemas en la enseñanza de las Artes Plásticas. Los reclamos de los estudiantes, en ese entonces, tocaban el punto de la repetición un poco agobiante a la hora de la enseñanza y un tinte mecánico y rígido del método de estudio. De alguna manera se puede decir que el estudiante de antes, que ahora era profesor, había aprendido la lección de cómo enseñar.³⁸

Hubo cambios pedagógicos que ayudaban a las transformaciones a la hora de crear la obra artística. Como profesor de Pintura, Luis Alberto Acuña mezcló tanto la instrucción de técnica, tan necesaria en el proceso de aprendizaje de los artistas, como la formación intelectual que pretendía brindarles a los estudiantes una sensibilidad específica y un acervo histórico sobre pintura. En sus informes como profesor, Acuña señalaba lo siguiente:

³⁸ Ver «Inicios de una década» en la segunda parte de este ensayo.

Preferentemente han trabajado los alumnos a mi cargo los estudios tendientes a conseguir a la vez que el dominio técnico del oficio pictórico, una formación intelectual, imaginativa y de refinamiento de la sensibilidad. Si para el logro del primero de estos objetivos he propuesto a los estudiantes la representación naturalista, casi verista de modelos vivos, para la segunda y más noble parte de mi p^énsum les he obligado a planear composiciones, a estilizar formas, a sintetizar estudios (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936e, folio 148).

Acuña también fue profesor de Historia del arte en 1936. Habíamos señalado antes que había quejas sobre esta asignatura y quizá la situación cambió con la llegada del artista santandereano a dictar esta clase. Acuña propuso una metodología distinta según la cual el profesor no simplemente leía un libro de historia del arte, sino que ahora el estudiante tenía un papel más activo en el proceso de aprendizaje. La clase de Historia del arte también comprendía el dibujo por parte del estudiante. Los alumnos tenían un cuaderno en el que dibujaban el tema de cada periódico histórico. Como ejemplo, Acuña señalaba:

Al tratar de la época cavernaria los alumnos extractaron de los albums [sic] y los textos de la biblioteca de la Escuela algunos dibujos que reprodujeron en sus cuadernos con la mayor fidelidad posible para así mejor darse cuenta de la manera como aquellas pinturas cavernícolas fueron realizadas y de la presentación que el mundo animal hizo el hombre de la prehistoria [...] fue de esta manera como el curso de la Historia del arte se convirtió en una clase más de dibujo, donde los alumnos sustentaron por medio de la representación gráfica lo aprendido literariamente en las conferencias, disertaciones y lecturas (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937a).

Este método fue algo nuevo en la enseñanza de esta materia que por lo visto siempre fue bastante tediosa. No conocemos la recepción del

método entre los estudiantes, pero no cabe duda de que pudiera haber sido muy refrescante si se compara con la forma en que se había enseñado tradicionalmente.

Sobre la dirección de Alberto Arango Uribe, puede decirse que representó un cambio en la Escuela de Bellas Artes frente a sus antecesores, que encarnaban la formación tradicional. A diferencia de ellos, Arango Uribe no había estado vinculado de forma tan cercana a la Escuela antes de ser nombrado director. Leudo y Díaz Vargas, desde su formación como artistas, sí habían tenido una relación más cercana con la Escuela de alguna u otra manera. Arango Uribe era casi un recién llegado y un renombrado caricaturista de influencia liberal.

Los primeros seis años de la década del treinta fueron sumamente agitados. En lo pedagógico hubo algunas transformaciones que se materializaron con la dirección de Alberto Arango Uribe. La figura de José Domingo Rodríguez lideró parte de los cambios pedagógicos, y tampoco se debe olvidar a Sergio Trujillo Magnenat, entre otros, que dieron un viraje a la Escuela y los pasos para salir de la academia tradicional y explorar los caminos de la modernidad.

Es claro que hubo resistencias. Un ejemplo de estas provino de un grupo de estudiantes que sentían que Sergio Trujillo Magnenat, como profesor, trataba de imponer sus tendencias artísticas. Al hacerlo, los estudiantes sentían que se estaba vulnerando su personalidad. La queja se presentó en el momento en que acababa de llegar Alberto Arango Uribe. El reproche de varios estudiantes, consignado en una carta dirigida al director de la Escuela, decía:

El afán de renovación inspirado en la implementación de sistemas y métodos de enseñanza en nuestro plantel, ha dado pie a determinados profesores para que de una manera inconsulta e inescrupulosa quieran imponer en sus cátedras las tendencias e ideologías que en materia de arte ellos practican, tendencias e

ideologías que aunque es verdad que la mayoría acogemos con simpatía, no las aceptamos como norma obligatoria en los sistemas de enseñanza porque nuestra independencia de criterio nos impide subordinarnos a ellas (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936c, folio 127).

Según la queja de estos estudiantes, Trujillo Magnenat trataba de imponer sus tendencias modernistas, olvidándose del principio básico del arte de conocer la naturaleza.

A muchos de los firmantes nos consta que el profesor Trujillo, uno de los «nuevos», ha querido implantar erróneamente sus ideas modernistas en nuestro centro educativo en sus sistemas de enseñanza atentando de esta suerte contra los principios básicos que en esta carrera son en todo tiempo los mismos (el conocimiento de la naturaleza) sin que ellos mengüen en ningún caso, especialmente en los individuos jóvenes e inexpertos, la sinceridad y espontaneidad que pueda acompañarlos, así como el desarrollo de su imaginación (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936c, folio 128).

La preocupación porque se atentaba contra unos principios básicos es lo que nos interesa resaltar de las preocupaciones de los estudiantes, en lo que ellos llamaban un «conocimiento de la naturaleza» que, al parecer, eran inmutables —que es lo que estamos tratando de seguir.

En este apartado se anunciaron temas que han quedado todavía pendientes y, por tanto, es necesario dedicarles algunas páginas. El primero de ellos tiene que ver con los cambios y reformas en la Escuela que formaron parte de las transformaciones pedagógicas; es decir, las artes aplicadas e industriales que tomaron fuerza en estos años, pero que tuvieron sus raíces en la dirección de Francisco A. Cano a principios de los años veinte e, incluso, en los años de dirección de Andrés de Santa María. Por otra parte, también es preciso profundizar en

el interés que reviste la historia de la Escuela de Bellas Artes como problema de conocimiento. Por lo pronto, deben abordarse las artes aplicadas e industriales en la Escuela, pues en estos temas continuaron los cambios que arrojaron una visión distinta sobre la misión de este centro de formación y también tienen que ver con la manera como se entendía el arte.

Las artes aplicadas e industriales

Ya se mencionó antes el trabajo con nuevos materiales y nuevas técnicas que hizo parte de los objetivos de la Escuela de Bellas Artes. En este asunto es necesario detenerse por un momento porque pertenece a la historia de la Escuela, así como también a nuevas perspectivas en la formación de artistas y de su quehacer. De igual manera, el tema llama particularmente la atención porque forma parte de la historia del arte en Colombia en la década del treinta.

Las novedades en las asignaturas de la Escuela en esa década fueron las ya mencionadas: Talla en madera y piedra, pero también las especializaciones en Dibujo y Pintura decorativa. En ambas se proyectaba tanto el arte «puro» así como el arte industrial, pues se «permite el libre desarrollo imaginativo a base de un dibujo consciente y de un colorido armonioso en donde cabe estilizar, simplificar o enriquecer la composición según las exigencias de lo que se proyecte decorar» (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1934, folio 1). Las asignaturas decorativas tenían la intención de ser un puente entre las artes «puras», que incluían la pintura y la escultura tradicionales, y las artes más ligadas a lo industrial y con un fin práctico. De igual manera —como lo anota la cita anterior (fragmento de un informe del director de la Escuela, Miguel Díaz Varga al ministro de educación, Pedro María Carreño)—, las artes decorativas permitían cierto desarrollo imaginativo que, a su vez, era vínculo entre ambos tipos de arte.

Si bien el p nsum y reglamento de 1931 abrió las puertas para el trabajo con nuevos materiales, cabe resaltar los cambios que se le realizaron en 1934, pues se agregaron nuevos objetivos. Aparte de la enseñanza de la Pintura, la Escultura, la Ornamentación y los elementos de la talla en madera y piedra —que fueron novedosos como ya se mencionó— se le adicionaron materias «decorativas industriales de cerámica, vitrales y mosaicos» (Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1934a, folio 1). Es decir, que se profundizó en las artes industriales y se abrieron más las puertas a lo hecho en el p nsum de 1931.

Tabla 2. P nsum de estudios del grupo de artes decorativas en 1936

Primer año	Dibujo lineal, Geometría plana, Estilizaciones
	Dibujo del natural e imaginativo
	Modelado de imaginación ornamental
	Teoría del color, Armonía
	Historia del arte, conferencias
Segundo año	Dibujo del natural, animales, plantas, otros y prácticas del color
	Dibujo lineal, Geometría del espacio
	Práctica de talleres, ebanistería, carpintería, herrería, tejidos, otros
	Conferencias de extensión
Tercer año	Pintura mural, fresco, temple, otros o modelado
	Práctica de talleres para ebanistería, tejidos, otros
	Dibujo decorativo, proyectos de decoración, muebles, murales, otros Iluminación eléctrica
	Conferencias de extensión

Fuente: Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936d, folio 135.

De igual manera, en esta modificación del p nsum se abrían las clases de Dibujo nocturno, las cuales se dividían en Dibujo artístico y Dibujo lineal. La última estaba especialmente dirigida a obreros y su horario

era de 6:00 a 8:00 p. m., después de su hora de trabajo. La clase de Dibujo lineal tenía el propósito de instruir a los obreros en el conocimiento de la geometría, así como en la noción de forma y línea. Este conocimiento propiciaba el desarrollo del gusto y la inventiva como la ejecución de la obra de artesanos y operarios.

También llama la atención que para la «redención estética» de la clase obrera y, en general, para el resto de estudiantes de la Escuela, se preparaban conferencias sobre Historia del Arte, Perspectiva, Arquitectura y Anatomía. Para el director de la Escuela de entonces, estas conferencias eran de vital importancia en la cultura artística de la institución.

La Escuela, siguiendo un poco lo iniciado en la década del veinte, abrió sus puertas no solo a los jóvenes aspirantes a convertirse en pintores o escultores, sino a un espectro más amplio de la sociedad bogotana. Tenía la misión de ser un centro artístico que iluminara el panorama cultural colombiano, pero también debía formar a artesanos y obreros para suplir la necesidad de personas con un conocimiento técnico aplicable en un ámbito laboral. Incluso se pensaba que esta formación podía comenzar desde una edad temprana, y por ello había cursos de iniciación para niños.

A finales de los años treinta, la Escuela siguió profundizando en esta misión. En 1937 se expresaba en diferentes informes escritos sobre su funcionamiento la importancia de pensar en las necesidades del mercado laboral y de cómo los que pasaban por la institución se podían acomodar a la demanda de un ámbito que exigía ciertas habilidades. Por ejemplo, en un informe del año mencionado se señalaban las exigencias del país y cómo los objetivos de la Escuela podían ayudar a suplirlas.

La producción en Colombia en la mayoría de los casos se basa sobre el artesanado y la industria solamente está en un principio aquí. Es una necesidad enseñar a los artesanos y obreros no solamente la técnica de sus profesiones respectivas como lo hace

por ejemplo la Escuela de Artes y Oficios o la Escuela Industrial sino además las aplicaciones del buen gusto y la manera de presentar bien y en bonita forma sus productos. De manera que la primera función de una Escuela de Bellas Artes, sería la enseñanza de las artes aplicadas. Para hacerlo con más eficiencia se debe comenzar no solamente con los que ya están en las mencionadas profesiones sino por razones psicológicas y económicas ya con los niños que muestren aptitud en este campo (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937b).

De igual manera, los escultores y pintores que llevaban a cabo las llamadas artes «puras» también podían encontrar diferentes espacios en los cuales se necesitaban sus servicios como artistas. Los campos en los que los escultores y pintores podían ser solicitados eran el culto religioso, la publicidad y la decoración; por tanto, otro de los objetivos propuestos en la Escuela era la formación de artistas que pudieran desempeñarse en estos campos.

De otro lado, no se debe olvidar que ya estamos aquí en una situación en que se forman profesionales especiales de índole artística; hay gran experiencia en esculturas para el culto religioso, por ejemplo (cementeros, iglesias, etc.), de pinturas para el mismo uso o para retratos para el adorno de casas, de dibujos para propaganda (periódicos, etc.), de todas estas artes para la decoración de interiores, para consejeros especialistas de varias profesiones o industrias. Es muy corto el camino que conduce de esta clase de arte a lo que generalmente se llama arte puro y que en realidad siempre era arte aplicado también para objetivos más o menos religiosos o profanos (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937b).

Son de especial interés para una historia de las artes gráficas en Colombia estos últimos años de la Escuela. Uno de los maestros más relevantes fue Sergio Trujillo Magnenat, a quien ya hemos citado como responsable de cambios pedagógicos y quien formó también parte del





Figura 6. Clase de composición escultórica dictada por el maestro Gustavo Arcila Uribe; Escuela de Bellas Artes, Bogotá. 1936

Fuente: anónimo. Copia en gelatina (emulsión fotográfica / papel). 13 × 18 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 7190. Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely.

desarrollo de las artes gráficas. La decoración y el dibujo para propaganda y para otros tantos espacios se contaban entre el repertorio de lo enseñado en la Escuela. Trujillo Magnenat fue maestro allí durante toda la década del treinta, y estuvo a cargo no solo del grupo de decoración, sino también del taller de especialización artístico-industrial en 1940.

Este artista caldense fue pintor, dibujante e ilustrador de revistas, entre otras labores. En los años en que la Escuela se interesaba en nuevas miradas pedagógicas y objetivos, Trujillo Magnenat preparaba las ilustraciones de los carteles de los Juegos Deportivos Bolivarianos de 1938, celebrados en Bogotá, e «incluso pudo organizar una exposición de carteles con los trabajos de los estudiantes» (Medina, 1995, p. 207). La obra de este ilustrador puede pensarse como «la instauración de la modernidad en el terreno de la gráfica en Colombia» (Venegas, 1999, p. 118).

De hecho, uno de los estudiantes aventajados que participó en 1938 en un concurso abierto por el gobierno con el fin proponer unos carte-

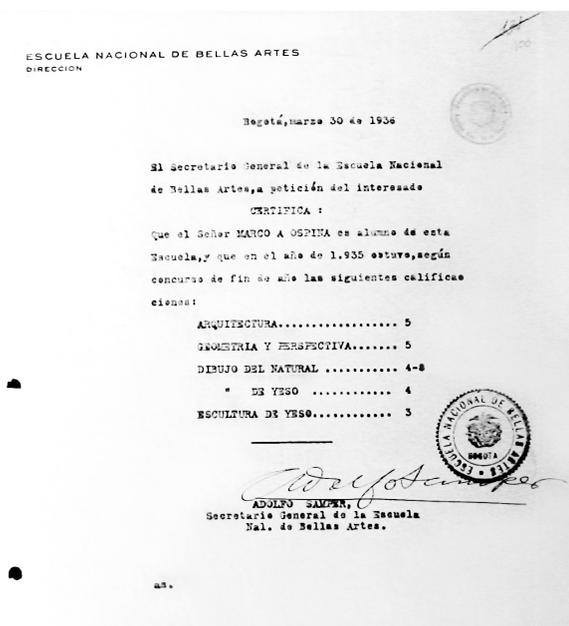


Figura 7. Certificado de calificaciones de Marco Ospina
Fuente: Colombia. Ministerio de Educación Nacional, 1936a.

les para promover un censo, fue Marco Ospina, quien, junto a Trujillo Magnenat, obtuvo un premio en tal convocatoria. El trabajo de Ospina tenía un fuerte uso de elementos geométricos que a comienzos de la década del cuarenta desembocaron en su trabajo abstraccionista.

Desde su formación en la Escuela, Ospina asistió a clases en donde estuvo en contacto con herramientas del dibujo y con elementos de la geometría y la arquitectura (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011).³⁹ Es evidente que el desarrollo de su estética y la exploración de nuevos lenguajes plásticos tuvieron que ver con su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes. El camino del uso de recursos geométricos estuvo también relacionado con la historia del diseño gráfico y de otras corrientes en las Artes Plásticas que empezaban a emerger en la plástica colombiana a mediados de la década del treinta. De hecho, las mejores calificaciones de Ospina las recibió en las materias de Arquitectura, Geometría y Perspectiva. Por supuesto que se convirtió en un gran maestro en este campo.

En esta medida, la Escuela estaba abierta a las ilustraciones y nuevos campos de aplicación del dibujo con resultados como los mostrados por Marco Ospina. Otro artista que también se relacionó con las cla-

³⁹ En una entrevista realizada a Marco Ospina en 1951 se le preguntó: ¿Realizó sus estudios en forma rigurosamente académica? A lo cual Ospina contestó: «En parte. Nunca asistí a todas las clases pautadas dentro del reglamento porque más me interesaba por el Dibujo al natural, la geometría; historia del arte y modelado las prefería principalmente». «Se ignora la misión del arte» en *El País*, Cali, 18 de abril de 1951, texto recopilado en Marco Ospina: *Pintura y realidad* (2011), Alcaldía Mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Alzate Avendaño. De igual manera, sobre la experiencia de Ospina como estudiante de la Escuela, el artista señaló lo siguiente en otra entrevista: «Yo tenía que trabajar y estudiar al mismo tiempo. Luego al ingresar a la Escuela de Bellas Artes, los Maestros me ayudaron, Domingo Moreno Otero, Corolinao Leudo y Roberto Pizano entre otros, todos los que estaban de moda en esa época. Seguí estudiando sin poder hacer estudios académicos seguidos. En aquella época había mucha libertad para ir a las clases y yo iba a las que me gustaban, sin horario fijo. Soy por eso un poco autodidacta. La pintura está desapareciendo»: «Una charla con Marco Ospina» en *El Mercurio*, Bogotá, 14 de abril de 1956. Este artículo está también recopilado en el texto mencionado antes.

ses de decoración en la Escuela fue Santiago Martínez Delgado, quien en 1927 fue compañero de estudio de Trujillo Magnenat en la Escuela de Bellas Artes, y luego fue profesor allí mismo, en 1938. La figura de este artista está estrechamente relacionada con la historia de las artes gráficas; de hecho, ayudó a fundar la Escuela de Arte y Decoración de la Universidad Javeriana en 1936.

Las asignaturas que formaban parte del p^énsum de la Escuela en 1937, como parte de los cursos complementarios de la especialización en Dibujo comercial, eran: Proyectos de carteles, Composición de anuncios, Técnicas de reproducción gráfica, Composición tipográfica y Técnica del color (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937a).

Estos tres artistas, Trujillo, Ospina y Delgado, fueron las figuras más representativas en el ámbito de las artes decorativas y la influencia de la arquitectura en la Escuela con los resultados ya mencionados. Esto último es importante a la hora de hacer un balance general de la visión del arte en la Escuela a finales de los treinta y al momento de pensar en la influencia de la emergencia de un arte moderno en el panorama de las Artes Plásticas en Colombia.

Caricaturistas

La caricatura fue un fenómeno artístico de gran relevancia en el panorama cultural colombiano, tanto en la década del veinte como en la del treinta. Desde la década del veinte aparecieron en las páginas de las revistas *Universidad*, *El Gráfico* y *Cromos*, entre otras, los trabajos de Jorge Cárdenas, Jorge Franklin, Rinaldo Scandroglío y Ricardo Rendón, solo por nombrar algunos. La caricatura desempeñó un papel de avanzada en lo referente a las Artes Plásticas. Álvaro Medina, por ejemplo, menciona su rol en la revista *Universidad*, donde «contó con la colaboración de un grupo de dibujantes que realizaban sus ilustraciones teniendo en cuenta los aportes visuales de las tendencias de

vanguardia. Sin llegar a ser cubistas, futuristas o abstraccionistas» (1995, p. 18). Por ende, es justo dedicar un momento a la caricatura en la Escuela de Bellas Artes.

Por la Escuela pasaron varios caricaturistas, aunque no en gran número, algunos de ellos estudiantes, profesores e incluso un director, exponentes reconocidos de la caricatura en Colombia en estos años. Ricardo Rendón, Jorge Franklin Cárdenas, Adolfo Samper y Alberto Arango Uribe llenaron la prensa con sus caricaturas que hablaban de la realidad política y social del país o con dibujos publicitarios.

El maestro Ricardo Rendón fue discípulo de Francisco A. Cano y uno de los caricaturistas más populares de los años veinte. Fue profesor de la Escuela en 1923 y dio paso a los caricaturistas que retrataban el acontecer político e intelectual de Colombia. También fue el primero en abrir la puerta a los demás exponentes de la caricatura en la Escuela de Bellas Artes. A finales de la década del veinte Jorge Franklin Cárdenas tuvo un paso fugaz por las aulas de la Escuela, pues solo cursó el periodo correspondiente a la técnica de dibujo al carbón. Cárdenas, junto con otros ya mencionados, empleaba la geometría como rasgo singular en sus caricaturas. Medina (1995) anota que el trabajo de Cárdenas tenía planos geométricos mucho antes de que Marco Ospina usara la geometría en sus obras.

Otro caricaturista que tuvo un tránsito un poco más duradero por la Escuela fue Adolfo Samper. En la década del veinte fue estudiante y luego, en 1935, maestro en las asignaturas de Dibujo y Pintura. A principios de la década del veinte conoció al también estudiante León Cano, hijo del maestro Francisco A. Cano (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988), quien le presentó a Germán Arciniegas, fundador de *Universidad*; este le asignó a Samper un trabajo en su recién fundada revista. Mientras trabajaba en ese medio, Samper asistía a clases en la Escuela y, de hecho, aplicaba lo aprendido en aquella revista en lo referente al diseño, la diagramación y las ilustraciones de cuentos y de publicidad.



Figura 8. Adolfo Samper y Félix María Otálora en la Exposición del Centro de Bellas Artes.

Fuente: anónimo. Copia en gelatina (emulsión fotográfica / papel). 13,8 x 8,8 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6150. Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely.

A finales de la década del veinte, durante la dirección de Roberto Pizano, consiguió una beca para estudiar en Europa junto con León Cano y Luis B. Ramos.

Pero quizá el caricaturista más destacado fue Alberto Arango Uribe, quien también tuvo un paso fugaz, pero importante, por la Escuela. Su labor como director marcó un punto relevante en la historia de la Escuela de Bellas Artes. Ya se mencionó la disputa con Ramón Barba y la razón de esta, y se describió su trabajo al frente del centro de enseñanza.

Este caricaturista manizaleño fundó en su ciudad natal la Escuela de Bellas Artes de Manizales, en 1931, la cual llegó a tener en sus primeros cursos aproximadamente 150 estudiantes, muchos más que la Escue-

la de Bogotá, que contaba en 1935 con 107 estudiantes matriculados. Los estudiantes de la Escuela de Manizales seguían el verismo que se enseñaba en San Fernando en España y Julien en París (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988). En su paso por la capital, sin embargo, el caricaturista no quería hacer una Escuela de San Fernando en Bogotá, como lo pretendieron sus antecesores, sino que su orientación liberal lo guio por otro camino.

Cuando Alberto Arango Uribe aceptó hacerse cargo de la Escuela de Bogotá, lo hizo con la intención de poner en marcha las políticas educativas de Alfonso López Pumarejo que pretendían democratizar las posibilidades de educación; por ende, la misión de Arango en su papel de director fue abrir las puertas de la Escuela en el contexto de las reformas educativas llevadas a cabo por la República Liberal (Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988). En la administración de Alberto Arango Uribe puede verse con mayor precisión el efecto que tuvo en la Escuela la llegada de los liberales al poder después de la Hegemonía conservadora, debido a que quizá fue el primer director de la Escuela que tuvo la intención de seguir las políticas de modernización y democratización que los liberales querían implementar.

Alberto Arango Uribe y el poeta Rafael Maya fueron los únicos directores de la Escuela de Bellas Artes que no tenían como profesión únicamente la pintura o la escultura, a diferencia de sus antecesores y sucesores, que eran hijos de la Escuela de Bogotá o formados en Europa.

La Universidad Nacional y la Escuela

La Escuela de Bellas Artes, a mediados de los años treinta, dejó de ser una dependencia directa del Ministerio de Educación. Desde entonces, estuvo en un vaivén que la llevó en busca de una sede hasta que, finalmente, desembocó en la ciudad universitaria de la Universidad Nacional. En el inicio de su relación con esta institución, la vinculación

de la Escuela a la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes fue una de las controversias más importantes de entonces porque definía su futuro. Se levantaron voces a favor de la fusión de la Escuela con la Facultad de Arquitectura y otras en contra, pero lo que puede decirse es que dentro de la Escuela esta experiencia dejó un sabor amargo y prolongó una incertidumbre, pues se corría el riesgo de acabar lo iniciado en 1886.

En 1936 se expidió la Ley orgánica de la Universidad Nacional que puso a la Escuela bajo la dependencia de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes. La sede de la Escuela se trasladó a las instalaciones de la Facultad de Ingeniería, donde duró poco tiempo, pues volvió a su antigua ubicación en la calle 10 con carrera 5.^a. Después, a finales de los treinta, se trasladó a una casa en la calle 10 con carrera 8.^a hasta que, finalmente, se estableció por fin en el edificio donde actualmente se erige la estatua de su fundador, el maestro Urdaneta.

Todos estos traslados ocasionaron pérdidas y traumatismos en la Escuela. Bajo la rectoría del ingeniero Gabriel Camacho Arana, en la Universidad Nacional, se firmó la ley orgánica mencionada. A él se lo responsabilizó, en su momento, de esos ires y venires de la Escuela; además, según el director de esta en 1937, José Rodríguez Acevedo, en palabras del escritor Max Grillo, Camacho Arana «sostenía ideas originales y poco aceptables respecto a lo que debía ser la Escuela de Bellas Artes» (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937d, folio 34). Estos cambios y esa desorganización de la Escuela causaron la pérdida de varias obras de arte «y de la casi totalidad del archivo de la Escuela, de manera que esta se encuentra hoy prácticamente sin historia» (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937c, folio 25), según dijo Rodríguez Acevedo. Por tanto, la desorganización de aquellos años y sus constantes cambios de sede han desatado efectos notorios, incluso hasta hoy, a la hora de elaborar una historia de la Escuela de Bellas Artes.

La adhesión de la Escuela a la Facultad de Arquitectura no dejó una buena huella. El balance de José Rodríguez Acevedo no fue el mejor

respecto de esta experiencia. Desde un principio hubo diferentes voces —sobre todo de los profesores de la Escuela— que rechazaban esa adhesión frente a la cual argumentaban una serie de razones, y la principal era la pérdida de independencia. Del otro lado estaba Gabriel Camacho Arana, quien siempre defendió la decisión del Estatuto Orgánico de 1936 que anexaba la Escuela a la Facultad de Arquitectura.

Respecto de las reticencias de la fusión, en un documento fechado el 28 de mayo (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937a), los maestros de la Escuela Luis Alberto Acuña, José Domingo Rodríguez y Sergio Trujillo Magrenat señalaban una serie de motivos por los cuales la entidad debía funcionar independientemente. Para estos artistas, la Escuela de Bellas Artes representaba una tradición y una historia y, por ende, no era justo que quedase como dependiente de la recién creada Facultad de Arquitectura. Además, para ellos la Escuela estaba funcionando bien y la fusión con esta nueva facultad, que no contaba con la suficiente experiencia, podía borrar lo ya hecho. Por ejemplo, en el pênsum de la Facultad de Arquitectura solo figuraba una clase de dibujo, lo que mostraba la poca conexión y la dificultad de integración de ambos centros de enseñanza.

Otra de las razones señalaba que la Escuela debía estar a cargo de una persona que tuviera conocimiento de los problemas de las Artes Plásticas y, por supuesto, de la Escuela. Por tanto, se corría el riesgo de que quedara dirigida por alguien sin los criterios ni conocimientos necesarios.

Los maestros reconocían la importancia de la arquitectura dentro de la formación de los artistas plásticos; tampoco rechazaban que la Facultad formara parte de la Escuela de Bellas Artes en algún momento, pero las circunstancias en ese entonces hacían poco viable la opción. Una razón final de los profesores era que los estudiantes de la Facultad de Arquitectura tenían un nivel cultural más alto que los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, pues los primeros habían cursado estudios de bachillerato completo, a diferencia de la mayoría de los estudiantes

de la Escuela: mientras no hubiera una nivelación entre ambos grupos de estudiantes, era mejor mantener cierta independencia por parte de la Escuela.

Gabriel Camacho Arana se pronunció a favor de la integración y defendió el Estatuto Orgánico de la universidad, firmado durante su rectoría, y rechazaba la separación de la Escuela y la Facultad de Arquitectura; separación que finalmente tuvo lugar. Camacho Arana estaba totalmente en desacuerdo con esta nueva medida que revocaba lo firmado en su rectoría y exponía una serie de razones para evitar esta separación, tanto pedagógicas como administrativas, que pueden resumirse de la siguiente manera: con la integración de la Escuela y la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes se podían complementar los estudios de Arquitectura con los estudios de las Artes Plásticas. No se podía pensar la una sin la otra. Con el complemento de ambos estudios se buscaba consolidar profesiones remunerativas. De igual manera, para Camacho Arana era mucho más práctico reunir en un solo sitio los elementos de trabajo de ambos estudios. Por ejemplo, las bibliotecas podían ser compartidas por los estudiantes tanto de Arquitectura como de Artes Plásticas. Los recursos no eran abundantes, por lo tanto era buena idea reunir en un mismo sitio las herramientas de trabajo. También podía haber un plan de estudios compartido por ambos colectivos de estudiantes en el que se unificaran profesores y horarios.

En resumen, las razones de Camacho Arana estaban más relacionadas con lo logístico y lo administrativo y, en menor medida, obedecían a un interés por las Artes Plásticas. Pero una de las razones para la integración tocaba directamente el deber y la misión de la Escuela. La poderosa razón para integrar la Escuela de Bellas Artes a la Facultad de Arquitectura —que, además, tocaba la razón de ser de la Escuela— era la siguiente:

El verdadero objeto de la Escuela de Bellas Artes no es la formación de grandes artistas sin contacto con el medio en que viven, es

la formación de artesanos conocedores a fondo de una técnica determinada que pueda ser aplicada dentro de las normas del buen gusto, pero de tal manera que haga del estudiante un individuo capaz de vivir de la explotación de sus conocimientos y sea elemento útil dentro de la sociedad. Para lograr esta finalidad es necesario que esté próximo a quien va a provecharlo: el arquitecto. Este a su vez debe saber de qué elementos puede disponer para el mejor desarrollo de sus concepciones (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937a).

Al parecer, Camacho Arana pensaba que el objetivo de la Escuela ya no era ser centro de formación para grandes artistas, sino más bien para formación de artesanos que estuvieran supeditados a las necesidades de los arquitectos. Las artes «puras» ya no eran tan necesarias a los ojos pragmáticos de este ingeniero. Es verdad que la Escuela, como se demostró anteriormente, había tenido dentro de su misión incorporar conocimientos técnicos que pudieran ser útiles en un mercado laboral, y el acuerdo de 1936 en el que la Escuela comenzó a formar parte de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional puede ayudar a explicar esta misión, pero es de alguna manera entendible que los maestros y artistas de la Escuela sintieran que se subestimaba su quehacer y, sobre todo, la historia y tradición de la Escuela de Bellas Artes.

Una comisión del Senado de la República, liderada por Max Grillo, visitó la Escuela en septiembre de 1937 para constatar la situación de la institución. En la visita, los congresistas fueron guiados por el recién nombrado director de la Escuela, José Rodríguez Acevedo. En un informe de la visita, Grillo comentó el resultado. Uno de los temas fue la integración entre la Escuela y la Facultad de Arquitectura, los perjuicios que trajeron este intento de fusión y el sabor amargo de su director ante las dificultades.

Ya en 1939 todavía se sentían las repercusiones de haber trasegado sin el mejor de los destinos. Los problemas presupuestales parecían estar

a la orden del día, así como la sensación de que la formación de artistas no era de mucho interés para la Universidad Nacional, en cuyas manos estaba la posibilidad de mejorar las condiciones de la Escuela. Por lo menos así lo dejó ver su director, José María González Concha, quien decía con cierto pesimismo: «Parece que formar artistas sea como fomentar zánganos o parásitos» (Orduz León, 1939a, p. 68). De igual forma, se quejaba de que otras disciplinas tuvieran apoyo, excepto la Escuela que dirigía: «Se dan locales para todo, menos para el museo de la Escuela. Es más bello un bisturí que un pincel. Una conferencia sobre enfermedades vergonzosas es más deleitable que una disertación sobre arte» (Orduz León, 1939a, p. 68).

Era un contrasentido que la Escuela quedara relegada al mismo tiempo que la capital colombiana se ufanaba de su ambiente cultural e intelectual. Así, entonces, González Concha señalaba: «Y después llaman esto Atenas suramericana, es una ironía» (Orduz León, 1939a, p. 92).

A pesar de todo ello, la Escuela no perdió su norte de formar artistas plásticos. El conocimiento meramente técnico e industrial no fue tan contundente como para desviar la brújula de la Escuela ni tampoco para cambiar totalmente la comprensión de las Artes Plásticas (Huertas, 2011).⁴⁰

Liberales y conservadores

Las disputas políticas tocaron el ambiente de las Artes Plásticas y también el de la Escuela de Bellas Artes. Los conservadores conside-

⁴⁰ Las reflexiones del investigador de la educación artística en Colombia Miguel Huertas pueden ayudar a pensar en la relación entre educación artística y modernidad. En su texto «Anotaciones sobre la enseñanza del arte, la universidad y la historia» señala procesos de modernización a partir de la integración entre la Escuela y la Universidad Nacional.

raban detestables las expresiones del arte moderno y acusaban a los artistas que exploraban estas expresiones de incapaces e inmorales, entre otros tantos calificativos. De nuevo, las vanguardias artísticas fueron fuertemente atacadas y parecía ser que las Artes Plásticas estaban entre ambos bandos: los conservadores atacaban a los liberales por patrocinar expresiones artísticas modernas y los liberales acogían y alentaban estas expresiones. Pero la perspectiva que aquí se propone no busca simplemente señalar que había un arte conservador y otro liberal o, como plantea Álvaro Medina, la oposición entre un arte revolucionario y un arte clásico (1995). Una parte de las miradas que se han dado a las Artes Plásticas en la década del treinta ha tocado la disputa entre ambos partidos. Es verdad que es muy difícil no prestar atención a los fenómenos políticos de estos años y su relación con el quehacer artístico. Sin embargo, lo que busca este segmento de la investigación es ahondar la mirada sobre un problema del conocimiento que va más allá de la confrontación política.

Así, entonces, este tramo de la investigación no intenta solamente describir la confrontación entre partidos y cómo las Artes Plásticas —y, sobre todo, la Escuela de Bellas Artes— estuvieron involucradas entre las disputas políticas, sino que el tema se convierte en una oportunidad para perseguir el principal interés de esta historia de la Escuela, es decir, seguir los pasos de una lógica en la comprensión del arte. Esto nos remite a un problema del conocimiento ya que nos conduce a la pregunta sobre cómo se pensaba o entendía el arte en un periodo histórico concreto.

Es un hecho histórico que los conservadores atacaron fuertemente las expresiones artísticas modernas. Son conocidos los ataques, por ejemplo, de Laureano Gómez contra el expresionismo y las políticas de la República liberal que apoyaban a los artistas de la generación americanista. Pero es también preciso señalar que el rechazo de expresiones modernas también provenía de algunos liberales que las veían de mala manera. Así, entonces, la cuestión no se agotaba exclusivamente en diferencias políticas.

Varios autores que tratan el tema de las Artes Plásticas en la década del treinta inevitablemente abordan la confrontación política de esta década y describen los ataques conservadores contra el arte moderno. También señalan que los conservadores usaban estas fuertes críticas como instrumento político para deslegitimar a los liberales, pues estos, al patrocinar artistas americanistas, gastaban el dinero público en artistas «inmorales» e «incapaces»; pero anotan que no era únicamente cosa de un partido político.

Por ejemplo, cuando la historiadora del arte Carmen María Jaramillo (2004) aborda parte de las décadas del veinte y del treinta en su artículo «Una mirada a los orígenes de la crítica en Colombia» señala, entre otras cosas, que el campo del arte colombiano fue ciertamente reacio al cambio; por tanto, cuando en su escrito habla de una ideología conservadora, no lo hace en referencia exclusivamente a los miembros de un partido político. En su artículo sigue al sociólogo Carlos Uribe, quien habla de una mentalidad católico-conservadora en las Artes Plásticas que duró desde la Regeneración hasta casi el fin de la Hegemonía conservadora, lo cual dificultó la modernidad en las Artes Plásticas (2004).

Lo anterior ya lo explicamos en los inicios de este escrito y ha sido señalado por otros autores. Lo que se ha denominado mentalidad «católico-conservadora» por parte de Jaramillo y Uribe es una pista importante de una estructura cognitiva. Lo que se propone aquí es indagar un poco más allá de dicha mentalidad-conservadora y comprender cómo opera, es decir, la lógica con la cual se piensan las artes plásticas.

Por el mismo camino, la socióloga Ana María Rosas G., en su artículo «El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política» (2008), aborda las disputas políticas en la década del treinta y la relación con las Artes Plásticas, tomando como tema principal el arte de los americanistas y, en particular, el caso de la pintora antioqueña Débora Arango y los ataques contra su arte porque los conservadores lo consideraban inmoral y de incapacidades técnicas.

En el marco de las disputas políticas, Rosas describe bastante bien cómo los conservadores fustigaban las políticas de modernización cultural de los liberales. Estas políticas ayudaron a los artistas de la generación de los americanistas. Pero Rosas aclara que el desagrado por las pinturas de Arango y de otros artistas similares no provenía totalmente de los sectores conservadores, sino también de sectores del liberalismo. Incluso segmentos que podían parecer más progresistas e intelectuales y afines a las políticas liberales no acogieron totalmente las obras de esta pintora (2008).

Quizá la obra de Álvaro Medina *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995) es el principal referente historiográfico que aborda el conflicto político y el debate del arte moderno en la década del treinta. Medina describe los debates y ataques del Partido Conservador contra el arte moderno y formula la siguiente pregunta: «¿Cómo se explica la recalcitrante hostilidad de los conservadores contra lo joven y nuevo?» (p. 287). A lo cual responde:

La respuesta sería obvia si nos situáramos en el terreno del gusto y si asumiéramos equivocadamente que esas opiniones no reflejaban sino un punto de vista personal, cuando en realidad de verdad eran declaraciones que se hacían en función de la vida política nacional y con el objeto de hacerle oposición al gobierno (Medina, 1995).

Medina pone en el centro del debate ideológico el rechazo a un arte nuevo que se vivía en la década del treinta. De igual manera señala las reticencias de varios liberales con el muralismo de Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez, todo dentro de un contexto de agitación política en el que surgían los temores desatados por las revoluciones mexicana y rusa.

La Escuela de Bellas Artes estuvo inmersa en las disputas políticas; pero una historia de la Escuela, desde una perspectiva del conocimien-

to, ayuda a explicar en parte la lógica con la cual se rechazaba el arte moderno. El paso siguiente es señalar cómo estuvo comprometida la Escuela en la coyuntura política de la década del treinta y, por este camino, seguimos la oportunidad de conocimiento anunciada. Para ello es necesario revisar los argumentos de los conservadores que muchas veces se publicaban en la prensa afín a su causa. En particular, casos de prensa como el de la *Revista Colombiana* y *El Siglo*, donde se publicaban textos que tenían un contenido político y, a la vez, indicios de esa lógica a la cual nos hemos referido tan insistentemente.

El primer caso que podemos revisar es el de *Revista Colombiana*, fundada por miembros del Partido Conservador y que sirvió como órgano de difusión del pensamiento conservador y de crítica de las políticas de modernización de la República liberal. Lo que nos interesa, por lo pronto, no es tanto mirar esta revista exclusivamente desde la óptica de su utilidad en la contienda política, sino las opiniones allí expresadas sobre el arte moderno y los argumentos para rechazarlo.

Un respetado miembro del Partido Conservador que publicó en *Revista Colombiana* fue Miguel Jiménez López, médico que peleó en la Guerra de los Mil Días. En su trabajo político ocupó diferentes puestos: ministro de gobierno, a principios de la década del veinte, y también senador por el partido y presidente del Directorio Nacional Conservador. Por otro lado, ejerció como médico con principal interés en la psicología; de hecho, fue catedrático de psiquiatría en la Pontificia Universidad Javeriana y director del Manicomio de Varones de Sibaté.

Jiménez López tuvo cierto interés en las Artes Plásticas; incluso, en una carta fechada en junio de 1929, dirigida al presidente de la república por parte de varios artistas, se menciona que Laureano Gómez y Miguel Jiménez López fueron patricios del arte nacional, pues como ministros apoyaron a los artistas colombianos con varios encargos para diferentes espacios públicos (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1929b). Este médico y político escribió un artículo en *Revis-*

ta Colombiana titulado «La actual desviación de la cultura humana» (Jiménez López, 1934), en el que, con mezcla de argumentos psicológicos, pero expresados desde la visión de un ferviente conservador preocupado por los valores eternos de la civilización cristiana, señalaba que había una crisis en las artes y en las ciencias actuales. Sobre las artes expresaba:

Y las artes... Cuántas tendencias anormales, cuántas aberraciones malsanas hemos visto surgir en la literatura y en las artes de la forma, del color y de la línea, en la música y en el baile, en la arquitectura, en la decoración. Todos esos movimientos que se han llamado el cubismo, el futurismo o el impresionismo y otras tantas tituladas «escuelas» de los últimos tiempos, no han hecho o no han pretendido sino desvincular el arte de sus eternas fuentes de inspiración y de enseñanza que fueron exaltadas por el Renacimiento: la antigüedad clásica y la comunión con la naturaleza (Jiménez López, 1934, p. 133).

El artículo prosigue señalando una crisis en las demás artes y en «movimientos científicos» como el psicoanálisis. Lo que es importante subrayar en este párrafo citado es el evidente rechazo a los movimientos artísticos de vanguardia. A pesar de los cambios que se empezaban a sentir en el panorama de las Artes Plásticas en la década del treinta, con la generación de artistas inspirados en un arte propio, las cosas no habían cambiado desde la década del veinte. De nuevo nos encontramos con la lógica según la cual el arte parte de una fuente eterna de inspiración. De esta fuente emana una especie de esencia con la cual el artista crea y debe crear. El motor de la inspiración es la naturaleza como ente eterno y único. La separación del arte de esta fuente eterna y absoluta produce los movimientos que anotaba Jiménez López, es decir, cubismo, futurismo e impresionismo.

En esta misma revista, el líder conservador Laureano Gómez publicó su famoso escrito «El expresionismo como síntoma de pereza e inhabi-

lidad en el arte». Luego, el historiador Álvaro Medina transcribió todo el artículo en su obra *Procesos del arte en Colombia* (1978), donde señala, a manera de introducción del artículo, que este mismo sirve para mostrar la fuerte oposición de los conservadores contra los artistas de la generación americanista y, también, contra los liberales; por lo tanto, es este un testimonio de la confrontación ideológica en la década del treinta, según Medina.

Pues bien, efectivamente el artículo se puede leer según la mirada de Medina. En el escrito de Gómez había un fuerte ataque a los liberales y a los artistas que promulgaban un arte de reivindicación social y con una estética fuera de lo tradicional. Pero el artículo del líder conservador también se puede leer con las pistas que hemos seguido hasta aquí; es decir, las huellas de una lógica en la comprensión del arte.

Gómez comenzó su escrito con una disertación, con cierto grado de erudición, alrededor de la estética, tema que de alguna manera él parecía conocer bien. En un punto del texto deja ver los rasgos de la manera de comprender el arte que hasta ahora hemos seguido: la naturaleza como absoluto.

Gómez (1937), citando a Hippolyte Taine, comentó que las artes tienen en común la imitación. En esta idea es donde podemos ver la lógica con la cual se pensaban las Artes Plásticas. Justamente la imitación seguía unas leyes que emanaban de un orden natural. Al igual que en el comentario de Jiménez López, Laureano Gómez condicionaba el «buen» arte, respecto de un arte decadente, a que siguiera las leyes de la imitación.

Pero esta imitación tiene leyes y reglas que determinan la grandeza del arte o su decadencia y su muerte. La imitación del modelo vivo y de la naturaleza, es la base esencial de un arte genuino; pero esta imitación, por fiel y exacta que se la suponga, no basta para producir la obra artística. Un vaciado en yeso no es una estatua. Una fotografía en colores no es un cuadro.

La factura artística se anula con la intervención animadora del espíritu del artista, la depuración que solo se consigue cuando los elementos artísticos han pasado por el crisol de una sensibilidad humana. Y en el otro extremo de la modalidad artística, si se pierde de vista el modelo vivo y los ojos no están completamente vueltos hacia la naturaleza, el arte degenera y decae hasta hacerse insufrible y perder toda influencia sobre la sociedad y la vida (Gómez, 1937, p. 388).

Gómez, al igual que en otros comentarios que ya hemos citado, señaló que era a partir del absoluto de la naturaleza donde la inspiración pasa por el espíritu del artista que ejecuta la obra artística: el espíritu del artista es el filtro en el que se desenvuelve la naturaleza. De esta manera, Gómez resolvía el problema de la reproducción técnica y el asunto de la creatividad y la subjetividad. Luego continúa su exposición con varios ejemplos históricos de un arte muerto que se había alejado de la naturaleza: un breve recorrido por la historia del arte universal citando artistas y periodos históricos en los que ponía como modelo de análisis la división entre un arte vivo, que sigue la naturaleza, frente a los periodos de decadencia.

Después de esta reflexión estética e histórica, el dirigente conservador se pregunta por el estado actual del arte. El diagnóstico no era el mejor: el estado del arte para el mundo contemporáneo de Gómez se encontraba en una clara decadencia. La crítica era devastadora contra el expresionismo y las supuestas incapacidades estéticas de los artistas que se inspiraban en esta corriente. El muralismo mexicano era centro de sus ataques hasta que, finalmente, sus reflexiones desembocan en el tema de las artes colombianas que se inspiraron en los artistas mexicanos.

En el momento en que Laureano Gómez centra su crítica estética en las artes colombianas, también enfila sus letras contra el gobierno liberal y el patrocinio de este para los artistas colombianos que proponían nuevas expresiones estéticas alejadas del academicismo tradicional y

que, a los ojos del autor y de otros tantos, se trataba de nuevos artistas que eran incapaces y mediocres.

El arte del bajo imperio llegó a terrible sequedad y aniquilamiento porque los artistas sucesivos se copiaban entre sí, alejándose cada vez más de la naturaleza. Eso pasa con los expresionistas. En uno de los números de la malhadada *Revista de las Indias*, esa audaz empresa de falsificación y simulación de cultura en hora infausta acometida por el Ministerio de Educación, puede verse que un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público en Medellín con una copia servil imitación de la manera y los procedimientos del mexicano. Igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras. Sin duda, mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos (Gómez, 1937, p. 390).

En este comentario es clara la referencia tanto a los órganos de difusión cultural creados por la República liberal, como la *Revista de las Indias*, como al trabajo de Pedro Nel Gómez cuando se menciona que un pintor ha «embadurnado» los muros de un edificio público. Pero también es importante señalar que para Laureano Gómez tal declive tenía que ver con el alejamiento de la naturaleza. En la crítica estética —y de alguna manera política— estaba presente el argumento según el cual de una idea de naturaleza como absoluto se desprende la manera correcta, tanto estética como moral, del buen arte.

Este mismo párrafo de Laureano Gómez ha sido citado por otros estudiosos que han abordado este periodo histórico en el arte colombiano. Ya hemos mencionado a Álvaro Medina, pero también cabe nombrar a Ana María Rosas en su artículo ya señalado. Pero ninguno de ellos centra su atención en el punto en el que el alejamiento de la naturaleza es determinante a la hora del criterio estético. Por supuesto que

estos autores comentan los criterios estéticos tradicionales de Gómez, pero no indagan por la lógica a la hora de determinar en qué recae lo tradicional. También sobresale, a la hora de mirar este párrafo, el aspecto de la confrontación política, pero aquí se le dio una mirada original a este párrafo y a todo el artículo del dirigente conservador.

Por su parte, también la Escuela fue objeto de críticas que provenían principalmente de los sectores conservadores. La llegada a la dirección de la Escuela de Ignacio Gómez Jaramillo despertó una fuerte reacción principalmente de dicho sector, pero, como ya se mencionó, también algunos liberales en ocasiones adoptaron una posición de rechazo contra los murales de Pedro Nel Gómez y del mismo Gómez Jaramillo.

Ignacio Gómez Jaramillo remplazó a José María González Concha en la dirección de la Escuela, y hubo ciertas suspicacias que mencionaban intereses políticos en el retiro de Concha y la llegada de Gómez Jaramillo en 1940. La revista *El Gráfico* presentó un balance sobre las reacciones negativas y positivas en la prensa que despertó la llegada de Gómez Jaramillo al cargo. Puede ser evidente que en la prensa conservadora las reacciones no fueron las más positivas y que la prensa liberal recibió con mejor agrado su designación; sin embargo, *El Espectador*, que tenía corte liberal, no vio con buenos ojos esa nueva dirección en la Escuela. Así, entonces, *El Gráfico* citó varios fragmentos de la prensa que abordaban la noticia de la designación de Ignacio Gómez Jaramillo para encabezar la Escuela Nacional de Bellas Artes. Y así recibió *El Liberal* al artista antioqueño:

La elección del señor Ignacio Gómez Jaramillo para la rectoría de la Escuela Nacional de Bellas Artes, constituye una iniciativa afortunada de parte del consejo directivo de la Universidad Nacional. El señor Gómez Jaramillo, además de ser uno de los mejores pintores jóvenes de Colombia, tiene magníficas dotes de organizador, conoce en toda su extravagante historia, el cal-

vario que desde hace unos años ha seguido la Escuela que va a dirigir, pues a ella ha prestado en diferentes oportunidades su concurso como profesor (*El Gráfico*, 1940a, p. 83).

Por otro lado, *La Razón* asumió una posición bastante fuerte:

El señor Gómez Jaramillo, pintor revolucionario, o sea imitador adocenado del estilo de Rivera y Orozco decoró nuestro capitolio nacional con frescos que, por su deliberado espíritu antiestético, por su improcedencia, por su intención, han recibido rechazo unánime de la ciudad. Su llamamiento al decanato de la Escuela de Bellas Artes representa un reto que hace el consejo directivo de la Universidad a la opinión pública (*El Gráfico*, 1940a, p. 83).

El Siglo aprovechó la designación de Gómez Jaramillo para destrozarlo, pero especialmente para atacar fuertemente al gobierno liberal. El periódico conservador señalaba que la designación del «señor de los frescos», como sarcásticamente se referían a Gómez Jaramillo, fue producto de triquiñuelas de varios liberales para imponerlo en la terna para elegir al director de la Escuela.

Y mientras el señor director general de Bellas Artes, el autor que plasmaba en frases de campaña las ideas de Plinio Mendoza ayudaba a su campaña izquierdista y frente populista, y ocupaba la vacante dejada por Gustavo Santos, el señor Gerardo Molina, jefe de la Tercera Internacional en Colombia, azuzado por el ministro de Educación y el director general de Bellas Artes, obligaba al lánguido Agustincito (Agustín Nieto Caballero, rector de la U.N) a poner en la terna al joven pintor discípulo del bolchevique Rivera, para luego hacer el escándalo como miembro del concejo directivo de la universidad, hasta lograr sacar adelante el nombre del señor de los «frescos», candidato de Lleritas, de Gaitán, de Achury y de Soto (Humberto) (*El Gráfico*, 1940a, p. 83).

En cambio, *El Espectador*, si bien no estaba de acuerdo con la asignación de Gómez Jaramillo, tenía reparos más bien estéticos, y es interesante señalarlos porque en ellos estaba presente la comprensión del arte que hemos seguido hasta aquí. La idea de un absoluto en el arte estaba contenida en su desacuerdo con la designación de Gómez Jaramillo, esta vez quizá de forma no tan contundente como lo hemos mostrado hasta ahora, pero la lógica del arte según la cual el sentido estético estaba correlacionado con lo natural todavía emergía con fuerza.

El elegido, señor Ignacio Gómez Jaramillo, no parece muy apto para el cargo. Es posible que tenga realmente las máximas cualidades de artista que proclaman sus admiradores. Posible, aunque extremadamente dudoso. Sin embargo, la figura que va orientar la Escuela de Bellas Artes no puede ni debe ser en ningún caso la de un hombre de ideas totalmente unilaterales que entienda el modernismo no como una escuela sino como un contagio de pintores mexicanos, y que, dentro de este terreno, no es Diego Rivera. Aunque lo fuese, no lo es, una Escuela de Bellas Artes, y entre todas la nuestra, que carece de tendencias fuertes y bien cimentadas, necesita al frente de sus destinos a un hombre que sé de cuenta de que el arte es algo universal, absoluto, definido, y ha de partir de escuelas clásicas para lograr resultados [...] el director de una escuela de bellas artes debe ser un hombre para el cual la belleza, la proporción y el sentido de la estética sea algo no solo fácil y asimilado sino casi connatural [...] imagínese el concejo universitario lo que será de este desgraciado país cuando una generación de discípulos de este decano lo inunde. González Concha era un excelente rector. Pero si deseaban uno de tendencias modernas es muy superior (Luis. B) Ramos a Gómez Jaramillo (*El Gráfico*, 1940a, p. 83).

Finalmente, *El Gráfico* se acercaba a la posición de *El Liberal*, y por tanto, asumía una posición más benévola frente a la designación del artista antioqueño al frente de la Escuela.

Nosotros nos acogemos a la pauta de don Ignacio Gómez Jaramillo, quien en el concepto de «El Liberal» en las cosas en que no está de acuerdo relacionadas con el instituto oficial, batalla con desnudo y con absoluta independencia desde la prensa. Nosotros así lo haremos (*El Gráfico*, 1940a, p. 83).

La prensa puede ser un buen termómetro de los acalorados debates que tenían tanto elementos políticos como estéticos, a la hora de escribir sobre las Artes Plásticas. La confrontación política con la Escuela en el medio tuvo su mayor auge a finales de la década del treinta con el nombramiento de Ignacio Gómez Jaramillo. El fuerte rechazo a su designación se encuentra también en las páginas de *Revista Colombiana*, donde se publicó una fuerte crítica contra el artista y contra la Escuela. Se decía allí que esta pasaba por un momento de crisis y que el nombramiento del Matasiete —como se referían a Gómez Jaramillo— profundizaba los problemas ya evidentes en la entidad, razón por la cual supuestamente varios estudiantes habían desertado antes de seguir a la deriva con las «pésimas» decisiones de su director:

La institución que lleva el nombre «alto, sonoro y significativo» de Escuela Nacional de Bellas Artes viene decayendo notoriamente. Esta rama de la Educación en un tiempo autónoma vino a caer, en virtud de la ley que le dio a la universidad libre albedrío, en una especie de apéndice, regido por una sinagoga de gente enteramente ajena a las bellas artes, que no entienden de estas nobles disciplinas y que tienen un triste y poco afortunado concepto de los artistas [...] La escuela necesitaba un hombre de prestigio y nombraron al artista más desprestigiado, la Escuela requería a un director desinteresado y eligieron al más utilitarista de todos, la Escuela precisaba un dirigente, que la hiciera simpática, y pusieron al frente de ella a la persona que goza de mayores antipatías en todas partes (y nos sometemos a una encuesta), la Escuela solicitaba ambiente de compañerismo y nobleza, pero la mano torpe de sus panegiristas, impuso al «matasiete» que se ríe

de la vida sus colegas. En esta forma el centro de cultura artística se conoce más ampliamente por el apelativo de Escuela de Malas Artes (*Revista Colombiana*, 1941, p. 290).

Respecto del gobierno liberal y sus programas se decía lo siguiente:

Que siga en esta forma la Universidad desprestigiándose con sus dependencias, que Jorge Eliécer Gaitán, como presidente del conciliábulo de los ocho, no siente su protesta, que don Agustín (Nieto Caballero) siga en su teoría de la diplomacia bobalicona y sonreída, que el señor Otto de Greiff continúe en su carrera de consejero, catequizando voluntades en beneficio de sus paisanos y parientes, y verán los lectores qué quedará de la institución que desea el liberalismo adoptar, como bandera de sus programa realizados (*Revista Colombiana*, 1941, p. 291).

La crítica de *Revista Colombiana* se apoyaba en algo parcialmente cierto en lo que respecta a la situación de la Escuela y sus dificultades. En el desarrollo de este trabajo se ha señalado su estado a veces lamentable, pero también era evidente que sus condiciones fueron aprovechadas con la intención de desprestigiar a su recién llegado director, a quien, por lo visto, se le recordaba constantemente el incidente ya mencionado con Ramón Barba. También era evidente que en la crítica del órgano de difusión conservador, la Escuela estaba en medio de la disputa política y era, a la vez, una excusa para atacar la administración liberal. Si bien la Escuela de Bellas Artes fue hija de la Regeneración, la República liberal la oxigenó y le insufló nueva vida. Desde 1920 hasta 1940, en lo que respecta al ámbito político, se alimentó de gobiernos conservadores y liberales, pero fue quizá en el turno de los segundos cuando quedó inmersa más claramente en el mapa de una lucha política.

Finalmente, la mirada a la confrontación política fue vista no solamente desde la perspectiva de una lucha entre partidos. Aquí se marcó el

énfasis en la lógica de comprensión del problema estético, lo que iba más allá del color político; por tanto, esta lógica no fue exclusiva de los miembros de determinado partido político, aunque hay que reconocer que en los miembros del Partido Conservador fue más clara esta comprensión de las Artes Plásticas.

Pero para seguir avanzando y empezar a cerrar este último segmento del texto, es necesario centrarse en detallar la lógica que hemos venido señalando a lo largo de la historia de la Escuela de Bellas Artes. De esta forma podemos encontrar indicios de una manera de comprender el arte en las ideas de varios artistas e intelectuales que no justamente eran conservadores, sino todo lo contrario: eran bastante abiertos y vanguardistas en lo que se refiere a las Artes Plásticas.

Haber mirado el problema de la lucha política dejó algunas pistas, pero para continuar en la demostración empírica de una lógica en la comprensión del arte en la Escuela de Bellas Artes, hay que adentrarse directamente en el problema de conocimiento, que es motor de esta investigación.

Arte y absolutos

En esta última parte de la historia de la Escuela de Bellas Artes, más que reconstruir episodios de su historia o su relación con ciertos fenómenos de la historia del arte en Colombia, se quiere profundizar en el principal interés de la historia de la Escuela que aquí estamos reconstruyendo. Puede decirse que la reflexión orientada a comprender la historia de la Escuela como un problema del conocimiento propone asignarle —o por lo menos lo intenta— a dicha historia una mirada original en el panorama de las investigaciones sobre arte y conocimiento en Colombia.

En consecuencia, en esta última parte del texto se indaga con precisión sobre los argumentos que distintos intelectuales y artistas esgrimieron

para rechazar o acoger un arte que traslucía tintes de modernidad. A lo largo de la historia que hasta aquí hemos elaborado se ha tratado de detallar una forma de comprensión de las Artes Plásticas que estaba relacionada con una estructura cognitiva. Hasta el momento se ha avanzado por medio de un trabajo empírico tendiente a señalar que la comprensión del arte estaba ligada a la idea de un absoluto. Es decir, se pensaba que había una causa y razón, en primera y última instancia, que desembocaba en un resultado artístico por medio del artista inspirado. Por lo general, en lo que se ha revisado hasta ahora, se afirma que es la naturaleza u orden natural la causa que determina la obra artística.

Desde la perspectiva aquí expuesta, también puede echarse un vistazo a los procesos de modernización cultural y artística. Estos pueden entenderse como la separación o autonomía del artista en los que la lógica absolutista no desaparece, pero el artista logra alejarse de esta y desarrolla ciertas herramientas que le permiten construir o reconstruir la realidad y, por ello, puede transformar y alejarse del verismo. Es decir, el artista es constructor de la realidad y hay cierto grado de conciencia que le permite al sujeto un papel más activo en el momento de la creación.

De igual manera, en este apartado de la investigación se sostiene con más rigor lo señalado antes, cuando se mencionó que la lógica de la comprensión del arte no recaía exclusivamente en un sector político, sino que podía encontrarse en los comentarios y críticas de liberales. Un ejemplo de ello fue Jorge Zalamea, uno de los intelectuales liberales más sobresalientes en la década del treinta. En 1940, cuando Gómez Jaramillo era director de la Escuela, Zalamea fue profesor de Historia del arte, cátedra que siempre había estado a cargo de importantes intelectuales y artistas, desde Raimundo Rivas, perteneciente a la generación del Centenario, hasta el propio Zalamea, quien perteneció a la generación de Los Nuevos.

Justamente, Zalamea dictó una conferencia en el Teatro Colón al presentar una exposición de Gómez Jaramillo que tenía lugar allí. Aun-

que esta exposición se realizó en 1934, la revista *Pan*, fundada por el intelectual vallecaucano Enrique Uribe White, publicó la conferencia en 1936. Se trataba de una reflexión bastante interesante sobre la obra de Gómez Jaramillo que proponía un modelo de explicación para entender varios periodos de la historia del arte y un diagnóstico sobre su situación contemporánea.⁴¹

El esquema de interpretación propuesto por Zalamea se basaba en una dicotomía entre sujeto y objeto, y en él dio una rápida mirada al clasicismo, el romanticismo y el academicismo; de igual manera, tomó tres artistas: Miguel Díaz, Luis B. Ramos y Gómez Jaramillo. El esquema se basaba en una interacción entre lo exterior y lo mental, era una dicotomía que ya hemos visto en otras formas de entender el arte y los procesos creativos, esquema usado por Zalamea como método de análisis y crítica, según explicaba:

En el arte pictórico si existe una interacción rigurosa entre lo exterior y lo mental, entre el objeto y el sujeto, pues si ha de lograrse la creación del hecho artístico, ello no podrá ser mientras no se haya establecido entre el objeto y el sujeto un compromiso excepcionalmente grave, según el cual la cosa pintada se prestará a que la forma y color se sometan a cierto orden, a cierta armonía, a cierta significación poética, siempre y cuando que el pintor le garantice a su vez la conservación de su intransferible esencia y el testimonio de aquellas cualidades últimas que hacen de cada objeto una presencia inconfundible y diferente del resto (Zalamea, 1936, pp. 66-67).

⁴¹ La revista *Pan* publicó varios artículos de literatos sobre las Artes Plásticas y la crítica artística, lo que la convierte en una fuente pertinente para estudiar el inicio de la crítica del arte moderno en Colombia. Por ejemplo, el poeta Luis Vidales publicó en 1938 un artículo titulado «El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno», una reflexión histórica y filosófica alrededor del cubismo.

La explicación de Zalamea se remitía a un absoluto en el momento en que había separación entre sujeto y objeto, entre una realidad exterior y el sujeto creativo. Para Zalamea, el hecho artístico se debía someter a un orden y armonía que convergían en lo que llamaba una intransferible esencia. Es decir, que había unas cualidades intrínsecas en el hecho artístico que eran a la vez explicación y explicado del mismo. Era una tautología, pues al tratar de explicar el hecho artístico se remitía a unas cualidades que eran esenciales de sí mismas. La lógica de Zalamea fue similar, por ejemplo, a la de Laureano Gómez y otros que hemos citado, en el momento en que señaló que el artista debía ser creativo para que el «hecho artístico» no fuera una mera reproducción técnica.

Mientras el pintor crea que las cosas no pueden ser nunca distintas a la idea que de ellas tiene, mientras persista en considerar que los objetos no tienen vida sino apenas forma, será un pintor falso, un reproductor mecánico de apariencias mentales que ni valen por la superación de la realidad ni por la fidelidad de la reproducción que se prometen (Zalamea, 1936, p. 67).

Era la inspiración del artista la que proyectaba en el hecho artístico la distinción y la diferencia con otros hechos artísticos. La creatividad tenía que ver con encontrar en el objeto el detonante que lo despertaba y que lo haga tener vida propia, es decir, plasmar una esencia que era necesario hallar. El artista debía tener en cuenta esta esencia y no entender el objeto como mera forma; por tanto, para Zalamea, el error del artista consistía en no seguir la vida propia del objeto; quedarse en un punto en que no lograba superar una realidad, es decir, no imprimía la suficiente carga de subjetividad en el puente sujeto-objeto, y por ello se caía en una reproducción mecánica sin «alma» en la obra de arte.

Si bien la lógica de Zalamea era similar a la de su opositor ideológico, Laureano Gómez, había un elemento que lo diferenció de este: el escritor abrió la posibilidad de superar la realidad, por tanto el artista podía transformarla y no estar regido por un deber ser inalterable.

Aquí había un paso para un arte moderno en el que el artista podía escaparse de la tradición y de los clasicismos y cambiar un orden. Con este esquema Zalamea entendía el clasicismo como un equilibrio entre la realidad de la cosa pintada y la mente del pintor. Así, entonces,

En ese instante la inteligencia logra la posesión cabal de las formas, pero la logra ya sin inquietud experimental, sin el prurito vanidoso de suplantar la realidad del modelo por una idea o un sentimiento. Esta colaboración estable, este equilibrio de las partes que intervienen en la creación del hecho artístico, es lo que solemos llamar clasicismo (Zalamea, 1936, p. 67).

En este sentido, la imposibilidad de la inquietud experimental no creaba las posibilidades para romper con la estabilidad y proponer una nueva realidad del modelo. Esto último, en el razonamiento de Zalamea, podía ayudar a pensar una mirada a lo moderno en la plástica. Por otro lado, en el romanticismo predominaba la expresión de sujeto sobre el objeto.

Si en la lucha entre objeto y sujeto prima la inteligencia del pintor; si la cosa mental se precipita sobre las formas para devorarlas, para saturarlas de sentimientos ajenos a ellas, de significaciones que nos les corresponden ni les cuadran, se produce el arte romántico que es una simple exageración expresionista del sujeto en detrimento de las formas (Zalamea, 1936, p. 67).

Zalamea ponía sobre la mesa el esquema señalado para analizar al director de la Escuela, Miguel Díaz. Para el escritor bogotano, Díaz era la clara muestra del artista que reproducía fielmente el objeto; la reproducción mecánica que no dejaba espacio a la imaginación. Claramente, Zalamea formulaba una fuerte crítica a la tradición artística que había estado en el ambiente de la plástica nacional.

Parece haber fincado el señor Díaz todas sus ambiciones en competir con la apariencia inerte de las formas, en llevar a su

pintura imágenes de seres y cosas que correspondan lo más exactamente posible a la idea mecánica que de ellas tiene la memoria. Esta fidelidad suya para con lo aparente, esta sequedad de la imaginación, esta terquedad que él pone en meter la cosa viva dentro del esquema muerto de un concepto, le condenan irremisiblemente a permanecer en esa región que apenas linda con el arte y que llamamos academicismo (Zalamea, 1936, p. 68).

La crítica de Zalamea fue la puerta de entrada para pensar un arte que pudiera romper poco a poco con la tradición, con los esquemas que trataban de reproducir tal naturaleza cabalmente. No solamente era crítico con la tradición artística y planteaba un esquema para llevar a cabo la crítica artística, sino que además dejaba entrever el camino que conducía a un arte moderno; es decir, en el que el artista pudiera transformar la naturaleza y no simplemente tratar de reproducirla fielmente. Romper poco a poco con un absoluto que estaba presente a la hora de pensar y ejecutar las Artes Plásticas.

No obstante, es necesario matizar un poco la opinión de Zalamea cuando sugería que el pintor no debería copiar cabalmente el objeto. Es verdad que era necesario que el artista se cuidara de caer en una fidelidad mecánica, pero también se encontraba el otro extremo donde predominaba lo mental y se olvidaba «el sentido propio de la forma». Para Zalamea, Luis B. Ramos era un claro ejemplo del predominio de lo mental:

Aquella preponderancia de lo mental sobre la cosa pintada, aquella deformación que ésta sufre por obra de la peculiar sensibilidad del pintor, rasgos que califican la obra romántica, son aceptables cuando la mano que metamorfosea las formas tiene habilidad suficiente para pintarlas, si quiere, conforme a lo que ellas son como tales formas. Pero cuando este conocimiento del oficio no existe, cuando la mano es igualmente incapaz de fidelidad para con las formas y para con lo que la inteligencia quisiera

expresar en ellas, ni hay romanticismo, ni pintura, ni nada que se le parezca (Zalamea, 1936, p. 68).

La crítica contra Luis B. Ramos fue bastante fuerte por parte de Zalamea. Tanto Díaz como Ramos pertenecían a la Escuela como maestros, pero con tendencias estéticas diferentes. Por otro lado, más cercano al arte de Ramos, Gómez Jaramillo gozó de críticas positivas, pues mantenía el equilibrio entre el sentido de la forma y la carga de lo mental, aunque a Zalamea le quedaba difícil clasificar al artista antioqueño.

Tales son, conforme a la muestra últimamente dada por dos pintores colombianos, la pintura académica y la falsa pintura romántica que entre nosotros priman. ¿En qué extremo colocar a Gómez Jaramillo, el artista que ahora nos reúne en torno de sus obras? [...] Pero si la mocedad del pintor no admite todavía clasificaciones, si se anticipan las claras virtudes de su obra a sugerir cuál puede ser su posición de mañana. He aquí, en verdad, un hombre para cuyos ojos el mundo exterior existe; he aquí una inteligencia que si acepta en las formas una significación y una trascendencia propias, independientes de la idea que él puede tener de ellas; he aquí una imaginación creadora que sí admite la colaboración pura de las cosas en el intento de fraguar un hecho artístico (Zalamea, 1936, p. 69).

De igual manera, del mismo grupo de Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña también logró desarrollar cierto grado de emancipación frente al seguimiento de la naturaleza y, en cambio, propuso la obra artística desde una mirada de construcción y no solamente como representación de un modelo. Ya hemos visto que Acuña fue un maestro de la Escuela durante toda la década del treinta y se situó entre el academicismo y la generación de los americanistas.

La revista *El Gráfico*, en el contexto de la consolidación de la generación de los americanistas y de la búsqueda de un arte propio, señalaba en

parte la misma idea de Zalamea según la cual el artista se emancipaba de un orden y una armonía en el objeto. Sin embargo, era necesario tener cierto cuidado porque el exceso de personalidad del artista podía derivar en improvisaciones que solo mostraban la falta de conocimiento técnico.

Acuña ha entendido lo que muchos de los que se inician en las corrientes modernas no han podido comprender y es que la forma es una manera del artista, que el público o mejor la crítica admite siempre que tenga un gran aliento espiritual. El artista según su índole, su educación, el ambiente, la época y mil factores psicológicos y externos ve las cosas y las interpreta de varias maneras. En eso estamos todos de acuerdo y creemos que uno de los castigos peores que pudiera haber sería el torturante martirio de ver que todos los artistas pintaran en la misma forma. [...] Acuña se ha apartado, como dije de los cánones, pero sus figuras tienen alma y poseen un vigor que invita a la admiración (Orduz León, 1939b, p. 790).

A finales de la década del treinta, la Escuela estaba de nuevo entre la dicotomía de sujeto-objeto. Había cierta conciencia en la que el artista encontraba en su quehacer una disyuntiva de copiar con el mayor cuidado la naturaleza o, por el contrario, agregar mayor personalidad y transformar un supuesto orden natural. En páginas anteriores se señaló que esta disyuntiva era un marco de interpretaciones de las Artes Plásticas. Desde la década del veinte, José María González Concha, que entonces era estudiante, se quejaba en nombre de sus compañeros del poco aporte que tenía el artista en la creación y de cómo se enseñaban las Artes Plásticas (*El Gráfico*, 1939).⁴²

⁴² En la prensa también se observaba la dirección de González Concha como un aire que le daba una mayor libertad al estudiante, tratando de alejarse de la simple reproducción de copias. En una nota de prensa sobre una exposición celebrada en la Escuela y sobre su nuevo director se decía lo siguiente: «La cenicienta del

El que posteriormente llegó a ser director de la Escuela de Bellas Artes, González Concha, señalaba aquella disyuntiva a la cual nos hemos referido en las Artes Plásticas, es decir, entre el clasicismo y lo moderno. Sobre el presente y futuro de las Artes Plásticas, el director de la Escuela comentó:

Nuestra pintura debe ir hacia el racionalismo. El racionalismo es la única escuela que puede salvar hoy el movimiento artístico. Vea Ud. Los clásicos hicieron obra inmortal porque fueron sinceros. Tuvieron culto por la forma pero no como exclusividad del sentimiento y de la emoción como fue el academicismo en donde todo lo absorbió la forma, copiada de los clásicos, pero sin expresión, fría y hierática. Era una fotografía sin alma. Hoy día los modernistas, odiando con repulsión a quienes por la forma hicieron una obra fría, han exagerado despreciando totalmente la forma y haciendo monstruos, pero se han quedado con el defecto de fondo del academicismo: la falta de emoción. Ahora, pues, nos toca volver a la realidad, a la vida, palparla e interpretarla a través del «yo emocionado» (Orduz León, 1939a, p. 68).

Su opinión parecía algo ambigua: por un lado, reconocía que la tradición del clasicismo que trataba de reproducir la realidad cabalmente —o lo que el ojo ve— desembocaba en una «fotografía sin alma», pero, al mismo tiempo, rechazaba el modernismo que transgredía la forma a tal punto que la obra de arte caía en un sinsentido. Se podría entonces pensar que el arte no figurativo era el ejemplo de un arte sin emoción que había desechado la forma. Aun así, González Concha abogaba por la emoción y por el «yo». El sujeto interpretaba la

presupuesto, como llaman con tanta razón a la Escuela de Bellas Artes, ha terminado su año de estudios, con una exposición que contrasta en forma saliente con la que vimos el año pasado. [...] en donde se ha puesto de manifiesto la admirable dirección de González Concha. Ya no es una serie de copias hechas bajo el troquel dictatorial del profesor, sino realizaciones en donde se revela la iniciativa personal del individuo dirigida y enderezada por un pedagogo».

realidad, pero era mejor no transformarla radicalmente: la forma de alguna manera había que guardarla, sin transgredirla demasiado.

El director de la Escuela que precedió a González Concha, el pintor académico José Rodríguez Acevedo, quien se había formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en la Academia Julien de París, tenía la intención de romper con el academicismo, pero esta ruptura no significaba la transgresión de la forma o acoger las vanguardias artísticas, sino reforzar las habilidades del estudiante para dotar de personalidad a la obra.

En la ya mencionada visita del Senado a la Escuela encabezada por Max Grillo, la comisión señalaba que cuando Rodríguez Acevedo asumió el cargo, en 1937, ya existía el deseo de alejarse del academicismo y, por tanto, había propuestas para lograrlo.

Quando se hizo del cargo (Rodríguez Acevedo) de la dirección del instituto, existía ya el deseo de romper con el academicismo, con la rutina en la enseñanza, pero los medios empleados eran inconvenientes porque conducían a una especie de academicismo contrario y formaban un amaneramiento perjudicial. El academicismo es un defecto que ha existido en las escuelas de todos los países, y presenta grandes desventajas en la preparación del artista, porque corta la iniciativa individual y anula la personalidad del alumno haciéndolo trabajar, por así decirlo, de recetas, en forma que todos los cuadros pintados por una clase quedan exactamente iguales, sin que se advierta en ellos el sello personal de su autor (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937d, folio 37).

Aquí nos encontramos con los cambios pedagógicos propuestos unos pocos años antes por varios profesores, señalados en las páginas dedicadas al tema pedagógico; es decir: la posibilidad de otorgar mayor libertad de crear y proponer a los artistas y que estos no se conviertan en autómatas.

El director se ha propuesto desenvolver la propia iniciativa del estudiante, comenzando con el estudio de su retina, de la visión del colorido, para lo cual representa como modelos sencillos objetos de color, que sí tienen su sentido práctico y contribuyen a modelar la verdadera personalidad del artista (Universidad Nacional de Colombia. Archivo, 1937d).

Pareciera que la solución de Rodríguez Acevedo no era realmente separarse del academicismo. Se podría entonces señalar que distanciarse de la lógica en la comprensión del arte, en la que, a partir de un absoluto se desenvuelve la inspiración del artista, no era tan sencillo y, evidentemente, Rodríguez Acevedo no tenía por qué hacerlo. Lo que tal vez se puede decir con mayor seguridad es que se quería dar mayor personalidad a los estudiantes de la Escuela para que trataran de separarse de la reproducción veraz de la naturaleza. Esto esperaba lograrse a través de un mayor conocimiento técnico y ofreciendo ciertas herramientas en el aprendizaje y ejecución.

Ya habíamos tocado el tema de la personalidad del artista en la obra, pero al proponerlo como problema de conocimiento es cuando podemos señalar con más exactitud el asunto que tratamos de resolver; de igual manera, ello arroja indicios sobre el proceso de emancipación del artista, es decir, la construcción de la realidad que ya no se copiaba, sino que se podía alterar y, por tanto, la obra de arte podría romper con los esquemas establecidos, que tenían que ver con una lógica con la cual se entendían las Artes Plásticas.

Lo que queremos señalar se relaciona con la agencia del artista en la Escuela de Bellas Artes. Fue allí donde se produjo este proceso de separación, pero hay que ser cuidadoso con esta afirmación porque fácilmente se podría señalar que en la Escuela hubo un proceso radical de distanciamiento que condujo a transformaciones contundentes. Pues bien, es de vital importancia matizar el asunto porque, si bien en la Escuela se presentaron síntomas de cambio, estos tal vez fueron

tímidos. La Escuela siguió siendo —incluso bien entrada la década del cuarenta— bastante tradicional en las artes que enseñaba, así como en su pedagogía; sin embargo, no se puede negar que allí hubo un proceso de transformación que puede ayudar a entender la modernidad en las Artes Plásticas en Colombia.

En la lógica a la cual nos referimos no había nada detrás de la naturaleza o del absoluto. Parecía que era insondable para el artista —por lo menos, si quería ser un buen artista— ir más allá de este absoluto del cual emanaban el comienzo y el final de la obra de arte con unos esquemas definidos. La comprensión del arte también se entendía desde las tradiciones filosóficas de sujeto-objeto; si bien las dificultades en la historia de la Escuela de Bellas Artes, como institución de enseñanza, fueron siempre constantes, también lo fue la comprensión del arte en clave de esta dicotomía.

El proceso de modernización al que estamos apuntando comprendía la reconstrucción y deformación establecida por un absoluto articulado a la autonomía del artista y que significaba un paso cognitivo. Es difícil señalar que en la Escuela de Bellas Artes se diera ese paso de forma decidida, por lo menos en los años que aquí nos ocupan; sin embargo, no se puede desconocer que en sus aulas estuvo presente el debate estético que tocaba el tema y que, de alguna manera, hubo avances.

Un ejemplo de ello fue el caso de Marco Ospina, uno de los precursores de la abstracción en Colombia. Su obra poco a poco logró separarse de un arte figurativo y se fue adentrando en la abstracción. Lo que se resalta en el caso de este artista es su alejamiento de la forma tradicional y el hecho de que reta, de alguna manera, un orden natural determinado por un propósito inherente que descansaba en un absoluto.

Marco Ospina fue representante de la modernización de la plástica colombiana. La modernidad a la que nos referimos tenía que ver con dar un paso más allá, en pensar que el proceso creativo ya estaba deter-

minado por un desenlace que yacía en un orden natural. Así, entonces, la autonomía del artista tenía que ver con que en el proceso creativo podía haber un resultado nuevo que no estuviera determinado por un orden existente e insondable.

Finalmente, lo que se quiere señalar es que los procesos de modernización tuvieron que ver con la manera como se formaban los artistas. Esto significó una ruta para comprender procesos de cambio que, en este caso, se refieren a las Artes Plásticas. El alejamiento gradual del academicismo pasaba por el cambio en la rutina de enseñanza: la capacidad de alejarse de un supuesto orden ya establecido por parte del joven estudiante estaba estrechamente relacionada con la dirección y los propósitos en la formación de artistas. En últimas, una de las condiciones para un proceso de modernización y de cambios cognitivos fue el elemento pedagógico en la formación, que comprendía al artista como sujeto activo en el proceso de creación.

Conclusiones

La Escuela de Bellas Artes fue el centro de debates estéticos y de formación de artistas plásticos más relevante de las primeras décadas del siglo pasado. Por sus aulas pasaron los artistas más sobresalientes que animaron la vida artística, cultural e intelectual del país. Una historia del arte en Colombia quedaría incompleta sin la inclusión de este centro de formación y de debate. Pero esta investigación no se autoproclama solamente como una historia del arte, por supuesto que aporta al tema, pero las intenciones de estas páginas constituyen también un aporte para pensar los problemas del conocimiento relacionados con el arte, pues ese centro de formación entraña una oportunidad de abrir las puertas a un análisis desde una perspectiva de conocimiento.

La Escuela de Bellas Artes atraviesa gran parte de la historia colombiana. Si quisiéramos unir extremos temporales e ideológicos, podríamos decir que con la Escuela estuvieron comprometidos desde Rafael Núñez hasta Jorge Eliécer Gaitán. El primero desde la Regeneración y el segundo como ministro de Educación en la República liberal. Pero en lo que se refiere a contemporáneos, tanto Jorge Zalamea como Laureano Gómez tuvieron que ver con la Escuela. Es también larga la lista de artistas y de otros pensadores, no precisamente artistas plásticos, que tuvieron algún tipo de relación con la entidad. Sobre el periodo histórico 1920-1940, puede señalarse que fueron años de suma importancia en la vida cultural y artística del país. En esos años, jóvenes intelectuales —y otros quizá no tan jóvenes— animaron los debates estéticos. También fue un periodo de cambios políticos y, en lo que respecta al mundo de las Artes Plásticas, fue cuando empezó a emerger un arte moderno.

La historia de la Escuela de Bellas Artes es una historia de crisis constante, pero, a pesar de los muchos obstáculos que se presentaron

durante los veinte años que aquí se han tratado, la institución nunca perdió su relevancia como principal lugar de formación de artistas. Incluso aquellas dificultades tuvieron repercusiones sobre este trabajo, pues para abordar la Escuela de Bellas Artes como objeto de estudio no hay disponible de tanta documentación como podría esperarse. La razón, como ya se expuso, fue la constante búsqueda de un lugar fijo para establecer operaciones definitivas, lo que causó que muchos documentos se perdieran, pues es poco lo que nos ha quedado.

En las primeras páginas de esta investigación se anunciaba que el interés de construir esta historia de la Escuela de Bellas Artes pretendía abrir puertas para el estudio del desarrollo de las Artes Plásticas en Colombia. La perspectiva de asumir la historia de la Escuela como un problema de conocimiento buscaba alejarse de las maneras tradicionales con las cuales se han estudiado los temas relacionados con el arte, la cultura y, en general, con el desarrollo intelectual en las primeras décadas del siglo pasado.

Conceptos como hegemonía, prácticas culturales y arte dominante, entre otros, no han sido muchas veces tocados a lo largo del texto. De igual manera, como se ha mencionado constantemente, los conflictos ideológicos y políticos que se presentaron en aquellos años no fueron el eje para explicar los procesos de configuración de la Escuela de Bellas Artes. También se señala un alejamiento de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu —cuyos conceptos han sido siempre útiles—, pero asimismo se pueden aprovechar nuevas miradas que emergen en los estudios históricos, justamente con la intención de brindar un eje de análisis desde una perspectiva de estudio de problemas del conocimiento; es decir, en tratar de explicar cómo se entendía el arte se encuentra el intento de novedad de esta historia de la Escuela.

La propuesta de modernización que aquí se propone está relacionada con que el artista poco a poco logró desprenderse de pensar el proceso creativo como un absoluto; no obstante, lo aquí expuesto dista bas-

tante de aquella idea romántica del genio que logra desprenderse de las ataduras de su época. Una explicación, desde una teoría cuyo primer paso sea tratar de comprender cómo se pensaba el arte y exponer una lógica con la cual no solo se pensaba, sino que, además, se hacía arte puede abrir un horizonte mucho más amplio sobre el desarrollo de las Artes Plásticas en Colombia en las primeras décadas del siglo pasado. Por tanto, la historia de la Escuela de Bellas Artes y el interés por un objetivo de conocimiento han dejado varias preguntas abiertas. Preguntas y temas que no alcanzaron a ser abordados, pero que bien valdría la pena seguir explorando.

Una de las tareas pendientes tiene que ver con tratar de discutir más a fondo cómo hemos estudiado los fenómenos artísticos o culturales en los últimos años. Esta es una tarea muy grande que implica reflexiones epistemológicas y que concierne a las distintas disciplinas de las ciencias sociales, labor que va más allá de las pretensiones de la investigación que aquí se ha presentado. Discutir con otros autores y elaborar un balance historiográfico preguntándose por los alcances de las teorías con las cuales distintos investigadores han abordado los temas artísticos sería una interesante tarea.

Otro tema que podría ser pertinente y que además profundizaría sobre lo ya explorado aquí se relaciona con observar las trayectorias de los artistas e intelectuales que conformaron el ambiente cultural e intelectual de aquellos años y tratar de comprender, desde una perspectiva de conocimiento, los cambios que permitieron las transformaciones estéticas.

Es también muy válido preguntarse por los procesos que antecedieron a los años aquí mencionados. Por ejemplo: la Escuela de Bellas Artes durante el paso de Andrés de Santa María, a principios del siglo xx, y la influencia en ella del impresionismo. Según la investigadora Marta Fajardo de Rueda (1986), la salida de Santa María de la Escuela demoró la emergencia de movimientos modernos. Una investigación sobre este

periodo podría articularse con la que aquí se ha desarrollado y ayudaría a reconstruir el proceso de desarrollo de las Artes Plásticas desde comienzos hasta mediados del siglo xx.

De forma relacionada con lo anterior, hay un tema que se abordó en este texto, pero quizá de manera muy superficial, según lo importante e interesante que podría ser: la influencia intelectual y de las formas de pensamiento de la Regeneración en el desarrollo de las Artes Plásticas. Este asunto resulta pertinente para entender cómo se entendían las artes, por lo menos durante los primeros cuarenta años del siglo xx.

La Escuela de Bellas Artes dio un viraje en lo que respecta a su academicismo casi a finales de la década del cuarenta. Evidentemente, en la década del treinta surgieron cambios que le dieron un cierto aire de modernización a la Escuela, pero las resistencias de la tradición académica estaban muy ancladas en la formación de artistas. Después de la dirección de Ignacio Gómez Jaramillo, lo sucedió Luis Alberto Acuña, uno de los artistas más representativos de la generación que buscaba lo «propio». Pero luego de Acuña volvió un viejo conocido en la dirección de la Escuela: el maestro Miguel Díaz Vargas. El viraje se dio posiblemente con la llegada del joven Alejandro Obregón, quien señaló que «había que zafarse de la Academia, porque todo era muy académico» (Panesso, 1975, p. 80).⁴³

Para concluir esta historia de la Escuela de Bellas Artes, es necesario señalar el objetivo que se ha mencionado con insistencia a lo largo del texto: mostrar, a partir de un ejercicio de trabajo histórico, que había una forma de entender las Artes Plásticas. Si tan solo se logró demos-

⁴³ Según Obregón, junto con Alipio Jaramillo, Gómez Jaramillo, Julio Abril, Marco Ospina y Grau, juntaron 150 firmas de estudiantes y se las presentaron al ministro de Educación de entonces, López de Mesa; los estudiantes querían un cambio en la Escuela. López de Mesa decidió nombrar a Obregón su director, y cuando este asumió el control, «botó a todo el mundo».

trar que hay sustento empírico para señalar una manera de comprensión del arte y de los procesos creativos en la historia de la Escuela de Bellas Artes, puedo entonces declarar mi satisfacción por haber escrito esta historia.



Referencias

- Acuña Prieto, R. N. (2002). *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. (Tesis de maestría en Sociología). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, Bogotá.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (2011). *Marco Ospina: Pintura y realidad*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño; Fundación Marco Ospina Pro-Arte.
- Amaya González, V. (1928). Una conversación con el maestro Roberto Pizano. *Cromos*, 25(600).
- Arciniegas, G. (1928). Las memorias de Luis Tejada. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, 11(267, 23 de septiembre), 267-268.
- (1929). Elogio de Roberto Pizano. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, 12(294, 14 de abril), 294-295.
- (1931). Ramón Barba. *Cromos*, 32(789, 21 de noviembre).
- (1933). El sentido de la escultura nacional. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, Serie Segunda, (496, 20 de agosto), 8.
- Arias Trujillo, J. R. (2007). *Los Leopardos: Una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Biblioteca Luis Ángel Arango. (1988). *Alberto Arango 1897-1941: Historia de la caricatura en Colombia/4*. Bogotá: Banco de la República.
- Castillo Nájera, C. A. (1931). León Cano, artista. *Cromos*, 32(774, 8 de agosto).
- Colombia. Ministerio de Educación Nacional. (1934a). *Decretos: carpeta 3, caja 2, folio 2, mayo*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- (1934b). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folios 11-14, 9 de enero*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- (1935). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folios 64-67, 28 de julio*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- (1936a). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folio 106, 30 de marzo*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- (1936b). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folios 115-120, 30 de marzo*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- (1936c). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folios 127-128, 4 de junio*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- (1936d). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folios 133-136*. Bogotá: Archivo General de la Nación.

- (1936e). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folios 137-140, 20 de octubre*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- (1936f). *Educación vocacional: informes. Carpeta 3, caja 5, folios 141-146, 17 de octubre*. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Cromos. (1929). Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes depositan su ofrenda floral en la tumba del maestro. *Cromos*, 27(655, 13 de abril).
- Dux, G. (2012). *Teoría histórico-genética de la cultura: La lógica procesual en el cambio cultural*. Bogotá: Aurora.
- El Caballero Duende (Eduardo Castillo). (1927). Una hora con Domingo Moreno Otero. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, 9(215, 11 de septiembre), 225-226.
- (1931). Leudo, profesor y artista. *Cromos*, 31(768, 27 de junio).
- El Gráfico. (1928). Primera exposición oficial de pintura en Bogotá. *El Gráfico*, 17(872, 24 de marzo), 100.
- (1930). La nueva exposición de pintura. *El Gráfico*, 20(985, 28 de junio), 411-412.
- (1932). En la Escuela de Bellas Artes. *El Gráfico*, 22(1107, 3 de diciembre), 2688.
- (1938). Las manos, la fe. *El Gráfico*, 27(1370, 12 de marzo), 883-886.
- (1939). Escuela de Bellas Artes. *El Gráfico*, 29(1457, 25 de noviembre), 305.
- (1940a). Nombramiento de rector para la Escuela de Bellas Artes. *El Gráfico*, 29(1477, 4 de mayo), 83.
- (1940b). Se invita al público. *El Gráfico*, 30(1507, 30 de noviembre), 305-306.
- Fajardo de Rueda, M. (1986). *Presencia de los maestros 1886-1960*. Bogotá: Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia.
- Flórez Álvarez, L. (1920). Charlas de artistas. *Cromos*, 10(234, 6 de noviembre).
- García, J. C. (1920a). El hábito del orden: Blanco supremo de la educación de las escuelas. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 15(149, 1 de octubre), 571-576.
- (1920b). El hábito del orden: Blanco supremo de la educación de las escuelas. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 15(150, 1 de noviembre), 606-616.
- (1920c). Rudimentos de estética: Concepto y división de la belleza, la fealdad. El ideal. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 15(144, 1 de mayo), 231-234.
- (1920d). Rudimentos de estética: Concepto y división de la belleza, la fealdad. El ideal. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 15(145, 1 de junio), 267-268.

- Gómez, L. (1937). El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte. *Revista Colombiana*, 8(85, 1 de enero), 385-392.
- González Concha, J. M. (1921). Cómo va la Escuela de Bellas Artes. *Universidad*, 1(6, 28 de abril), 112-114.
- Huertas, M. (2011). Anotaciones sobre la enseñanza del arte, la universidad y la historia. *Revista Errata*, (4), 108-128.
- Jaramillo Gómez, I. (1940). Panorama de la pintura. *Pan* (36, mayo), 86-88.
- Jaramillo Jiménez, C. M. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica del arte en Colombia. *Artes: La Revista*, 4(7), 3-38.
- Jaramillo Uribe, J. (1996). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta.
- Jiménez López, M. (1934). La actual desviación de la cultura humana. *Revista Colombiana*, 4(41, 1 de diciembre), 129-138.
- López Rosas, W. A., Acuña Prieto, R. N., Cortés Polanía, M. C., Matiz López, P. J., Ordóñez Ortégón, L. F. y Pineda Triana, J. G. (2008). *Miguel Díaz Vargas: Una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Malagón, R. (1999). Roberto Pizano: artista, crítico y promotor de arte. En Facultad de Artes (ed.), *Textos: Documentos de historia y teoría. Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura* (pp. 25-35). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Martínez Delgado, S. (1928). Una visita a la Escuela de Bellas Artes. *El Gráfico*, 17(895, 8 de septiembre), 1010-1011.
- (1929). París es un peligro para el estudiante. *El Gráfico*, 17(915, 16 de febrero), 2065-2066.
- Medina, Á. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura.
- Miró, P. (1923). Entrevista con nuestros pintores: Francisco Cano. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, 1(16, 16 de agosto), 249-250.
- Orduz León, Á. (1939a). Escuela de Bellas Artes. *El Gráfico*, 27(1427, 29 de abril), 67-69.
- (1939b). Notas de arte. *El Gráfico*, 27(1416, 11 de febrero), 790.
- Ortega, A. (1929). De nueva York. *El Gráfico*, 12(595, 29 de abril), 718-719.
- Ortega Ricaurte, C. (1979). *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Padilla Peñuela, C. (2007). *La llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Panesso, F. (1975). *Los intocables*. Bogotá: Alcaraván.
- Papel Periódico Ilustrado. (1887). Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(110, 15 de febrero), 222-226.

- Pini, I. (2000). *En busca de lo propio: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Programa Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Pizano, R. (1922). Desde España (Roberto Pizano). *Cromos*, 14(333, 25 de noviembre), 327.
- (1922). En la exposición de arte francés. *Cromos*, 14(319, 19 de agosto).
- (1922). En la exposición de arte francés. *El Gráfico*, 12(611, 19 de agosto), 165-167.
- Puyo, F. (1993). *Bogotá*. Madrid: Mapfre.
- Revista Colombiana. (1940). Notas sobre arte. *Revista Colombiana*, 13(137, noviembre), 127-128.
- (1941). La Escuela Nacional de Bellas Artes. *Revista Colombiana*, 12(140, febrero), 290-291.
- Rosas G., A. M. (2008). El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política: A propósito de la pintora Débora Arango. *Revista Sociedad y Economía*, (15), 1-25.
- Samper Ortega, D. (1929). Sobre la obra de Pizano (de la conferencia que Daniel Samper Ortega dictó el lunes último en la Escuela de Nacional Bellas Artes). *Cromos*, 27(656, 20 de abril).
- Santos, G. (1922). En la exposición francesa. *El Gráfico*, 12(614, 9 de septiembre), 212-213.
- Sierra Mejía, R. (1985). *La filosofía en Colombia (siglo xx)*. Bogotá: Procultura.
- Silva, R. (2005). *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta.
- Suárez, M. F. (1920). Mensaje del presidente de Colombia al Congreso Nacional. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 15(148, 1 de septiembre).
- (1921). Mensaje del presidente de Colombia al Congreso Nacional. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 16(157, 1 de agosto).
- Suárez, S. J. (2008). "Arte serio": el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (14), 64-91.
- Tavera, R. (1921). El objetivismo y el subjetivismo en el arte: Las tendencias estéticas del futurismo y el cubismo: El porvenir de las escuelas modernistas. *Cromos*, 11(243, 29 de enero), 44-46.
- Universidad Nacional de Colombia. Archivo. (1928). *Caja 388, carpeta 2, folio 1-2, 10 de mayo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1929a). *Caja 388, carpeta 5, folio 9, 28 junio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- (1929b). *Caja 388, carpeta 9, folios 19-21, 28 de junio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1934). *Caja 388, carpeta 12, folios 1-2, 12 de abril*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1936). *Libro 123. 1940. Folio 196, 22 de junio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1937a). *Libro 24 1937, folio 124*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1937b). *Libro 24 1937, folios 16-18, 5 de mayo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1937c). *Libro 24 1937, folios 25-26, 28 de mayo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1937d). *Libro 24 1937, folios 34-38, 22 de septiembre*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1940). *Libro 123 1940, folios 18-19, 7 de mayo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Uribe Celis, C. H. (1984). *Los años veinte en Colombia: Ideología y cultura*. Bogotá: Aurora.
- Venegas, N. (1999). Sergio Trujillo Magnenat o la fábula militante. En Facultad de Artes (ed.), *Textos: Documentos de historia y teoría. Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura* (pp. 111-118). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Zalamea, J. (1936). Clasicismo, Romanticismo y Academicismo. *Pan*, (6, enero), 64-69.
- Zambrano Pantoja, F. (2002). De la Atenas Suramericana a la Bogotá Moderna: La construcción de la cultura moderna en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, (11), 9-16.



Lista de figuras y tablas

Figura 1. Profesores de la Escuela de Bellas Artes (hacia 1928).....	67
Figura 2. Una visita a la Escuela de Bellas Artes (1).....	68
Figura 3. Una visita a la Escuela de Bellas Artes (2).....	78
Figura 4. Pénsum y reglamento; Escuela Nacional de Bellas Artes.....	94
Figura 5. En la Escuela de Bellas Artes.....	103
Figura 6. Clase de composición escultórica dictada por el maestro Gustavo Arcila Uribe; Escuela de Bellas Artes, Bogotá. 1936.....	113
Figura 7. Certificado de calificaciones de Marco Ospina.....	114
Figura 8. Adolfo Samper y Félix María Otálora en la Exposición del Centro de Bellas Artes.....	118
Tabla 1. Profesores y sus asignaturas durante la dirección de la Escuela de Ignacio Gómez Jaramillo.....	87
Tabla 2. Pénsum de estudios del grupo de artes decorativas en 1936.....	109



Anexo 1

Directores, maestros y estudiantes más sobresalientes de la Escuela de Bellas Artes entre 1920 y 1940

Por las aulas de la Escuela de Bellas Artes pasaron los artistas más relevantes de la historia del arte colombiano de la primera mitad del siglo xx. En la Escuela hubo profesores con largas trayectorias que comenzaban a finales del siglo xix y principios del xx y se extendían hasta casi la mitad de este último; es decir, eran el puente entre dos siglos, pero más que el punto de encuentro entre periodos cronológicos, eran el vínculo entre dos países con todos los cambios en los ámbitos cultural, político y social que sucedieron en este periodo de tránsito. También hay que destacar a los estudiantes que se formaron bajo el ala de estos grandes maestros y siguieron su legado cuando se convirtieron en profesores. En todo caso, por la Escuela de Bellas Artes pasaron en esos años varias generaciones de artistas.

Adolfo Samper

Maestro de Dibujo desde 1935 hasta 1938

Alberto Arango Uribe

Director en 1936

Alfonso Leyva

Encargado de impartir la clase de Dibujo en 1939

Alfonso Neira

Maestro de Dibujo en 1938

Alicia Cajiao

Estudiante desde 1936

- Antonio Rodríguez
Maestro de Escultura desde 1924 a 1927
- Arturo Aragón
Maestro de Dibujo Ornamental en 1940
- Bernardo Franco
Maestro de Decoración en 1938
- Carlos Díaz Forero
Inició estudios en 1929
- Carlos Martínez
Maestro de Composición Arquitectónica en 1938
- Carlos Reyes
Maestro desde 1936 de Modelado y Dibujo; encargado de las clases de Escultura y Dibujo para obreros desde 1936 hasta 1938
- Carolina Cárdenas
Estudiante en 1929 y luego maestra de Cerámica en 1935
- Cayetano Medina Osorio, Cayo
Estudiante en 1922
- Celimo Ortega
Profesor de clases nocturnas en 1936
- Coroliano Leudo
Maestro de Dibujo desde 1923 a 1927; maestro de Teoría de las Bellas Artes en 1928; maestro de Composición Ornamental y Dibujo nocturno para industriales y obreros (sección B) en 1928; director desde 1931 hasta 1934
- Daniel Samper Ortega
Encargado de la cátedra de Estética en 1929
- Delio Ramírez Beltrán
Maestro en 1930
- Dolcey Vergara Delgado
Estudiante desde 1929 hasta 1935
- Domingo Moreno Otero
Maestro de Dibujo desde 1928 hasta 1940 (Pintura y Dibujo a mano alzada); encargado de las clases de Dibujo, Colorido y Composición para señoritas en 1928; secretario de la Escuela en 1930

Erwin Krauss Beck
Estudiante en 1925

Eugenio Peña
Maestro desde 1902 hasta 1940 y secretario de la Escuela en 1925

Eugenio Zerda
Maestro desde 1919; en 1928 fue maestro de Dibujo y Escultura del Natural

Félix María Otálora
Maestro de Dibujo, Perspectiva y Escultura desde 1930 hasta 1961

Francisco Antonio Cano
Maestro desde 1910 hasta 1933; las asignaturas que tuvo a cargo fueron Perspectiva y Anatomía Artística; director desde 1923 hasta 1927

Gonzalo Ariza
Estudiante desde 1931 hasta 1935 y luego maestro en 1940

Gustavo Arcila Uribe
Maestro de Composición Escultórica en 1930; en 1936 se encarga de la clase de Modelado Infantil

Hena Rodríguez
Estudiante entre 1930 y 1935; maestra desde 1936; en 1940 fue maestra de Modelado

Ignacio Gómez Jaramillo
En 1938 fue el encargado de la clase de Composición; en 1940 fue jefe del Taller de Fresco y Composición y, ese mismo año, fue nombrado director de la Escuela

Inés Acevedo
Maestra en 1936 y 1937 de Perspectiva y Acuarela

Joaquín Eduardo González Gutiérrez
Inició estudios en 1927

Jorge Franklin Cárdenas
Solo cursó el periodo correspondiente a la técnica de Dibujo al carbón en 1929

Jorge Zalamea
Maestro de Historia del Arte en 1940

José Domingo Rodríguez

Maestro desde 1931 y maestro de Talla en piedra y madera; en 1936 fue nombrado director de la sección de Escultura; en 1940 fue jefe de Taller de Especialización

José María González Concha

Inició estudios en 1919; maestro desde 1930 hasta 1939; impartió clases de Perspectiva y Arquitectura; director desde 1938 hasta 1940

José Ramón Montejo

Maestro auxiliar en Arquitectura

Josefina Albarracín

Estudiante desde 1930

Juan Crisóstomo García

Maestro de Teoría de las Bellas Artes en 1928; fue remplazado por Coroliano Leudo

Juan Roberto Paramo

Maestro desde 1902 a 1928; tuvo a cargo la asignatura de Dibujo a lo largo de la década del veinte

Julio Abril

Estudiante desde 1935; en 1939 obtuvo el título de profesor

León Cano

Estudiante en la década de 1920; ayudante de la clase Pintura en 1922 y maestro en la década de 1930

Luis Acuña

Maestro de Pintura desde 1932; en 1936 fue nombrado jefe del grupo de Pintura y profesor de Historia del Arte hasta 1938

Luis Ángel Rengifo Muñoz

Inició estudios en 1931

Luis B. Ramos

Maestro de Escultura para señoritas en 1922; maestro de Pintura al Fresco y Acuarela desde 1936 hasta 1940; maestro de Decoración en 1938 y 1939

Luis Cortés Silva

Encargado de la clase de Diseño Arquitectónico en 1938

Luis Fernando Rivera

Inició estudios en 1925 y los finalizó en 1930

Luis Pinto Maldonado

Inició estudios en 1928

Luis Vidales

Maestro de Historia del Arte desde 1937 hasta 1950

Marco Ospina

Estudiante desde 1927 hasta 1934

Marco Tulio Salas Vega

Maestro en 1936

Marieta Botero Restrepo

Maestra en 1930

Miguel Díaz Vargas

Ayudante de la clase de Dibujo en 1922; maestro de Anatomía y Pedagogía Artística en 1937; continuó como maestro de Anatomía hasta 1940; maestro de Pintura en 1939 y de Metodología del Dibujo en 1940; director del Museo de Reproducciones de la Escuela en 1936; director desde 1934 hasta 1936

Miguel Sopó

Estudiante desde 1938

Óscar Naranjo Rodríguez

Maestro en 1936

Pedro Alcántara Quijano

Maestro desde 1907; maestro de Composición Ornamental y Dibujo nocturno para industriales y obreros (sección A) en 1928; en 1931 estuvo a cargo de las clases de Geometría, Perspectiva, Escenografía y Dibujo Artístico

Rafael Maya

Director en 1930

Raimundo Rivas

Maestro de Historia del Arte desde 1923 hasta 1928

Ramón Barba

Maestro de Escultura desde 1927 hasta 1938

Ricardo Borrero Álvarez

Maestro desde 1899 hasta 1925, encargado de la cátedra de Paisajismo; director desde 1918 hasta 1923

- Ricardo Gómez Campuzano
Maestro de Pintura desde 1926; en 1929 fue maestro de la asignatura de Pintura al Natural para señoritas; director desde 1929 hasta 1930
- Ricardo Rendón
Maestro en 1923
- Roberto Pizano
Maestro en 1921 y director desde 1927 hasta 1929
- Rodrigo Arenas Betancourt
Estudiante desde 1939
- Rómulo Rozo
Inició estudios en 1920
- Santiago Martínez Delgado
Estudiante en 1927; maestro de Decoración en 1938
- Sergio Trujillo Magrenat
Estudiante desde 1927; maestro desde 1932; en 1936 fue nombrado jefe del grupo de Decoración y maestro de Dibujo lineal; en 1940 fue el encargado del Taller de especialización artístico-industrial
- Simón Meléndez
Maestro desde 1930 hasta 1954
- Víctor Ribón
Maestro de Anatomía artística en 1928
- Victorio Macho
Maestro de Escultura en 1939

Anexo 2

Acta de selección de ganadores

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C. CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE Instituto Distrital de las Artes	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión: 1
		Página: 1 de 4

XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS 2015

Siendo las 2:30 p.m. del día 18 del mes de septiembre del año 2015, se reunió en la Sala de Juntas del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, el jurado integrado por Andrés Gaitán Tobar identificado con cédula de ciudadanía número 79.411.003, Natalia Gutiérrez Echeverry identificada con cédula de ciudadanía número 21.067.392 y Nadia Ximena Lorena Moreno Moya identificada con cédula de ciudadanía número 52.418.997, con el fin de evaluar las propuestas del **CONCURSO XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO** de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.

La propuesta *Contravenciones: política cultural, neoliberalismo económico y arte contemporáneo en Colombia*, inscrita con el código XII001 por el concursante AKA Armando Londoño queda rechazada para evaluación debido a que el documento en su totalidad estuvo publicado en la red y activo para vista y consulta, incluso durante el periodo de evaluación, en la página web:

[https://www.academia.edu/15225718/CONTRAVENCIONES_Pol](https://www.academia.edu/15225718/CONTRAVENCIONES_Pol%C3%ADtica_cultural_neoliberalismo_econ%C3%B3mico_y_arte_contempor%C3%A1neo_en_Colombia)

[%C3%ADtica_cultural_neoliberalismo_econ%C3%B3mico_y_arte_contempor](https://www.academia.edu/15225718/CONTRAVENCIONES_Pol%C3%ADtica_cultural_neoliberalismo_econ%C3%B3mico_y_arte_contempor%C3%A1neo_en_Colombia)

[%C3%A1neo_en_Colombia](https://www.academia.edu/15225718/CONTRAVENCIONES_Pol%C3%ADtica_cultural_neoliberalismo_econ%C3%B3mico_y_arte_contempor%C3%A1neo_en_Colombia), incumpliendo con lo señalado en los lineamientos del concurso: numeral 4 "El ensayo debe ser inédito en su totalidad no haber sido publicado en medio digital ni en medio impreso, no haber sido premiado en otros concursos, ni estar participando en otras convocatorias y no podrá tener compromiso con ninguna institución, empresa o editorial."

La propuesta *El escudo de Atenea: cultura visual y guerra en Colombia*, inscrita con el código XII003 por el concursante bajo el seudónimo H.Y. queda rechazada para evaluación debido a que el contenido del segundo capítulo se encuentra publicado idénticamente y con título similar en la página web:

[http://www.academia.edu/9846725/Cuerpos_actuantes_cuerpos_marcados_tres_filmes_contempor](http://www.academia.edu/9846725/Cuerpos_actuantes_cuerpos_marcados_tres_filmes_contempor%C3%A1neos_y_conflicto_armado_en_Colombia)

[%C3%A1neos_y_conflicto_armado_en_Colombia](http://www.academia.edu/9846725/Cuerpos_actuantes_cuerpos_marcados_tres_filmes_contempor%C3%A1neos_y_conflicto_armado_en_Colombia), donde también se encuentra el cuarto capítulo con otro título y un contenido similar en el 80%, incumpliendo con lo señalado en los lineamientos del concurso: numeral 4 "El ensayo debe ser inédito en su totalidad no haber sido publicado en medio digital ni en medio impreso, no haber sido premiado en otros concursos, ni estar participando en otras convocatorias y no podrá tener compromiso con ninguna institución, empresa o editorial."

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
Teléfono: 3795750
www.idartes.gov.co
Email: contactenos@idartes.gov.co

BOGOTÁ
HUMANANA

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C. CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE Instituto Distrital de las Artes	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión: 1
		Página: 2 de 4

PRIMERO. El Jurado tuvo como criterios de evaluación los establecidos en la cartilla del concurso en el numeral **5. Criterios de evaluación**, el cual señala lo siguiente:

- Solidez formal y conceptual de la propuesta
- Aporte al campo de las artes plásticas y visuales en Colombia

SEGUNDO. En dicho concurso se inscribieron en total nueve (9) propuestas, de las cuales cinco (5) quedaron rechazadas para evaluación por no cumplir con los requisitos, documentos y fechas establecidas en este concurso. De acuerdo con lo anterior el jurado evaluó las siguientes propuestas:

No. Inscripción	Seudónimo del Concursante	Nombre de la Propuesta
XII002	LIOR BENADOR	Sobre el discurso y la representación de la violencia en el arte de los años sesenta en Colombia
XII006	MORAIL	La modernización en Bogotá: polisemias y representaciones
XII007	MISSISSIPPI EN ESCARLATA	La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920 – 1940: Una historia a la comprensión de la lógica en las artes plásticas
XII009	LAWRENCE D.	El estilo como condición. Aproximación al estilo de los pintores de las acuarelas de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada entre 1850 y 1859

TERCERO. Según lo estipulado en la cartilla que establece las condiciones del concurso, el jurado otorga un (1) estímulo económico por valor de dieciséis millones de pesos moneda corriente (\$16.000.000 m/cte.).

CUARTO. Una vez realizada la deliberación y analizados los criterios establecidos para el concurso, el jurado selecciona como ganador en primer lugar la propuesta que se relaciona a continuación y recomienda la entrega del estímulo a:

No. Inscripción	Seudónimo del Concursante	Nombre de la Propuesta
XII007	MISSISSIPPI EN ESCARLATA	La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920 – 1940:

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
Teléfono 3795750
www.idartes.gov.co
Email: contactenos@idartes.gov.co

BOGOTÁ
HUGO ANA

	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión: 1
		Página: 3 de 4

No. Inscripción	Seudónimo del Concursante	Nombre de la Propuesta
		Una historia a la comprensión de la lógica en las artes plásticas

OBSERVACIONES DEL JURADO:

Con relación a la propuesta ganadora, el tema de investigación es de suma pertinencia para entender procesos de modernización en la enseñanza del arte y los estrechos vínculos entre política y academia, adicionalmente se destaca que el trabajo esta soportado en un acucioso trabajo de fuentes primarias de carácter documental.

El jurado no recomienda un suplente en el evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador por considerar que los demás trabajos no cumplen a cabalidad con los criterios de evaluación para sugerir sean publicados.

La presente se firma a los 18 días del mes de septiembre del año 2015 en la ciudad de Bogotá D.C.


ANDRÉS GAITÁN TOBAR
 C.C. No. 79.411.003


NATALIA GUTIÉRREZ ECHEVERRY
 C.C. No. 21.067.392


NADIA XIMENA LORENA MORENO MOYA
 C.C. No. 52.418.997

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
 Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
 Teléfono: 3795750
 www.idartes.gov.co
 Email: contactenos@idartes.gov.co

**BOGOTÁ
HUMANANA**

Resolución 986 de 2015



RESOLUCIÓN No. 986 - - - -

(01 OCT 2015)

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar el ganador del concurso XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO de la convocatoria de Artes Plásticas, Programa Distrital de Estímulos 2015, y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador"

La Subdirectora de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en el Acuerdo No. 2 de 2011 y la Resolución No. 149 del 19 de abril de 2013 "Por medio de la cual se delegan facultades de contratación y ordenación del gasto en el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES" y

CONSIDERANDO

Que el 04 de febrero de 2015 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 043, "Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2015", con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofertando un portafolio de concursos en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, artes audiovisuales, danza, literatura y música, exceptuando la música sinfónica, académica y el canto lírico.

Que el concurso XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO se encuentra contemplado en la citada resolución.

Que en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en su página web www.idartes.gov.co el documento que contiene los términos y condiciones de participación del XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO.

Que, de acuerdo con lo previsto en el numeral 3. de la cartilla del concurso XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO, el **valor del estímulo** es de "dieciséis millones de pesos moneda corriente (\$16.000.000 m/cte.) y la publicación del ensayo como parte de la colección "Ensayos sobre el campo del arte colombiano"

Que según acta de cierre del proceso de inscripción de propuestas con fecha 21 de julio de 2015, suscrita por la abogada designada por la Oficina Asesora Jurídica y el representante del Área de Convocatorias, se dejó constancia de que se recibieron nueve (9) propuestas para el concurso XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO.

Que el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES procedió a publicar el 22 de julio de 2015, el listado de inscritos del concurso.

Que el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES procedió a publicar el 10 de agosto de 2015, el listado definitivo de propuestas habilitadas y no habilitadas para evaluación del concurso XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO en el cual se señala que seis (6) de las nueve (9)

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co

BOGOTÁ
HUANA

(01 OCT 2015)

propuestas presentadas fueron habilitadas para continuar en el proceso de evaluación por parte del jurado.

Que según lo establecido en el numeral **14. JURADOS** El Instituto Distrital de las Artes - IDARTES designará un número impar de expertos de reconocida trayectoria e idoneidad, seleccionados del Banco Sectorial de Hojas de Vida, quienes en calidad de jurados evaluarán las propuestas que cumplieron con los requisitos exigidos en la presente cartilla, emitirán un concepto escrito de las mismas, deliberarán y seleccionarán a los ganadores del concurso, previa suscripción de un acta en la que se dejará constancia de los criterios aplicados para efectuar la recomendación de la selección.

Que mediante Resolución N° 165 del 12 de marzo de 2015 se designaron como jurados del concurso a: Andrés Gaitán Tobar, Natalia Gutierrez Echeverry y Nadia Ximena Lorena Moreno Moya.

Que según lo establecido en la cartilla del concurso, numeral **5. CRITERIOS DE EVALUACIÓN**, las propuestas habilitadas serán evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios:

- Solidez formal y conceptual de la propuesta.
- Aporte al campo de las artes plásticas y visuales en Colombia.

Que según acta de selección de fecha 18 de septiembre de 2015, suscrita por el jurado designado para evaluar las propuestas del concurso XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO, se recomienda seleccionar como ganador a quien se señala en la parte resolutive del presente acto administrativo.

Que el 24 de septiembre de 2015, se efectuó el Acto Público de Apertura de Sobres del concurso en las instalaciones del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, en el cual se realizó lectura del Acta de Recomendación de los Jurados y se conoció la identidad del ganador para proceder a verificar el contenido formal de la propuesta, constatando el cumplimiento de los requisitos específicos solicitados en la cartilla del concurso.

Que con el fin de respaldar el reconocimiento del premio otorgado por el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, la entidad cuenta con el recurso necesario, como consta en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal enunciado en la parte resolutive del presente acto administrativo.

En consideración de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1°: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganador del concurso XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO, Convocatoria de Artes Plásticas 2015 del Programa Distrital de

Abad
Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co

BOGOTÁ
HUMANANA



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN No. 986 - - - - -

(01 OCT 2015)

Estímulos a:

Nº DE INSCRIPCIÓN	NOMBRE DE LA PROPUESTA	SEUDÓNIMO	NOMBRE DEL CONCURSANTE	DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN	VALOR DEL ESTÍMULO
XII007	LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES 1920 – 1940: UNA HISTORIA A LA COMPRENSIÓN DE LA LÓGICA EN LAS ARTES PLÁSTICAS	MISSISSIPPI EN ESCARLATA	SERGIO ALEJANDRO FERRO PELAEZ	C.C. 1.015.405.241	Dieciséis MILLONES DE PESOS M./CTE. (\$16.000.000)

ARTÍCULO 2º: El estímulo económico se entregará de la siguiente manera:

Se realizará un **único desembolso** equivalente al cien por ciento (100 %) del valor del premio, posterior al proceso de comunicación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES para tal efecto.

PARÁGRAFO 1º: El desembolso del estímulo económico a que hace mención el presente artículo se hará con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal que a continuación se anuncia:

Certificado de Disponibilidad Presupuestal	Nº 599
Objeto	XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO
Valor	\$16.000.000
Código presupuestal	3-3-1-14-01-08-0795-144 – Fortalecimiento de las prácticas artísticas en el Distrito Capital
Fecha	4 de febrero de 2015

PARÁGRAFO 2º: El desembolso se realizará de acuerdo con la programación de pagos (PAC) y la disponibilidad presupuestal de la entidad.

ARTÍCULO 3º: El ganador deberá cumplir con lo establecido en el numeral 15 de la cartilla del concurso, denominado XIII PREMIO NACIONAL DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO del Programa Distrital de Estímulos 2015.

ARTÍCULO 4º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que el ganador mencionado en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en el concurso, o que incumpla los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y decidirá sobre su exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO 1º: Para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se solicitará al ganador explicaciones sobre su proceder y, una vez analizada la respuesta, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el incumplimiento y se determine el valor a deducir del estímulo económico, en caso de que así proceda.

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co

BOGOTÁ
HUCANA



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN No. 986 - - - - -

(01 OCT 2015)

ARTÍCULO 5°: Notificar el contenido de la presente Resolución al concursante seleccionado como ganador.

ARTÍCULO 6°: Ordenar la publicación de la presente Resolución en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO 7°: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de ley.

PUBLÍQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día,

BERTHA QUINTERO MEDINA
Subdirectora de las Artes
Instituto Distrital de las Artes - IDARTES

Aprobó Revisión: Sandra Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica
Liliana Pamplona Romero – Profesional Especializado Responsable Área de Convocatorias
Proyectó: Luna Reyes Vargas – Contratista Área de Convocatorias

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52 Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co

BOGOTÁ
HUANA



Este libro se terminó de imprimir
en Actividad Creativa a los 30 días
del mes de octubre de 2017.
Medellín-Colombia.

