

# Sylvia Juliana Suárez

sylvia.suarez@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

SUÁREZ, SYLVIA JULIANA, “‘Arte serio’: El arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, núm 14, 15 fotos, pp. 64-91.

## RESUMEN

En “*Arte serio*”: *El arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922* se estudian los procesos de recepción de la vanguardia europea en el medio colombiano a través del análisis de la crítica publicada en torno a la *Exposición de Pintura Moderna Francesa*, realizada en 1922. Las principales figuras del debate fueron Rafael Tavera, Roberto Pizano y Gustavo Santos, cuya crítica se desglosa con el fin de comprender los contextos culturales, artísticos e institucionales que signaron la refractaria posición del arte nacional con respecto a la vanguardia histórica europea en los albores del siglo XX.

## PALABRAS CLAVE

Sylvia Suárez, arte colombiano moderno, pintura de vanguardia, Colombia y vanguardia.

## TITLE

“*Serious Art*”: *Colombian Art and the Historical European Vanguard in 1922*

## ABSTRACT

The article analyzes the reception of European avant-garde art in Colombia through the analysis of the discussions aroused by the exposition of Modern French Painting, seen in Bogota and Medellin in 1922. Rafael Tavera, Roberto Pizano and Gustavo Santos were the main voices in the debate. Their criticisms are studied in order to shed light on some aspects pertaining the cultural, artistic and institutional contexts that characterized the conservative position assumed by national artists against to the European avant-garde at the beginning of the twentieth century.

## KEY WORDS

Sylvia Suárez, Colombian Modern Art, Vanguard Painting, Avant-garde in Colombia.

## Afiliación institucional

Investigadora independiente.

Maestra en Artes Plásticas y magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad (Universidad Nacional de Colombia). Ha realizado proyectos curatoriales sobre arte colombiano moderno y contemporáneo como la exposición *Salón de Arte Moderno 1957. 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango* (noviembre 2007-mayo 2008, Biblioteca Luis Ángel Arango) y *Envés y revés. La cosa sensual* (abril-mayo 2007, L. A. Galería). Fue ganadora de la IV versión del Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el campo del arte colombiano, en cuyo marco publicó el libro *Génesis del taller experimental en la Universidad Nacional. Una cruzada por el arte contemporáneo en Colombia*. Ha participado como investigadora en algunos proyectos editoriales sobre arte latinoamericano y colombiano. En la actualidad es miembro del grupo de investigación: *Taller historia crítica del arte* y se desempeña como docente en varias universidades del país.

Recibido Febrero 21 de 2008

Aceptado Mayo 19 de 2008

# “Arte serio”: el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922

Sylvia Juliana Suárez S.

*Historiadora del arte*

La Exposición de Arte Francés ha sido mencionada en dos de las obras más relevantes sobre la historia del arte en Colombia: *Procesos del arte en Colombia*, de Álvaro Medina, y *En busca de lo propio*, de Ivonne Pini; los dos autores, a pesar de no abordar en profundidad los problemas que reveló este evento en la esfera del arte colombiano, debido al carácter panorámico<sup>1</sup> de sus investigaciones, coinciden en presentar la exposición como un momento significativo de la recepción del arte de vanguardia en el país. He procurado estudiar el evento desde esta perspectiva, siendo los procesos de recepción del arte de vanguardia el eje de la investigación, cuyos resultados se exponen parcialmente a continuación.

Entonces, en este artículo se analiza la crítica suscitada por la Exposición de Pintura Moderna Francesa, con el ánimo de identificar las posiciones de los diferentes actores del campo artístico nacional en relación con el arte europeo de vanguardia. Según esta lógica, el análisis se divide en dos partes correspondientes a tipos de crítica diferenciados: la crítica de legos, representada en las columnas de los diarios, y la crítica de expertos que encontró lugar en publicaciones semiespecializadas de la época como las revistas *Cromos* y *El Gráfico*. En el primer caso se realizan observaciones sobre lugares comunes de las posiciones cerradas

---

<sup>1</sup> Mientras en *Procesos del arte en Colombia* se estudia la historia del arte durante casi la totalidad del siglo XX, en el caso de *En busca de lo propio* se analiza la búsqueda de las identidades artísticas nacionales en el ámbito latinoamericano observando los contextos de Cuba, México y Uruguay, además de Colombia, entre las décadas de los años veinte y treinta.

y abiertas con respecto al arte de vanguardia, mientras que en el aparte sobre la crítica de expertos se analiza en detalle la posición de los artistas y críticos que hicieron pública su posición a través de la prensa.

## La Exposición de Pintura Moderna Francesa

Entre agosto 20 y septiembre 10 de 1922, se realizó la Exposición de Pintura Moderna Francesa en el Pabellón de Bellas Artes del Bosque de la Independencia, por iniciativa de Roberto Pinto Valderrama, jefe de la Oficina de Información Colombiana en Francia, quien contó con la colaboración de la Sociedad de Embellecimiento de Bogotá, en Colombia, y la financiación total de la *Société d'Expansion Economique pour la Colombie* para llevar a término esta propuesta. La selección de obras y la organización de la exposición en Francia estuvo a cargo de los artistas Da Silva Bruhms, de la Sociedad de Artistas Decoradores e Independientes, y Charles Jacquemont, secretario de la Sociedad de Artistas Decoradores e Independientes y el Nuevo Salón, y fundador del Grupo Libre de Pintores y Escultores.

La Exposición de Pintura Moderna Francesa [en adelante EPMF] se conformó con 122 obras del período comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Las corrientes clasicista, impresionista, postimpresionista, *naïf*, constructiva y cubista tuvieron representación en las obras de más de cincuenta artistas modernos franceses.

En octubre, la exposición se trasladó a Medellín, en el marco de la celebración de los 100 años de la Universidad de Antioquia; en este caso fue la Sociedad de Mejoras Públicas la gestora de la exposición que se llevó a cabo entre el 10 de octubre y el 10 de noviembre en las instalaciones del Club Unión, aunque con una selección mucho menor de obras. En relación con este dato, hasta el momento desconocido, queda abierta la necesidad de realizar un análisis comparado de la recepción de la exposición en Medellín y Bogotá. En este caso, por lo incipiente de la investigación en torno al caso Medellín, el estudio se concentrará fundamentalmente en Bogotá.

Entre los expositores más relevantes para la historia del arte moderno europeo incluidos en la muestra en Bogotá se encontraron Albert Gleizes, André Lhote y Francis Picabia. Fueron ellos los representantes de las corrientes más actuales de las artes plásticas para ese momento, pero, como lo señaló Raymond de Nys en *L'Eclair*, de París también se envió “toda una legión para defender la tradición”<sup>2</sup>.

---

2 Cf. “La Exposición de Arte Francés”, en: *El Tiempo*, septiembre 10 de 1922, p. 3A. En este artículo de Raymond de Nys se mencionan como sigue un número considerable de los artistas incluidos en la exposición: “Allá irá Menard a continuar las tradiciones nobles de Claude Lorraine y de Poussin. Adler, Cottet, Edelmann representarán a Courbet, Millet, Manet, mientras que Dachez recordará a Daubigny.



▲ VISTA DE LA EXPOSICIÓN, sala de pintura decorativa, construccionista y cubista.  
Tomada de *Cromos*, No. 320, vol. XIV, agosto 26 de 1922.

Al conocer la magnitud de la muestra y la variedad de escuelas y tendencias incluidas en ella resulta claro que su recepción por parte del público bogotano no podía ser homogénea (incluso en el caso de un mismo sujeto), dado que las posiciones podían oscilar en relación con las diversas corrientes contenidas en ella. Sin embargo, un estudio de las columnas de opinión de los diarios capitalinos permite aseverar que fueron las corrientes posteriores al Impresionismo las que resultaron provocativas para el ejercicio público de la crítica. Por consiguiente, la difusión de obras vanguardistas sí tuvo un impacto considerable en las discusiones sobre arte que, por ese entonces, se sostenían con cierta asiduidad en las publicaciones periódicas.

---

Impresionistas-a la manera de Renoir, Monet, Sisley, Pissarro- hemos enviado a Charreton, Luce, Morrisot. En fin, a medio camino entre los impresionistas y constructores, Bogotá conoce a Blande, Bergevin, Fraye, Gys, Jotty, Jourdain, Marthe Lebasque, Peské, Peyret, Ledoux, Urbain, Carlos Raymond, Vatal, Verdhilan, Simon.

André Lhote y Albert Gleizes representan la pintura revolucionaria, pero hay toda una legión para defender la tradición: Marcel Bach, Barat, Lerraux, de la Broye, Ceria, Chauvet, Denayer, Deshayes, Desligneres, Dupont, Favory, Hendelbert, Jacquemont, Ledurean, Le Petit, Leveillé, Jacques Nam, Paul Emil Pissarro, los Villard, Voguet y otros.

Merece especial mención Gaspar Maillol, primitivo moderno a la manera del aduanero Rousseau, y también aquellos artistas cuya obra es tan prodigiosamente decorativa: Jaulmes, Montagnac, Helene Perdrat, da Silva Bruhn, de Warquier, Zingg”.



RETRATO DE G. L. JAULMES en la portada de la Revista *Cromos*, No. 321, septiembre 2 de 1922.

## I Parte: las columnas de opinión

### El “Cubismo quintaescenciado”

Hace bien Álvaro Medina, en *Procesos del arte en Colombia*, al centrar su estudio sobre la EPMF en el análisis de la crítica sobre el Cubismo, puesto que, ciertamente, este punto fue erigido como polo extremo de la discusión; en el caso de algunos periodistas como polo positivo, en muchos casos como un “polo curioso” o “cómic”, en otros, abiertamente como un polo negativo. No resulta tan claro, en cambio, a qué se referían con la palabra “cubismo” estos cronistas.

En un comentario publicado en *La Crónica*, sección “Chispas del Yunque”, se hallan pistas al respecto. Desgraciadamente es muy amplio el número de comentarios anónimos o firmados con pseudónimos en el seguimiento de este evento; pasa así con el texto en cuestión. Dice el autor<sup>3</sup>:

Esperábamos con ansia la exposición de arte francés, y la esperábamos porque no dudábamos de que ella tendería un nuevo lazo de fraternidad entre Colombia y la patria de Víctor Hugo. Y la esperábamos también por extasiarnos ante las bellezas surgidas del pincel mágico de los pintores de la Francia actual.

Esto último, desgraciadamente, no ha logrado cumplirse todavía: no hemos podido extasiarnos ante las bellezas que presentíamos. ¿Ignorancia? ¿Rutina? Puede ser y de seguro lo es. Pero fuera de tres o cuatro lienzos, los demás han pasado ante nuestros ojos sin lograr conmovernos. *Orgías de color, exageraciones de dibujo, extravagancias de técnica o, en una palabra cubismo quintaescenciado: he aquí la impresión que han dejado en nuestro espíritu la mayoría de lienzos exhibidos*<sup>4</sup>.

Además de revelar un desconcierto tremendo con respecto a la experimentación con sistemas de representación anticlasicistas, el fragmento citado muestra el uso del término “Cubismo” justo a un adjetivo aplicable, de manera general, a las composiciones abstinentes del empleo del “pincel mágico” o de una figuración canónica; evidentemente esta utilización parte de la incomprensión del término “Cubismo” como denominación de un movimiento artístico específico y, por consiguiente, denuncia un desconocimiento de las investigaciones formales desarrolladas por los cubistas.

La indigestión de estos aspectos se evidenció, paradójicamente, con un empleo más o menos asiduo de la metáfora culinaria; veamos los siguientes dos ejemplos:

Frente a esa obra de juventudes inquietas, desconcertadas o simplemente impacientes, el público de Bogotá, si por no comprender no se entusiasma, debe mantenerse en una actitud silenciosa de respeto. Nosotros así esperamos que suceda, aunque debemos confesar que ayer nos reímos de tan buena gana como el más irritante beocio, oyendo a uno de nuestros pintores más notable decir de los cuadros de sus galos compañeros:

---

<sup>3</sup> En esta cita y todas las posteriores, los resaltados en cursiva son de la autora de este artículo.

<sup>4</sup> “La exposición de pintura”, en: *La Crónica*, No. 3689, agosto 17 de 1922, portada. Sin firma.





▲ **TERNURA** de Robert Villard; tomada de *El Gráfico*, No. 611, año 12-I, agosto 19 de 1922.  
◀ **EN LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCÉS**; tomada de *Cromos*, agosto 19 de 1922 No. 319, vol. XIV.

–Solamente cuando se sufre una indigestión de media docena de tamales, concibo yo que se pinte así<sup>5</sup>.

Cuando mi guía me abandonó, tal vez fatigado de mi silencio, me encontré con el maestro Zamora.

–¿Qué opina usted, maestro de estos cuadros cubistas?

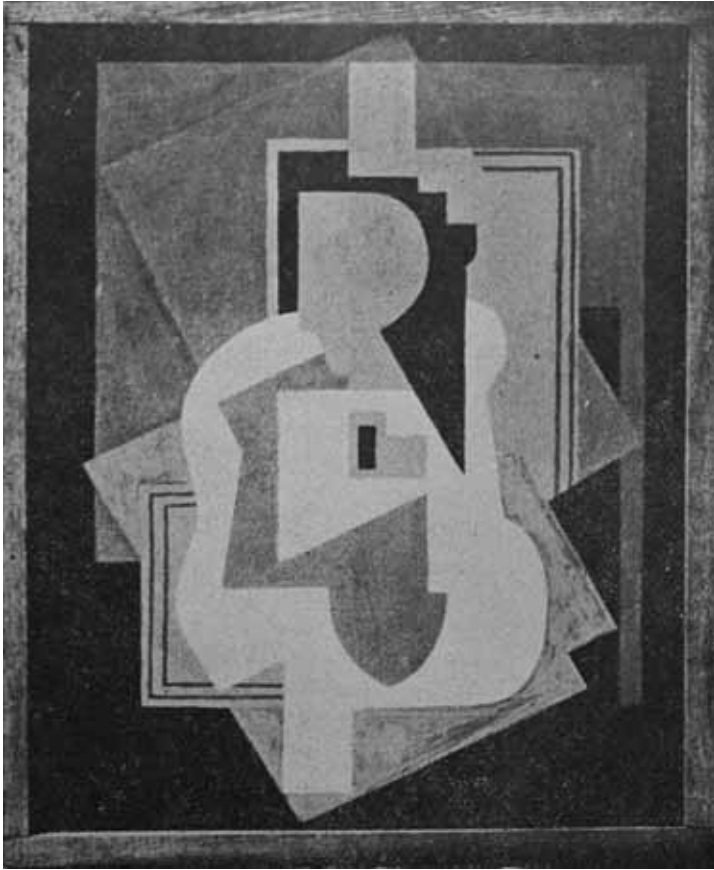
–Que son una patraña [...] Esta expresión del arte –continuó mi interlocutor– no es otra cosa que el estetismo de artistas estragados. Se me parecen mucho estos pintores a los gastrónomos que después de haber probado todos los manjares, se entregan a los estimulantes fuertes y llegan a comer hasta cebolla cruda<sup>6</sup>.

De ninguna manera resulta sorprendente esta situación, más aún cuando hablamos de la crítica ejercida por inexpertos en el tema; este punto se acota para poner sobre la mesa el

<sup>5</sup> “La próxima exposición de artistas franceses”, en: *El Tiempo*, agosto 15 de 1922, p. 3A.

<sup>6</sup> “La Exposición de Arte Francés”, en: *El Tiempo*, agosto 21 de 1922, p. 3A.





▲ CREACIÓN de Albert Gleizes; tomada de *El Gráfico*, No. 611, año 12-I, agosto 19 de 1922.

siguiente asunto: la crítica del “Cubismo”, en el caso de las columnas de opinión, no versaba sobre el Cubismo, sino sobre todas las tendencias artísticas posteriores al Impresionismo.

En este artículo en particular (aunque esta perspectiva aparece en varios otros), ese “Cubismo” del que se trata no se consideraba como una manifestación artística auténtica, sino como una moda decadente, que no se podría identificar con lo moderno. En palabras del autor:

Y no se crea que somos enemigos de lo moderno o de las sanas innovaciones. *Es que acompañamos a los cubistas y decadentes hasta cierto punto del camino, no hasta el abismo. Los acompañamos hasta San Antonio y el Centauro de Guillermo Valencia y hasta algunos paisajes impresionistas pero no hasta las Soledades de Góngora o hasta el Retrato de un alma del pintor ruso*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

Se confirma aquí, y en las diversas fuentes, que el Impresionismo había sido aceptado de manera general, aunque en ocasiones con recelo, como lo plantea Medina en *Procesos del arte en Colombia*.

Por otra parte, es factible entender que al mencionar su decisión de no “acompañar” a los cubistas (y decadentes) hasta el abismo, sino solo hasta cierto punto del camino, el autor nos muestra por lo menos dos supuestos de su posición: primero, que estas propuestas tienen un grado de legitimidad, puesto que deben ser consideradas como incitaciones a seguir un camino, y segundo, que éste no es el camino que “queremos” seguir. “Queremos” implica, por otra parte, la asunción como portavoz de una voluntad colectiva, seguramente de la nación colombiana, o bien, del cuerpo de artistas colombianos activos en ese momento.

Se encuentra una reiteración de esta posición en relación con el camino señalado por el arte de vanguardia cuando, varias semanas después en el anuncio de la clausura de la EPMF se afirma, nuevamente en *La Crónica*, que:

Nosotros todavía estamos en un estado estacionario en materias artísticas y pensamos como hace cien años. Pero la Exposición de Arte Francés no logrará, de seguro, hacernos retroceder un poco más a la época primitiva<sup>8</sup>.

#### La “base de un arte nacional”

Entonces la decisión de no seguir el camino señalado por las vanguardias artísticas fue, también, una opción y no solo un error ignorante, como ha salido caracterizarse en las aproximaciones históricas al período. Si se abre el espectro, solo un poco, para analizar el contexto artístico en que se recibió la EPMF, aparecen duras batallas que los artistas colombianos estaban enfrentando, batallas que, de hecho, no eran generalizadas en América Latina.

El cierre de la EPMF se empalmó con la inauguración de una Exposición Nacional de Artes, gesto que, de hecho, no resulta gratuito si se piensa en la confrontación que la EPMF estableció con los desarrollos del arte colombiano. En artículo firmado con la sigla A.S. Se anuncia la exposición de la siguiente manera:

En la primera década [sic] del mes entrante se llevará a afecto [sic] una exposición general de arte colombiano en la que estarán representados todos los artistas nacionales y *que será la prueba más elocuente del adelanto de nuestra pintura*. En ella tomarán parte no sólo los maestros a quienes el público conoce y admira, *sino los artistas jóvenes, revolucionarios y audaces*. Esta exposición demostrará una vez más que, a pesar del medio apático y aburguesado y *de la indiferencia hay artistas que modestamente, y a costa de grandes sacrificios, realizan una obra tan notable como desinteresada*<sup>9</sup>.

Los artistas activos en la década no solo reclamaban el reconocimiento de sus propios logros, denunciaban, por otra parte, lo incipiente del campo artístico nacional mediante una

---

<sup>8</sup> *La Crónica*, No. 3696, septiembre 5 de 1922.

<sup>9</sup> A.S. “Exposición Nacional”, en *La Crónica*, No. 3687, agosto 25 de 1922.

crítica de la posición social del artista, como se verá enseguida. Pero, si una parte considerable de las publicaciones en diarios había presentado una posición reaccionaria frente al arte francés del momento ¿por qué los artistas colombianos clamaban por reconocimiento público?

En primer lugar porque, en el caso de la crítica de conocedores, fueron muchos los palos que llovieron sobre los artistas vigentes en los años veinte, como lo muestra la revisión de algunos artículos que se referenciarán más adelante. Por otra parte, a pesar de beneficiar con la exposición a tendencias desarrolladas en el ámbito internacional, el campo nacional del arte se vio afectado o, para ser más precisos, evidenció sus tremendas debilidades porque, dado el reciente traslado de la Escuela de Bellas Artes al Pabellón de Bellas Artes del Bosque de la Independencia, las clases de pintura, dibujo y escultura tuvieron que suspenderse durante la EPMF.

En este contexto, se planteaba que:

Es preciso que dejemos la manía ridícula de denigrar a nuestros artistas *por el sólo delito de ser colombianos. Hay que pensar que nuestra pintura es excesivamente joven, puesto que, a acepción [sic] de Garay y del Padre Páramo, todos los artistas que pudiéramos llamar fundadores de nuestra pintura, están produciendo obras notables. Se nos objetará que en la Colonia floreció Vásquez y Ceballos y que años después vivió un señor Torres Méndez, pero es arte incorrecto e impersonal en el primero, y sencillo e ingenuo en el segundo; no han sido ni pueden ser la base de una pintura nacional*<sup>10</sup>.

Aquí se deja entrever que las facciones reaccionarias frente a las vanguardias presentadas en la EPMF estaban, más que en oposición a éstas, en defensa de su propia legitimidad cultural y artística. Los artistas del momento se identificaban como elementos fundacionales del arte nacional colombiano delatando, por la misma vía, su corta historia; una historia en la que es probable que, desde una perspectiva sociológica, no pudieran tener cabida aún las exploraciones y rebeliones del arte vanguardista.

Los artistas nacionales fueron duramente criticados por su posición cerrada, más que por conservadurismo, por ausencia de una relación sólida con los reducidos públicos del arte en el país, como es claro en el siguiente fragmento, redactado muy despectivamente:

La exposición será un verdadero éxito, *pese a la oposición de nuestros artistas criollos, que temen que las audaces innovaciones de los pintores franceses “echen a perder el gusto” de nuestros compatriotas*<sup>11</sup>.

Seguramente en relación con éstas y otras críticas relativas a la falta de personalidad de los artistas actuales y a su tendencia generalizada a pintar cuadros para la sala de señoras (como se tratará en la segunda parte de este texto), que hicieron personajes renombrados del ámbito artístico local, A.S. manifestaba en su artículo:

Se comprende que a [sic] una nación Europea como España o Francia, o una de Sur América como la Argentina o Chile se critique a los Artistas que con todo y críticas pueden vivir con la

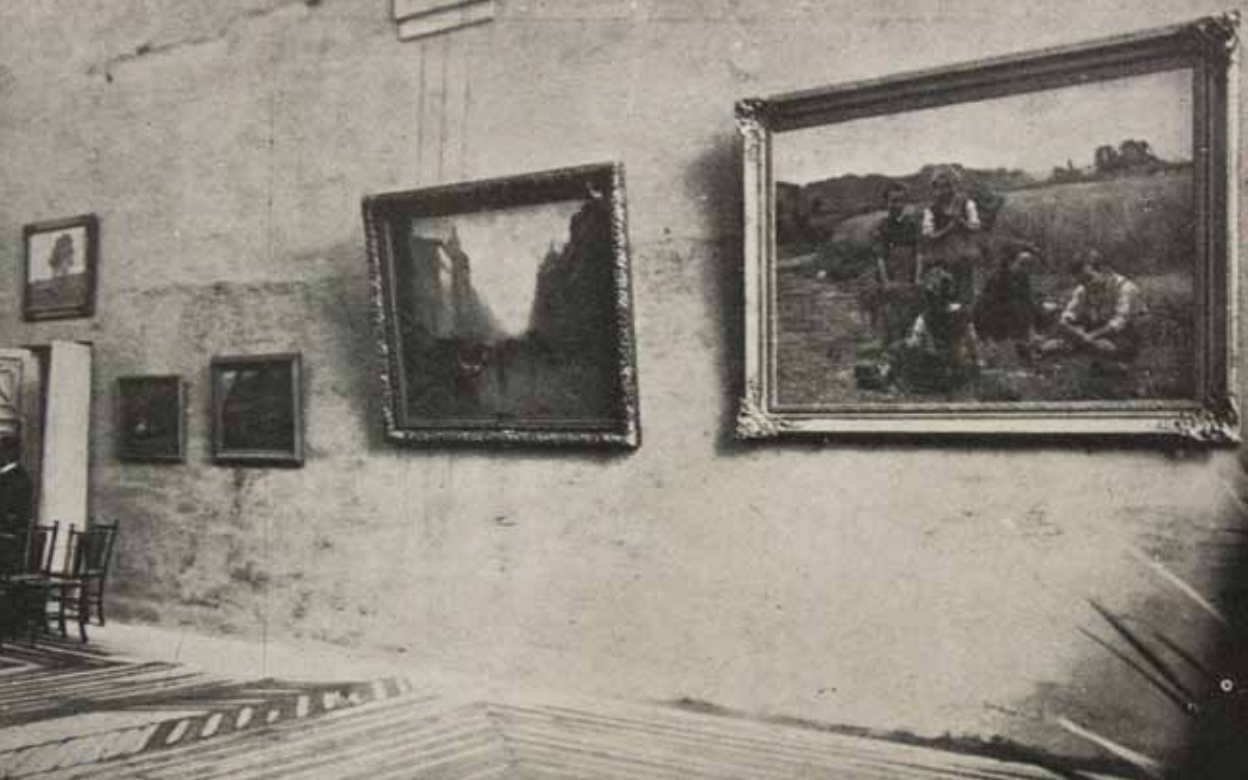
---

<sup>10</sup> A.S. *Ibid.*

<sup>11</sup> “La Exposición de Arte Francés”, en *El Tiempo*, agosto 19 de 1922, p. 3A.



GARAY. Cecilia Arboleda de Holguín,  
ca. 1895, óleo sobre tela. Colección Bancafé.



▲ “DOS DE LOS MÁS HERMOSOS CUADROS que se ven en el salón central de la exposición”; tomada de *Cromos*, No. 320, vol. XIV, agosto 26 de 1922.

misma opulencia de un respetable comerciante, pero que se exija más a los artistas colombianos es verdaderamente una falta de comprensión intolerable. No quisiera incurrir en la enojosa repetición de hablar de la Escuela de Bellas Artes que se refugia en dos pabellones y que el Gobierno le cedió por inservibles, pero es que este abandono da la medida exacta de la falta de cultura de nuestros gobernantes<sup>12</sup>.

De este modo se revelan entramados “extra-artísticos” que condicionaban las investigaciones estéticas de los artistas colombianos del momento; la posición social del artista en Colombia no era la más deseable; no se prestaba, por otra parte, para el desarrollo de investigaciones libres para el artista que no deseara marginarse de la menuda esfera cultural local.

### Zapatero a tus zapatos

En relación con el desarrollo del campo artístico del momento se presentó un fenómeno interesante en las columnas de *La Crónica* y *El Tiempo*; se trata de una pugna por el valor de la mirada y la palabra del experto en arte sobre la opinión del público general. En este sentido, el problema de la comprensión-incomprensión de las obras de la exposición se empleó

---

<sup>12</sup> A.S. “Exposición Nacional”, en *La Crónica*, No. 3687, agosto 25 de 1922.

bajo retruécanos retóricos diferentes: desde una retórica de la “humildad” de la opinión, como una figura irónica, como un arma para rebatir las posiciones negativas más radicales sobre la exposición (e incluso como un factor de distinción cultural) y como un llamado a la consolidación de un conocimiento sobre los problemas artísticos. Este punto aparece en varias de las citas realizadas hasta ahora; veamos, sin embargo algunos otros ejemplos:

En el bando de la defensa de la exposición se escribió:

Decir, como hemos oído a unos pocos pobres de espíritu, que no comprenden los cuadros de un impresionismo moderado que allí hay, es tanto como decir que no comprenden en música a un “Manon”, de Massenet, o a Copée en poesía. *Allí no hay nada que comprender, no tienen más defecto que ser distintos de lo que hace no sé cuantos años estamos viendo aquí en matrimonios y exposiciones, y a veces en vitrinas de almacenes. [...] Lo que es triste es la actitud de cierto público de pretensiones intelectuales que “no comprende”. Al fin y al cabo ¿merecerá la pena de que comprendan?*<sup>13</sup>

Entre la retórica de la “humildad” se lee en una crónica firmada con el pseudónimo Re Menor:

Di mis primeros pasos desconcertado ante mi ignorancia suprema, que no me sugería ninguna emoción de belleza ante aquellas creaciones geniales que sin duda la tienen muy recóndita. [...] El Señor Presidente de la República también recorría los salones, y con sonrisa ingenua le oímos declarar:

–Yo confieso que de esto nada entiendo: me eduqué en otro medio y esto hace que no pueda entender la significación de algunos cuadros que sin duda serán magníficos. [...] Después me di a vagar solo, hasta que me quedé como único espectador. Y cuando salí de aquella exposición, en la que mi única diversión consistió en la torrentosa charla de mi guía, *al lamentar mi ignorancia me consolaba pensando que mi incomprensión no era más que un eco de lo que a todos nos pasa, de nuestro primitivismo en las evoluciones trascendentales*<sup>14</sup>.

Y con un tono marcadamente punitivo:

Penosa para decir lo menos ha sido la actitud tomada por cierto público ante la exposición francesa que termina hoy. *No se trataba de comprender las obras expuestas. Allá ellos los que no entienden!* Pero otra cosa es la falta de gentileza con que algunos se han permitido calificar el esfuerzo desinteresado y de simpatía por nuestro país que ha llevado a cabo el grupo de artistas franceses que nos ha enviado sus obras<sup>15</sup>.

Es posible entender una asociación entre el problema de la comprensión-incomprensión –que, como se ve, no es otro que el de la legitimidad del juicio del experto– y la selección de la crónica como género más empleado para hablar de la exposición. De esta manera los periodistas se salvaron en salud mientras lanzaban las críticas más mordaces al evento, a su público, a los artistas colombianos, etc. En este sentido, la crónica de Re Menor, ya citada,

---

<sup>13</sup> “Exposición de Arte Francés”, en *El Tiempo*, agosto 22 de 1922, p. 3A.

<sup>14</sup> “La Exposición de Arte Francés”, en *El Tiempo*, agosto 21 de 1922, p. 3A.

<sup>15</sup> “La Exposición de Arte Francés”, en *El Tiempo*, septiembre 10 de 1922, p. 3A.



▲ EL BOSQUE de André Lhote; tomada de *El Gráfico*, No. 611, año 12-I, agosto 19 de 1922.

resulta de sumo interés puesto que implica en ella a numerosos actores, como al presidente de la República y al pintor Zamora.

#### La metáfora bélica: una exposición explosiva

En Bogotá y también en Medellín, la metáfora de la explosión es un recurso que aparece reiteradamente, particularmente en el momento de la inauguración de la exposición.

En Medellín se publica un artículo firmado con el pseudónimo Cloffín, en el cual se prevé que:

El grito será altísimo, tanto como en la famosa Santa Fe de Bogotá, romperá el cristal del firmamento, y como flecha aguda y fina subirá a herir en los pies mismos de Remy Gourmont y de Emilio [sic] Zolá. Y es que el Salón de Independientes vendrá a instalarse en los salones del Club Unión, merced al loable esfuerzo de la S. de M.P.<sup>16</sup>

En Bogotá se afirmó que la exposición

Está llamada a producir en nuestro plácido ambiente una conmoción parecida a la de un temblor o la explosión inesperada de una bomba de nitroglicerina al pie de la Estatua de Núñez<sup>17</sup>. Se trata

---

<sup>16</sup> “La Exposición de Arte Moderno Francés”, en *El Espectador*, octubre 12 de 1922, portada.

<sup>17</sup> Se refieren aquí a la estatua realizada por Francisco Antonio Cano que se instaló el 5 de agosto de 1922 en el patio sur del Capitolio Nacional y sobre la que se habían desarrollado intensos debates políticos y artísticos.

de una treintena de lienzos, unos verdaderamente estimables y otros –los menos– dignos sólo de una sonrisa tan enigmática como ellos mismos<sup>18</sup>.

Aunque en estos artículos se trata casi de un lugar común para referirse a un evento importante, significativo y controversial, existe un artículo de Juan José Llovet publicado en *El Tiempo*, en el cual la metáfora de la explosión cobra un contexto particular y, por consiguiente, abre un horizonte de sentido completamente diferente al de los casos anteriores.

El artículo de Llovet será contemplado en extenso porque, a pesar de aparecer como una columna de opinión, constituye una de las visiones más desarrolladas en torno al arte de vanguardia y a su recepción; su artículo es, sin duda alguna, una excepción en el contexto general de la crítica de la EPMF:

Ha habido siempre, desde que el mundo es mundo, y los habrá hasta que deje de serlo, espíritus aristocráticos y descontentadizos, en quienes la convivencia con los vulgos, rutinarios y adocenados –moral y estéticamente– produce insoportables comezones que, agudizando su egotismo, les llevan a reacciones violentas, casi siempre justas aunque parezcan arbitrarias. Así se generan en el seno de una sociedad borreguil los anarquistas y los creadores de las nuevas escuelas de arte<sup>19</sup>.

Este es el primer caso en que el arte de vanguardia se relaciona con una posición de rebeldía con respecto a la cultura hegemónica; es, también, el primer texto en que esta actitud rebelde se justifica por razones distintas a las del ansia de la fama. Llovet continúa:

Así, de la clásica Academia de San Fernando, salió Picasso, hace quince años, “pour epater” al mundo con los primeros cuadros cubistas: cuadros que explotaron como la bomba de un terrible ácrata de la pintura, cuarteando los muros macizos de todas las pinacotecas del globo.

Pero Picasso, asustado u orgulloso del clamoreo promovido en torno a su atentado, procuró explicar el cubismo, teorizando y dogmatizando con la intención de atraerle adeptos, y situándole así en el campo de lo discutible<sup>20</sup>.

Es también el primer texto en el que los “atentados” del arte de vanguardia se entienden como intencionales y motivados por un deseo de transformación social y cultural; esto se confirma en el siguiente fragmento:

Hizo mal. El cubismo no tiene explicación, y si la tiene no debe darse. Se puede, sí, razonarle sentimentalmente; pero nada más. Y esta es la mayor gloria de su creador. ¿Qué pensaríamos de un terrorista que se entretuviera en describir a sus jueces y al mundo la composición química del explosivo empleado como instrumento de conmoción social? ¿No sería mucho más lógico que este terrorista discursara, larga y apasionadamente, sobre el contenido ideal de su bomba? Evidentemente sería lo más sensato aunque esta no sea una virtud muy anarquista. [...] Por otra parte, lo que no tiene explicación tampoco es susceptible de crítica. Y el cubismo está en ese caso. No hay más que aceptarle o rechazarle. Y yo le acepto<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> “La próxima exposición de artistas franceses”, en: *El Tiempo*, agosto 15 de 1922, p. 3A.

<sup>19</sup> “Superficies. La exposición de artistas franceses”, en: *El Tiempo*, agosto 25 de 1922, p. 3A.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*



Al acotar que existe un “contenido ideal” de la bomba, Llovet esbozó un problema que estuvo completamente fuera de discusión en la crítica de este evento: el potencial significativo de la experimentación artística por sí misma. Para finalizar, a contrapelo de las posiciones cerradas moderadas con respecto a la EPMF, quienes apelaron al humor y a la catalogación de las últimas tendencias del arte francés como puras curiosidades que no merecen más que “una sonrisa tan enigmática como ellas mismas”, dedica a los artistas nacionales las siguientes palabras:

Yo no sé hasta qué punto estas tentativas de nuevo arte parezcan serias a los artistas serios. Probablemente las echarán a broma, y si alguno se indigna será sólo a nombre del sentido común, que para un pintor, por ejemplo, es mucho menos necesario que el de la vista. Pero aunque así lo hagan, yo sospecharé siempre que otra se les queda dentro. Al fin y al cabo yo sospecho que los “ismos” en arte tienen mucho de censura de lo consagrado. Y una censura, por humorística que sea, ni la perdona ni la olvida jamás un artista serio. Ni deja tampoco de tomarla en cuenta<sup>22</sup>.

## II Parte: la crítica de expertos

Rafael Tavera, Roberto Pizano y Gustavo Santos fueron las voces más relevantes en el ámbito de crítica de la EPMF realizada por conocedores. Por su posición misma de expertos, los tres se enfrentaron al reto de plantear sus textos en un sentido más pedagógico que propiamente crítico. Su misión, al parecer, fue acercar a los públicos generales a una comprensión más informada de las manifestaciones que conformaban la muestra. No obstante esta tarea subyacente, en los artículos que publicaron en las revistas *Cromos* y *El Gráfico* resultan claras tendencias particulares, así como otras tareas pendientes por resolver en el ejercicio público del discurso.

En términos generales, uno de los aspectos que diferencian claramente la crítica realizada por expertos es la distinción entre las diversas corrientes artísticas que tuvieron representación en la exposición de pintura francesa; ésta, no obstante, no refleja un conocimiento en profundidad de cada una de estas vertientes del arte moderno francés.

En términos generales se pueden entender las siguientes inclinaciones de los autores mencionados: Rafael Tavera se perfila como el más conservador de los tres, con una tendencia a todas luces clasicista que se manifestará en su predilección notable por la obra de Emile-Rene Menard incluida en la exposición. Roberto Pizano aparece como una figura de posiciones aparentemente moderadas pero, en el fondo, casi totalmente refractarias a las vanguardias artísticas, en especial al Cubismo y a las corrientes constructivas, puesto que se muestra algo condescendiente al juzgar a los pintores ingenuos y decorativos; por otra parte, la tendencia más notoria en los textos de Pizano es su defensa a ultranza de los pintores nacionales. Por su parte, Gustavo Santos constituye el polo opuesto a estos dos artistas en doble dirección:

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

por un lado, su posición es radicalmente modernista, de franca apertura a las propuestas de vanguardia, pero, por otro, sus críticas a los pintores nacionales son despiadadas.

### Roberto Pizano, a la defensa del arte nacional

En su artículo publicado en la revista *El Gráfico*, Pizano desarrolla una especie de visita guiada imaginaria a la EPME, en la cual, con un tono completamente paternal, introduce al lector a aspectos técnicos y poéticos de cada una de las tendencias de la exposición. Desde el principio, Pizano pone sus cartas sobre la mesa cuando identifica “el alma latina” del pueblo francés, con “el alma latina” colombiana. Dice:

Aquí quiero, antes de penetrar en el salón, hacerte una advertencia, ingenuo visitante: es necesario hacer un esfuerzo por cultivarnos todos, para educarse cada uno a sí mismo, pero en último caso es preciso que no te enfades o que no te rías; aquello es serio y no tienes derecho de echar a broma lo que se te presenta como el alma de un pueblo, el alma latina; *tú también eres latino y debes respetarte y convencerte no de que aquello es malo, sino de que no lo comprendes*<sup>23</sup>.

Posteriormente, su estrategia consiste en poner sobre la misma plataforma a los artistas nacionales y a los artistas de la exposición, representantes de las tendencias clasicistas e impresionistas. En el desarrollo de su estrategia Pizano plantea:

Pasa adelante. *Mira: éste es un clásico, René Menard, brillante continuador de las nobles tradiciones; a eso estabas acostumbrado tú con nuestro pintores nacionales: arte serio, perfecta maestría y dominio, sentimiento profundo. [...] El Romanticismo está representado: pasa pues al impresionismo y mira el aspecto superficial de las cosas y de los seres en libertad, como estás acostumbrado a verlos en la vida. ¿Te complace pero no te sorprende? Me lo imaginaba porque hace quince años contemplaste los cuadros de un gran maestro, Andrés de Santamaría*<sup>24</sup>.

Además de poner los artistas nacionales a la altura de los invitados franceses, Pizano revela ideas fundamentales sobre su concepción del arte; ésta está asociada fuertemente al “correcto” dominio de la técnica, como único método para la representación de visiones nobles del mundo. No pasa desapercibido, por otra parte, que su aceptación del Impresionismo es apenas parcial, pues no parece gratuita su afirmación “mira el aspecto superficial de las cosas y de los seres en libertad” (no espiritual) “como estás acostumbrado en la vida” (no en el arte).

Incluso, en un artículo publicado en la revista *Cromos*, en el que Pizano desenvuelve con más preponderancia su apoyo al arte nacional, él afirma que el Impresionismo no puede rebasar el arte de nuestros paisajistas, probablemente por las condiciones geográficas a las que están sometidos:

---

<sup>23</sup> ROBERTO PIZANO. “La Exposición de Arte Francés”, en *El Gráfico*, No. 611, año XII, agosto 19 de 1922.

<sup>24</sup> *Ibid.*



▲ PASTORAL de René Menard; tomada de *El Gráfico*, No. 611, año 12-1, agosto 19 de 1922.

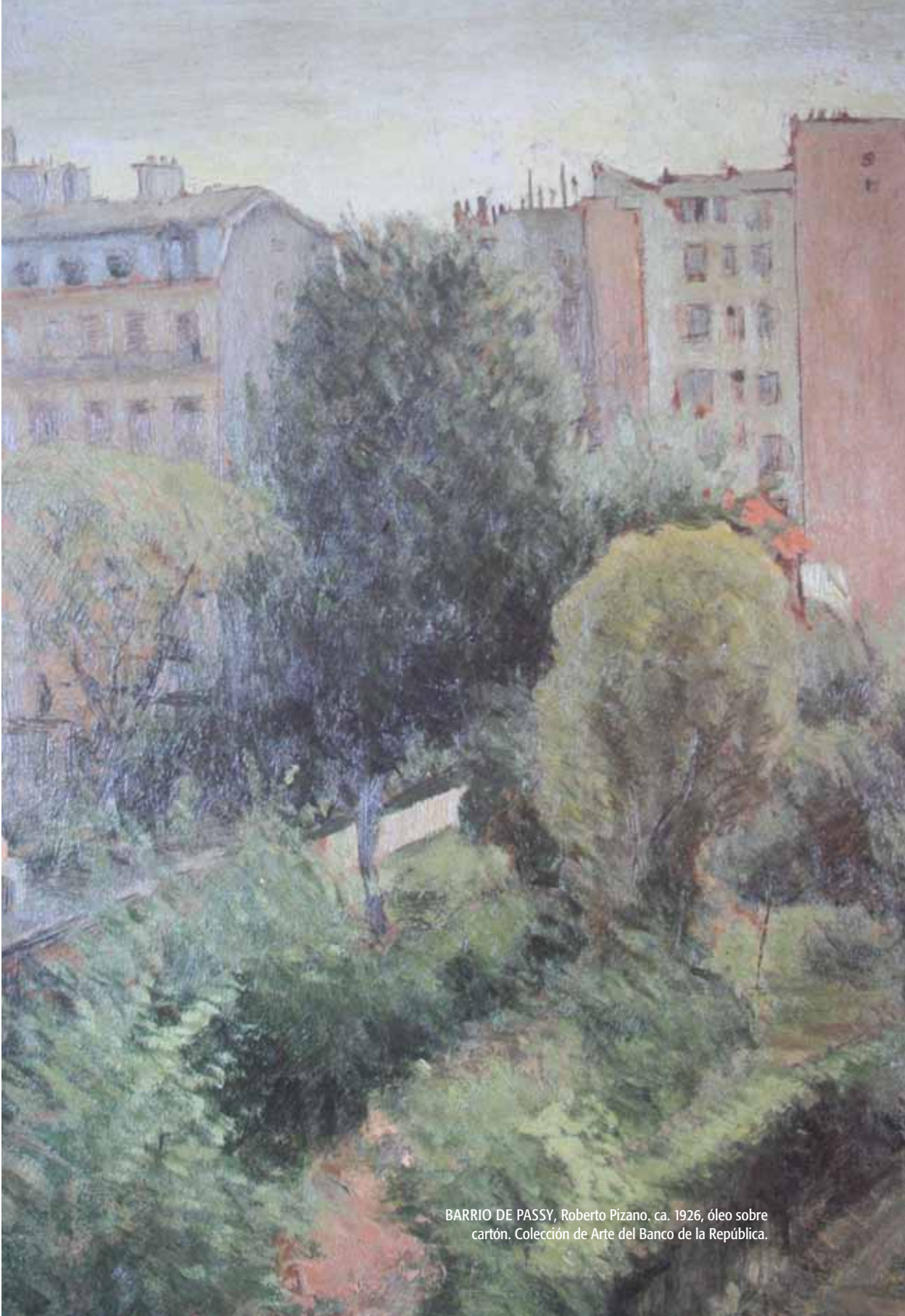
Quizá por el ambiente gris de la dulce Francia resulta poco atrevida y sin exaltaciones coloristas. Así no hay nada que iguale en habilidad ni sobrepase en audacia a nuestros paisajistas Zamora, Borrero, Peña, Otálora, etc. Bien es cierto que la luz de los trópicos favorece a éstos y que han pasado su vida frente a la naturaleza<sup>25</sup>.

Volviendo a la guía desarrollada en *El Gráfico*, Pizano conduce a su “visitante imaginario” hasta el divisionismo con cierta benevolencia. Al arribar al Cubismo su tono se hace cada vez más cínico. Si el arte de Menard es catalogado como serio y profundo, en el caso del Cubismo Pizano afirma:

El cubismo nos suministra la prueba terminante de la inteligencia humana *porque trae a los labios la sonrisa: los animales no se sonríen*. [...] el triunfo grande del cubismo ha sido en Alemania, pero

---

<sup>25</sup> ROBERTO PIZANO. “La Exposición de Arte Francés”, en *Cromos*, No. 319, vol. XIV, agosto 19 de 1922.



BARRIO DE PASSY, Roberto Pizano. ca. 1926, óleo sobre cartón. Colección de Arte del Banco de la República.

no se olvide que allí se come pan hecho de aserrín y de virutas de madera y que se quiere impedir la reconstrucción del país<sup>26</sup>.

Así, desde la perspectiva de Pizano, el Cubismo resulta una broma mientras los pintores de tendencias constructivas han asumido como fin un medio para la formación del artista: la inscripción de las formas en volúmenes geométricos. Se han quedado así en el estado de un estudiante en su primer día de clase.

La mención de argumentos referidos a la nacionalidad de artistas y tendencias es central para la comprensión y caracterización de la posición de Pizano con respecto al arte de vanguardia. Cuando Pizano califica positivamente, y también cuando demerita ciertas manifestaciones artísticas, las lee como “producto” de unas condiciones culturales nacionales; ¿de qué otra manera se podría leer la relación que plantea entre el Cubismo y el pan alemán? Esta es una característica que, a su vez, basa sus juicios sobre el arte colombiano. No resulta necesario continuar esta “visita imaginaria” para comprender la posición de Pizano en relación con la vanguardia artística. Resulta pertinente, sin embargo, insistir en su posición en relación con el arte nacional. En el artículo en cuestión Pizano finaliza afirmando que:

El arte colombiano es un árbol magnífico y robusto: descansa a su sombra, saboréa [sic] sus frutos dulces y maduros. Arranca de tu casa los ridículos grabaditos y las terracotas y bibelotes industriales y reemplázalos con retratos de tu madre, o de tu hija... con paisajes de tu sabana, o del huerto donde tú floreciste<sup>27</sup>.

Pizano ofrece en su invitación un panorama bien completo de la iconografía abordada por los artistas nacionales del período, incluyendo la obra elaborada por él mismo; no es nada desdeñable, en ese sentido, la insistencia sobre los temas propios e inmediatos, atravesados por el afecto y la experiencia personal. Sea este un aspecto que merece la pena abordar en estudios posteriores sobre el arte del período.

#### Rafael Tavera: nada nuevo bajo el sol

Ciertamente las posiciones de Tavera y Pizano resultan muy cercanas. Sin embargo, la tendencia clasicista de Tavera resulta mucho más clara, a pesar de la ambigüedad de su argumentación. Tavera critica el arte academicista de la Francia decimonónica por su relación inadecuada (subordinada) con la literatura, en la que la pintura, la selección de temas y la calidad de las obras se juzgaban en relación con el empleo de recursos literarios rebuscados. Si bien Tavera juzga este extremo inadecuado, también la reacción de la vanguardia artística le parece una “tendencia extremista de la estética”:

---

<sup>26</sup> ROBERTO PIZANO. “La Exposición de Arte Francés”, en *El Gráfico*, No. 611, año XII, agosto 19 de 1922.

<sup>27</sup> *Ibid.*



▲ "PINTURA DECORATIVA INFANTILISTA";  
tomada de *El Gráfico*, N°611, año 12-1, agosto 19 de 1922.

Hoy son tan exagerados los cubistas, dadaístas y panoplistas en materias de arte, como hace un siglo lo eran Valencienes y los suyos con endriagos, hamadriadas en historias romanas<sup>28</sup>.

Tavera propone al Romanticismo como corriente de ruptura del academicismo literario y al Impresionismo como el punto culminante de esta ruptura. Posteriormente el artista y crítico muestra al Cubismo como un paso errado porque, en su afán por continuar la veta abierta por el Impresionismo, se dedica a inventar reglas artificiales, en vez de estudiar las naturales:

Así ha nacido la escuela cubista que pretende asegurar que todo en la naturaleza está constituido en forma de cubos, o al menos que el artista debe verla de esa manera<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> RAFAEL TAVERA. "La Exposición de Pintura Moderna Francesa", en *Cromos*, No. 320, vol. XIV, agosto 26 de 1922.

<sup>29</sup> *Ibid.*

PAISAJE LLANERO, Rafael Tavera, ca. 1930,  
óleo sobre tela. Colección Bancafé.



Es evidente la superficialidad de la comprensión del Cubismo por parte de Tavera; lo que resulta remarcable es el inesperado giro que da a sus argumentaciones cuando, empleando caprichosamente la ley del eterno retorno, logra emparentar esencialmente a las vanguardias con el clasicismo helénico:

[...] el pintor no debe mirar la naturaleza para interpretarla, sino imaginarla, en lo cual están de acuerdo hoy los cubistas, los primitivistas, los intimistas, dadaístas, panoplistas, etc., y los antiguos clásicos con sus teorías de que la naturaleza debía apreciarse al través de los poetas griegos y romanos y de las leyendas imaginadas. *Después de cien años hemos vuelto, pues, por reacción contra los antiguos, al mismo punto. Y estos es lo que ciertos espíritus entusiastas pero ignorantes de la historia del arte y de la práctica del dibujo y la pintura, tienen como modernismo. Nil novi sub sole*<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*



### Gustavo Santos: genio es temperamento

Gustavo Santos fue el encargado de cerrar el cubrimiento que *El Gráfico* hizo de la EPMF, con la publicación de su discurso de clausura. A pesar de iniciar su discurso catalogando como satisfactorio el balance final de la exposición, éste es, sobre todo, una amonestación a los artistas colombianos.

Si para Pizano los artistas colombianos se encontraban a la par con Menard, para Santos también, pero porque él juzga a Menard “con perdón del señor Tavera” como un “mediocre académico al estilo del desgraciado señor Verlet, de triste memoria en los anales Bogotanos”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> GUSTAVO SANTOS. “En la Exposición de Arte Francés”, en *El Gráfico*, No. 614, año XII, septiembre 9 de 1922.





▲ FOTOGRAFÍA DE LA INAUGURACIÓN de la Exposición de Pintura Moderna Francesa; tomada de *Cromos*, No. 320, vol. XIV, agosto 26 de 1922.

En su discurso de cierre de la EPMF, Santos reprocha la escasez de posiciones medias en la apreciación de la exposición, puesto que en Colombia:

No conocemos hasta ahora sino dos actitudes: o la del aplauso incondicional de lo que sabemos consagrado por públicos más o menos competentes, como los que reciben las obras de Pucini cada vez que nos visita una ópera italiana, o la de la desconfianza absoluta, desconfianza un poco indígena, cuando a nosotros llega una nueva manifestación de arte a la cual no estamos acostumbrados, como ha pasado con la Exposición Francesa<sup>32</sup>.

Para Santos, la EPMF fue una oportunidad sin igual para abrir el ámbito artístico nacional a las corrientes artísticas europeas. Juzga, desde esta perspectiva, la cerrazón del campo artístico local tanto como la mediocridad de los pintores contemporáneos. En sus palabras:

El balance es satisfactorio porque se ha discutido, se ha atacado, se ha defendido, y en este nuestro medio en donde domina un tanto en materias pictóricas la pintura fácil, o lo que es muy semejante, la de regalo de matrimonio, se ha oído hablar de escuelas y tendencias nuevas, se ha discutido en torno al cubismo y más o menos se han visto al óleo, cosas distintas de los paisajes agradables del señor Borrero

---

<sup>32</sup> *Ibid.*



"ESCUELA CONSTRUCTORA-MUJER DE HOGAR";  
tomada de *Cromos*, agosto 19 de 1922 No. 319, vol. XIV

*o del señor Zamora, y de los Sagrados Corazones del señor Acevedo con que se empeña en probarnos, contra nuestra sincera opinión, que no es un gran pintor*<sup>33</sup>.

Para Santos, el modernismo artístico se asocia, más que a la técnica, a la personalidad del pintor. Es ésta la que asegura la originalidad e intensidad de las buenas obras de arte. “El genio”, dice Santos:

[...] Es el resultado de un esfuerzo tenaz e inteligente, se ha dicho exagerando una actitud: con más razón podría decirse que la obra de arte es el resultado del desarrollo muy intenso de la personalidad<sup>34</sup>.

En este marco critica fuertemente la “exactitud fotográfica” de las obras de los nacionales pues en esta característica no “habla el espíritu”. Es en el uso de deformaciones, de la tensión sobre aspectos muy particulares, etcétera, en donde éste se manifiesta con claridad.

Para Santos no hay un cultivo de la personalidad en el arte nacional, eso es definitivo:

...para quien la haya visto de buena fe [la EPMF] y no con la agresiva ignorancia que da el oficio cuando no se posee más que él sin espíritu alguno, sin ninguna idealidad, ha venido a traer a los espíritus jóvenes, a un Díaz, a un Leudo, a un Pizano, a un L. Cano, a un Samper, sobre todo a los que no han tenido ocasión de estar en contacto con otros medios pictóricos, una lección muy grande que aquí necesitamos y es la de la personalidad<sup>35</sup>.

Pero queda una duda en relación con el sentido de las afirmaciones de Santos sobre este asunto: ¿qué implica para él, en materia artística, una ausencia o debilidad de personalidad en los artistas nacionales? Fundamentalmente, realizando la ecuación de dos términos propuesta por Santos genio = personalidad fuerte y cultivada, denuncia la ausencia total de genios en el panorama artístico nacional del momento; afirmación dramática en el contexto de las batallas por la legitimidad artística y cultural que personajes como Tavera o Pizano desarrollaban a capa y espada en un campo artístico incipientísimo y con una tradición de corto plazo.

No es menester en este espacio juzgar como acertadas o equívocas las posiciones opuestas de Pizano y Santos, ni toda la gama de posiciones extremas o intermedias presentadas en la prensa, en relación con el arte de vanguardia y el arte colombiano de las primeras décadas del siglo XX; sí podemos, sin embargo, poner sobre la mesa algunos factores revelados por esta particular coreografía crítica.

La situación del arte en Colombia para la década de los años diez y veinte se definió considerablemente como una pugna por el reconocimiento de los logros del arte colombiano, asociados fundamentalmente a la consolidación de métodos artísticos académicos en

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

el ámbito de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este contexto, la exposición francesa fue una plataforma ideal para la figuración del carácter de la pintura colombiana en la esfera pública, porque constituyó un referente concreto (y materialmente presente) para el contraste con otras poéticas de la plástica.

En este sentido fueron más las posiciones adheridas a las formulaciones del arte nacional que a las de la vanguardia europea. Paradójicamente, esta posición no pretendía eximirse de la tradición cultural europea sino, por el contrario, declararse como un heredero válido de sus logros artísticos más altos que, desde una perspectiva francamente académica, no eran precisamente los de las vanguardias artísticas.

La voz de Pizano resulta reveladora en relación con los objetivos que los artistas nacionales pretendían alcanzar en su labor; es muy probable que las búsquedas del arte colombiano del período estuvieran dirigidas a la constitución de un “arte serio” (“perfecta maestría y dominio, sentimiento profundo”), que no es necesariamente simétrico con un arte academicista, en el sentido en que algunos lo han evaluado.

Finalmente, la recepción de las vanguardias europeas en la Colombia de los años veinte tuvo fuertes elementos de refracción ajenos a la reflexión estrictamente artística; es de suma importancia recordar que, si la vanguardia europea puede ser entendida como una reacción frente a una cultura con instituciones “viejas”, monolíticas y decadentes, en el caso colombiano se trata de instituciones nacientes y frágiles que ponían al artista en una posición social y cultural poco apta para la experimentación plástica antiacadémica.

Siguiendo este argumento, probablemente la lectura que los artistas colombianos hicieron de su particular contexto no fue tan desacertada: a la necesidad de un arte nacional colombiano se sumaba la urgencia de instituciones artísticas y culturales sólidas, y con un papel concreto que jugar en la definición de los horizontes de sentido de la vida cultural del país. Juzgarlos a partir de la tradición del arte moderno europeo, explícita o subrepticamente, puede resultar ciertamente más anacrónico que su posición refractaria frente a la vanguardia histórica representada en la Exposición de Pintura Moderna Francesa de 1922.