



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES 1920-1940: ARTE Y
CONOCIMIENTO.

POR: SERGIO ALEJANDRO FERRO PELÁEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

CIENCIAS HUMANAS, HISTORIA,

BOGOTÁ, COLOMBIA

2015

LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES 1920-1940: ARTE Y
CONOCIMIENTO.

POR: SERGIO ALEJANDRO FERRO PELÁEZ.

Trabajo de grado para optar al título de: Magíster en Historia

Directora:

Prof. Vera Weiler, Ph. D.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.

CIENCIAS HUAMANAS, HISTORIA

BOGOTÁ

2015

Resumen.

La Escuela Nacional de Bellas Artes fue una de las instituciones de formación artística más importantes del siglo XX en Colombia. La historia que aquí se trata, aborda uno de los periodos más importantes de la plástica nacional como lo fueron los años entre 1920 a 1940. Por otro lado, esta Investigación tiene como objetivo, a partir de un trabajo empírico, entender cómo estudiantes, maestros, directores y comentaristas sobre el campo cultural y artístico colombiano, comprendían el proceso artístico, o en términos más generales cómo entendían el arte. Por tanto esta historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes trata de entender los fenómenos artísticos como fenómenos del conocimiento.

Palabras Claves: Arte, conocimiento, formación artística, historia.

Abstract.

The Escuela Nacional de Bellas Artes was one the most important institution of artistic teaching in Colombia in the last century. In the same way the period of 1920-1940 were very important years to understand the history of arts in this country. On the other hand whit empirical research, the objective understands how students, teachers and critics of art, comprehended the process of creation of art. The main question is how they understood the plastics arts. Therefore this history of Escuela Nacional de Bellas Artesis research about artistic phenomenon as problem of knowledge

Key Words: Art, knowledge, artistic teaching, history.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1) PRIMERA PARTE: Pensamiento, arte y ciudad.	
• 1.1) El proyecto de la Escuela de Bellas Artes.....	13
• 1.2) El pensamiento de la Regeneración.....	15
• 1.3) El panorama cultural e intelectual.....	18
• 1.4) Bogotá.....	21
2) SEGUNDA PARTE: Las pistas para entender un problema del conocimiento.	
• 2.1) Inicios de una década.....	29
• 2.2) Formas de pensamiento.....	35
• 2.3) Las Vanguardias Extranjeras.....	40
• 2.4) La españolería.....	55
• 2.5) El proyecto educativo de la Escuela.....	61
• 2.6) La renovación de la Escuela.....	65
3) TERCERA PARTE: Definiciones y horizontes.	
• 3.1) La generación de lo “propio”.....	77
• 3.2) El traspie de Ramón Barba.....	87
• 3.3) Los cambios pedagógicos.....	92
• 3.4) Las artes aplicadas e industriales.....	109
• 3.5) Caricaturistas.....	117

- 3.6) La Universidad Nacional y la
Escuela.....120
- 3.7) Liberales y conservadores.....126
- 3.8) Arte y absolutos.....141

4) CONCLUSIONES:.....152

5) REFERENCIAS.....159

6) ANEXOS (Directores, maestros y
estudiantes).....169

INTRODUCCIÓN.

Una historia de la Escuela de Bellas Artes en el periodo de 1920-1940, no había sido un tema tocado a profundidad por algún 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 y que en las páginas que siguen a continuación están algunas referencias citadas, se hablaba de muchos temas que describían y explicaban la vida artística colombiana y su relación con fenómenos sociales, culturales, políticos etc. y aunque a veces se hablaba de una Escuela Nacional de Bellas Artes, simplemente quedaba en eso: en una mención a la Escuela. No se profundizaba mucho. Esa inquietud fue en parte una de las razones por las cuales se

¹Podemos 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 Humana Universidad Nacional de Colombia (tesis sin publicar). El trabajo 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” Universidad Nacional en el siglo XIX: Documentos para su historia. Escuela de artes y oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes. Colección CES, Universidad Nacional de Colombia. También caben mencionar más recientemente la investigación de Miguel Huertas (2014) “Del costumbrismo a la Academia. Hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes” (2014) 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 No 1. Pp. 35-67. Y la tesis de maestría en Historia de Rubén Ladino (2015) “Los primeros años de la Escuela Nacional de Bellas” Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana.

decidió averiguar más sobre la Escuela y descubrir que efectivamente no se sabía mucho sobre la Escuela de Bellas Artes.²

Es extraño que no se haya abordado esta institución de formación artística. 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 artistas más relevantes de la plástica nacional. En los debates estéticos y las transformaciones en las artes plásticas siempre estuvo involucrada y fue un motor importante que animó la vida cultural e intelectual de la ciudad de Bogotá y hasta del país.

Son varios los autores que guiaron y animaron a través de sus obras y reflexiones la idea de estudiar la Escuela en estos años. Ivonne Pini y su trabajo *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México y Colombia 1920-1930* (2000) en el fragmento dedicado a Colombia, brindó importantes pistas para sospechar que había un problema que merecía profundizarse. El problema estaba relacionado en cómo se entendían y enseñaban las artes plásticas en la década del veinte. Son pocas las páginas que dedica Pini a estos temas pero fueron suficientes para despertar la curiosidad e indagar un poco más allá.

Otro autor que dio importantes pistas y de alguna manera ánimo a estudiar la Escuela de Bellas Artes fue el historiador del 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 arte y uno de esos vacíos tiene que ver con la

² En 1902 la Escuela tuvo un cambio de nombre y se le agregó el Nacional, es decir quedó: Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo casi la mayoría de las veces se le nombra solamente como Escuela de Bellas Artes, incluso en ocasiones en la documentación oficial así era nombrada. Quizás para muchos simplemente se entendía que tenía un alcance nacional y no era necesario agregarlo. Se entendía que La Escuela de Bellas Artes de Bogotá era la Escuela Nacional de Bellas Artes, la institución fundada por Urdaneta. Por tanto así la vamos a nombrar en ahora en adelante, es decir, simplemente la Escuela de Bellas Artes.

enseñanza y las instituciones encargadas de la formación de artistas. Por supuesto que la Escuela de Bellas Artes cabe dentro de esas instituciones. Este historiador señala que la Escuela ayudó a configurar un campo del arte en Colombia, además esta institución cultural, como ninguna otra, permitió la fundación de la modernidad artística en el arte colombiano (2007). Por tanto, López Rosas menciona una serie de razones por las cuales es importante el estudio de la Escuela de Bellas Artes a lo largo del siglo XX. Las 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 (Ibíd.). Sin lugar a duda, fue bastante pertinente la sugerencia de William López Rosas de tomar como objeto de estudio la Escuela en una parte del siglo XX.³ En las próximas páginas veremos, por ejemplo, cómo la Escuela jugó un papel importante en la modernización de las artes plásticas en Colombia y también profundizaremos sobre 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 había en estudiar la Escuela de Bellas Artes.

Ahora bien, la mirada de la historia de la Escuela que aquí se propone hace especial énfasis en entender el desarrollo de las artes plásticas y de la Escuela misma como un problema de conocimiento. Una de las razones, a parte de las arriba señaladas, para hacer esta historia es que en estos años se puede ver 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, el problema del conocimiento al cual me refiero le interesa

³ Los trabajos donde se pueden ver las inquietudes comentadas son: Taller Historia Crítica del arte (2008) *Miguel 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.

entender cómo se pensaban las artes plásticas durante casi la primera mitad del siglo XX.

El lector encontrará una mirada original desde una teoría del conocimiento a una historia de la Escuela de Bellas Artes. Lograr describir y explicar en qué consistía la lógica en cuestión es uno de los objetivos de las páginas que siguen a continuación. También hay una mirada a los procesos de modernización de las artes plásticas desde la mirada cognitiva que aquí se propone. Aquí entendemos un proceso de modernización desde un enfoque cognitivo en donde el artista logró transformar el objeto estético separándose de la manera en cómo 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 respecto al proceso creativo y el camino para llegar a la obra de arte, de estudiantes, maestros y directores de la Escuela de Bellas Artes y otros tantos comentaristas de temas estéticos, que había una forma de entender el arte y con ello se puede explicar porque 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 puede entender de la siguiente manera: es una lógica que se remonta a un absoluto y sirve como manera de explicar el mundo, en donde hay una potencialidad encerrada que se encuentra en un 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 en la manera en cómo se entendía el proceso creativo, debido que en el momento de

ejecutar el objeto estético, origen y desenlace estaban determinado por un propósito que provenía de un absoluto.

Es de gran ayuda el trabajo intelectual del sociólogo alemán, Gunter Dux, el cual ha abierto las puertas para pensar varios problemas del conocimiento. Dux ha dejado 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 que se pone sobre la mesa, lo que interesa es no 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 atrás mencionado, y le apuesta a 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 la década de 1920 y 1930 en Colombia.

El texto está organizado en tres momentos. El primer momento 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

⁴ La obra traducida al español más importante y donde se puede ver claramente la propuesta del sociólogo alemán es *Teoría Histórico-genética de la cultura: la lógica procesual en el cambio cultural* (2012) Bogotá. Ediciones Aurora.

aquellos años. Este primer momento es quizá corto porque no pretende abordar temas a profundidad que otros investigadores ya han estudiado con éxito, pero posee una gran importancia dentro de la estrategia de explicación del fenómeno histórico que queremos detallar y analizar.

El segundo y tercer momento tienen un orden cronológico. El segundo trata sobre la década de 1920 y el tercero sobre 1930. La intención de organizar el texto en un orden cronológico se debe a querer mostrar un proceso de desarrollo desde los primeros años que aborda esta investigación hasta finales de la década del treinta, así como por razones metodológicas en el momento de sistematizar las fuentes primarias y su organización a la hora de escritura. Por supuesto que hay temas que atraviesan cada una de estas décadas y por tanto están a lo largo del texto. Pero lo que sin duda se encuentra a lo largo de las próximas páginas y que no tiene un apartado exclusivo sino que está diseminado a lo largo del 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. Son constantes las oportunidades en donde se quiere mostrar cómo opera la lógica en cuestión.

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 la perspectiva novedosa que en el presente texto se propone. De igual manera, el trabajo de investigación histórica explora varios documentos que no habían sido estudiados y que aportan a los estudios del ámbito artístico colombiano.

Quizás la novedad de la perspectiva e intenciones que posee esta investigación controvierta un poco la manera en cómo 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 arranque se presenta una mirada al ámbito intelectual, político y cultural colombiano de principios del Siglo XX. Esto tiene como propósito una contextualización del panorama en el cual estaba sumergida la Escuela de Bellas Artes. Este punto de partida busca en una estrategia expositiva lograr 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 importante hacer énfasis en lo que sucedía en la ciudad de Bogotá para aquellos años. Se propone entonces una breve mirada a las transformaciones que sufría en este periodo la ciudad y cuáles eran las principales ideas que circulaban.

1.1) 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, la recién inaugurada Escuela tenía como bases la Escuela de Dibujo, la Academia Vásquez de pintura, la Escuela de Grabado y las Escuelas de Escultura y Ornamentación y la Academia de Música. Detrás de estas escuelas estaban

nombres de intelectuales y artistas como Antonio Vargas Vega, Felipe Santiago Gutiérrez, Jorge Price, Antonio Rodríguez y Cesar Sighinolfi y Luis Ramelli (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, 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.*⁵

Empezaba a funcionar, entonces, la Escuela de Bellas Artes. La Escuela 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 que:

*(...)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.*⁶

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.⁷ 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

⁵ Papel Periódico Ilustrado. Año V. No 110, 15 de Febrero de 1887. Pp. 225- 226.

⁶ *Ibíd.* Pp. 225

⁷ La socióloga Ruth Acuña (2002) y William López Rosas (2007) son las principales referencias que hablan de consolidación de un campo artístico y de prácticas artísticas en este tema.

las condiciones de posibilidad para construir el campo del arte mencionado (Acuña, 2002). Otro elemento que cabe destacar en la Escuela de Bellas Artes junto con *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 donde “liberales como conservadores van a compartir de manera indiscutible sus planteamientos” (Acuña, 2002, Pp.8).

A lo que se quiere apuntar con este corto apartado sobre el proyecto de la Escuela, es 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 un poco la brújula que orientaba la misión de la Escuela a pesar de la incertidumbre que muchas veces se ciñó sobre este centro de formación debido a todo tipo de dificultades, entre ellas logísticas, presupuestales, pedagógicas, etc.

1.2) 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 elite 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 mencionó que:

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, Pp. 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 ésta con religión, el filólogo español a su vez pudo haberse inspirado en Schelling en lo que se refiere a la identidad entre lo absoluto metafísico, lo verdadero y lo bello (Ibíd. Pp. 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.”*⁸

Entender la estética de la manera descrita dejó una herencia en la manera en cómo se pensaba en general las artes. Parte de los argumentos sobre por qué se rechazaba 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 nos recuerda cómo en el contexto colombiano se hacia 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 (1985). 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 (Ibíd.).

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

⁸ Ibíd.

1.3) EL PANORAMA CULTURAL E INTELCTUAL.

Una rápida mirada a lo que sucedía en estos 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 cuya comprensión histórica ayuda a entender parte de los fenómenos culturales, políticos y económicos del siglo XX colombiano. 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. En cambio 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 con ello la emergencia de un proletariado y de reivindicaciones sociales.

El historiador Ricardo Arias comentó sobre este tema que tanto las elites políticas y económicas estaban concentradas en apoyar una modernización económica y administrativa, más no cultural. Lo cual se muestra en los altos índices de analfabetismo y 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 (2007). Efectivamente en lo que respecta a los temas culturales e intelectuales 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 del veinte y parte del treinta. Sin embargo, a pesar de las dificultades en el desarrollo cultural e intelectual, hubo procesos de cambio en temas relacionados con las artes.

El largo de los veinte años que aquí tratamos estaban atravesados, evidentemente, por la 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 a la hora de 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. Las continuidades a las que nos referimos 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 de 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 tuvo inicio la llamada República Liberal. En un comienzo quizá un poco tímida 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 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. En ellos la idea de país incluía al “pueblo” como agente activo en los procesos de cambio (2005). También es importante hacer la aclaración que hace Silva respecto al significado que tenían los liberales respecto de “cultura” y que estaba estrechamente relacionado con las perspectivas en educación de sus gobiernos. Cultura poseía un carácter “social”, aunque lo social puede tener un significado bastante ambiguo, era entendida como orientación política popular. Esto último en contraposición de la perspectiva conservadora, que según los liberales, habían implementado políticas de elites y minorías (Ibíd.). 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 donde se ofreció formar no solo a artistitas 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, 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 *Revista de las Indias*, la Biblioteca Nacional y la ciudad universitaria de la Universidad Nacional, como proyectos de la República Liberal y 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 estuvieron en debate para convertirse en 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 al día de hoy la Escuela de Bellas Artes convertida en la Facultad de Bellas Artes.

La Escuela se reconfiguró durante la llamada República Liberal. La vida de la Escuela 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 recoge las dificultades y logros de los diferentes planos de la historia colombiana del periodo en mención.

1.4) BOGOTÁ

Por otro lado, la ciudad de Bogotá donde estaba ubicada la Escuela, todavía era una pequeña ciudad clavada en 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 con las características de una pequeña ciudad 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 donde las figuras de Miguel Antonio Caro y José Rufino Cuervo, ciudadanos ilustres de la capital, eran los referentes obligados en estos campos.⁹

⁹ Parece que hay una confusión respecto quien nombró a Bogotá como la Atenas Suramericana, pues, habitualmente se señala al diplomático argentino Miguel Cané haber denominado de tal manera a la

A pesar que Bogotá guardaba los aires de una aldea colonial para principios de la década del veinte, para muchos jóvenes de provincia la capital era vista como 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 próximas dos décadas a jóvenes de otras regiones del país, muchos de ellos becados por sus respectivos departamentos, a realizar sus estudios.

Así entonces había cierta ambigüedad en cómo se veía a la capital del país, pues era vista tanto como un lugar de oportunidades para los intelectuales de provincia pero al mismo tiempo con cierto pesimismo por parte de los locales que se quejaban de su pobreza intelectual y su vida aldeana. Ricardo Arias señala que “La visión de estos jóvenes de provincia¹⁰ 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” (2007, Pp. 10). Más adelante Arias cita a Tomás Rueda Vargas, en donde el escritor señaló el escenario todavía poco maduro que era Bogotá a la hora de dedicarse a las letras, pues Vargas Rueda comentaba que:

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

capital colombiana. Sin embargo, El historiador de temas urbanos, Fabio Zambrano, señala que fue Menéndez Pelayo quien lo hizo. Ver: *De la Atenas Suramericana a la Bogotá Moderna. La construcción de la cultura moderna en Bogotá* en Revista de Estudios Sociales, 11,9-16. Recuperado el 20 de octubre del 2015, <http://res.uniandes.edu.co/view.php/216/index.php?id=216>

¹⁰ Específicamente Arias se refiere a los jóvenes intelectuales que formaron el grupo conocido como los “Leopardo”, liderados por Augusto Ramírez Moreno, proveniente de Medellín, Silvio Villegas originario de Manizales. Así como Eliseo Arango (Bagdo, Choco) y José Camacho Carreño (Bucaramanga).

*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 sólo impropicio sino hostil al cultivo de las letras.*¹¹

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. Estas dificultades hacían pensar a artistas y comentaristas en torno a la plástica si realmente era la ciudad una Atenas en los Andes.

Una muestra del paisaje aldeano con su respectiva vida social a comienzos de los años veinte, la pone el sociólogo Carlos Uribe Celis, 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” (1991, Pp. 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” (Ibíd.). 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 para 1938 se contaban 330.312 personas viviendo en la “Atenas suramericana”.¹² 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 puede señalar varios hechos importantes que hablan de la modernización de la capital. Sobre la

¹¹ Ibíd.

¹² Fabio Puyo. (1993) *Bogotá*, Editorial Mapfre. Madrid.

arquitectura de la ciudad, Uribe Celis menciona la transformación del paisaje de la capital. Poco a poco se remplazó 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 para este momento ya ruedan aproximadamente 300 automóviles en las calles de la ciudad (1991.) En el Ministerio de Obras Públicas que estaba a cargo en un principio por Laureano Gómez durante los años de 1925-1926, se construyeron varias “avenidas” que cambiaron la cara de la ciudad como la Caracas y la Avenida Jiménez. Básicamente a la Escuela de Bellas Artes le eran encargados bustos de personajes ilustres para adornar las calles bogotanas.

Por otro lado, relacionado en mayor medida con la vida cultural cabe señalar los espacios de la vida intelectual en donde era posible conversar o leer sobre las diferentes ideas que circulaban en la ciudad de Bogotá. Los cafés eran esos espacios de socialización y de encuentro. En ellos, intelectuales y artistas se encontraban y debatían sobre diferentes temas. De hecho se puede decir que varios de los profesores de la Escuela se encontraban en aquellos lugares pues eran visitantes de estos cafés. Un ejemplo fue el Café Windsor que era frecuentado por Ricardo Rendón, Rafael Maya, Jorge Zalamea y Luis Vidales. Todos ellos en algún momento pasaron por las aulas de la Escuela.

Quizás el ambiente de las librerías para la década del veinte no era el mejor en lo que se refiere a la facilidad de conseguir títulos. Armando Solano, señalaba que “a nuestro amable rincón andino llegan pocos libros, y llegan retardados y a precios demasiado altos”¹³ (citado por Ricardo Arias; 2007, Pp. 22). El tipo de títulos que se encontraban en las librerías se pueden sintetizar en los siguientes temas y autores: autores como

¹³ Es necesario señalar que el alto precio de los libros, Arias lo pone en discusión.

Tolstoi y el Anticristo de Nietzsche eran posibles de encontrar en las librerías que se ubicaban en el centro de la ciudad. De igual manera en la prensa se anunciaban títulos de literatura, diccionarios de francés e inglés. También se encontraban en las librerías 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 a 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 querían convertir la ciudad en un centro del arte y la cultura. Lo cual fue una de las tareas dadas a la Escuela. De alguna manera el destino de la ciudad estaba ligado a ser un baluarte espiritual. A propósito de una exposición de arte francés llevada 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.*¹⁴

Así entonces la Escuela era el principal centro de enseñanza de la Bogotá de la década del veinte y del treinta. Era parte de la oferta educativa que ofrecía la capital y en donde muchos jóvenes tanto locales como de otras partes del país encontraban un lugar donde formarse. Indiscutiblemente si un joven bogotano quería ser artista tenía ir a la Escuela de Bellas Artes, de igual manera si provenían 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 Carreño¹⁵. Estos nombres son representativos de los intelectuales más relevantes de la época, así como de distintas 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

¹⁴ “Primera Exposición Oficial de Pintura en Bogotá” en *El Gráfico*, Año XVII. No. 872, 24 de marzo de 1928.

¹⁵ Así registró la prensa en 1930 la de serie conferencias en donde 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 oír el público culto de Bogotá exposiciones como las de José Camacho Carreño, Francisco Umaña Bernal, Otto de Greiff, Silvio Villegas, Ramírez Moreno y muchos otros de nuestros jóvenes intelectuales que contribuirán indudablemente un sello de distinción a la Escuela.* (La nueva exposición de pintura” en *El Gráfico*, Año XX. No. 985, Junio 28 de 1930).

uno de sus puntos más neurálgicos.¹⁶ 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 el ejercicio de pensar el encuentro de artistas y demás en sus calles o en otros sitios no es difícil.



“Una visita a la Escuela de Bellas Artes” en el *Gráfico*. Año XVII. No 985, 8 de septiembre de 1928.

¹⁶ 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.* (“La memoria de Luis Tejada” en *Lecturas Dominicales* de *El tiempo*, Vol. XI. No 267, 23 de septiembre de 1928)

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 se presentaron cambios que se señalaran 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 aun, en su vida cultural en general. Por ende la pertinencia de su estudio histórico teniendo como punto de partida una institución como la Escuela. El resultado del trabajo de este segmento puede ayudar a pensar toda una década en su vida artística desde la perspectiva de la Escuela.

2.1) 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 la existencia de la Escuela. En 1920 la *Revista del Colegio de Nuestra Señora del Rosario* publicó un balance por parte el presidente Marco Fidel Suárez, dirigido al Congreso Nacional, sobre los diferentes centros de educación en el país, entre las 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 era fundada como requisito para que la joven nación fuera civilizada.

En aquella revista Marco Fidel Suárez señalaba lo siguiente:

*La Escuela de Bellas Artes da enseñanzas de dibujo, escultura, arquitectura y ornamentación, luchando si 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.*¹⁷

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 las labores de la

¹⁷ Vol. XV. No. 148, 1 de septiembre de 1920

Escuela fue una difícil tarea y este obstáculo anunciado en el principio de la década del veinte fue una constante en los próximos años.¹⁸

El año siguiente de nuevo el presidente hacía un balance de los centros de enseñanza y señalaba los mismos problemas descritos en el año 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 de las necesidades culturales de la ciudad y del país, se proponía un plan de embellecimiento de una Bogotá que se estaba transformando y en donde 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

¹⁸ Desde 1918 la problemática de una sede propia y cómoda para las actividades de la Escuela, se empezaba notar. 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” citado por María Clara Cortés Polanía en *Miguel Díaz Vargas: Una modernidad Invisible* (2007) Taller Historia Crítica. Bogotá, Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

*distinción de partidos y atendiendo sólo a la gratitud de los grandes servicios y al estímulo de los grandes ejemplos.*¹⁹

Eran entonces 87 estudiantes y 11 profesores para una ciudad de aproximadamente 150.000 habitantes,²⁰ además la función de la Escuela, a parte de la enseñanza de las artes plásticas, también estaba relacionada con producir monumentos públicos. Pero cabe aclarar que fueron continuas las quejas de la Escuela porque muchas veces los encargos para algún monumento eran dados a artistas extranjeros.

Estos comentarios muestran el panorama que fue punto de partida de la Escuela en estos primeros años de inicio de la década, en donde a esta institución se le daba la responsabilidad de ser pieza clave de la cultura nacional a pesar de estar en el olvido y no contar con suficiente apoyo de acuerdo a sus necesidades y tareas encomendadas.

Las quejas de la situación de la Escuela también provenían de los estudiantes. El entonces estudiante y delegado de sus compañeros y más tarde profesor y director de la Escuela a finales de la década del treinta, José María Gonzales Concha, tomó la vocería de los estudiantes de la Escuela y en una carta dirigida al rector de la misma, Ricardo Borrero Álvarez, y publicada en la revista *Universidad*, Gonzales Concha mostraba un claro malestar por la situación por la que atravesaba la institución de formación artística. El malestar de los estudiantes ya había sido advertido por el Ministerio de Instrucción Pública que temía un “movimiento revolucionario” de los estudiantes 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 Concha:

¹⁹ Vol. XVI. No. 157, 1 de agosto de 1921

²⁰ Es un número aproximado si seguimos los censos señalados por Fabio Puyo en *Bogotá* (1993, Pp. 217)

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.²¹

Así entonces había problemas de organización y logísticos pero la principal preocupación tenían 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.

²¹ Año I. No. 6, 28 de abril de 1921.

*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 sólo un artista posee.*²²

Para los estudiantes representados por Gonzales Concha, si bien la falta de una instalación adecuada era un problema que se debía resolver, lo era 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.*²³

La carta de los estudiantes de la Escuela a parte 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 Gonzales Concha en representación de sus compañeros, podríamos decir 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 “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 estos años llama la atención que el curso de Anatomía artística haya estado a cargo de un médico. Una interpretación que se puede hacer a este

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

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 la fisionomía humana.²⁴

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 Paramo, entre otros, todos ellos formados a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se convertían 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.²⁵ Todos ellos fueron tanto directores así como maestros de la Escuela a lo largo de la década.

Estos primeros años de la década del veinte, muestran los obstáculos tanto de organización como pedagógicos que dibujaron el panorama de este centro de formación artística en los próximos años. Fueron síntomas no solo de problemas institucionales, también nos muestra las rutinas en las enseñanzas de las artes plásticas, las cuales eran una variable que hacían más difícil la novedad estética y la posibilidad de cambio. Es decir que la manera en cómo se enseñaban las artes tiene que ver con las posibilidades de cambio en el arte y como se entendían las mismas.

²⁴ 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 San Juan de Dios (Acuña, 2002).

²⁵ 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

2.2) 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 en lo que se refiere al arte, las cuales se desarrollaron a largo de estos años. Estas formas de pensamiento 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 las reflexiones en entorno a la estética provino del presbiteriano Juan Crisóstomo García quien publicó dos extensos artículos que ocuparon varias ediciones de la *Revista del Colegio de Nuestra Señora del Rosario*. El primero de ellos titulado “*Rudimentos de estética. Concepto y división de la belleza, la fealdad. El ideal*”. El segundo artículo “*El habito del orden. Blanco supremo de la educación de las escuelas*”. Juan Crisóstomo García quien había ganado un premio de dibujo en 1903, junto con Coroliano Leudo, hizo en estos artículos una reflexión sobre cómo debía ser el arte. En esta reflexión en donde citaba a Ruskin y Menéndez Pelayo, aplicaba tanto a la literatura como a las artes plásticas.

Como dato de importancia que revela su cercanía con el ambiente artístico es que Juan Crisóstomo García fue nombrado profesor de Teoría del Arte en 1927 por Roberto Pizano, cuando éste asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes, pero Juan C. García renunció a los pocos días de posicionarse en el cargo; las razones las desconocemos. Además fue miembro del Círculo de Bellas Artes.²⁶

²⁶ El círculo se fundó 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.

En el comienzo del artículo *Rudimentos de estética*, hay una cita de Ruskin donde señala que “el conocimiento de lo bello es el primer escalón para el conocimiento de las cosas buenas”²⁷. Para el presbiteriano “la noción de belleza contiene los conceptos de verdad, bondad y aptitud de producir admiración y agrado”.²⁸ Lo que resalta de esta reflexión en torno a la estética es la relación de la noción de belleza con la noción de ideal. Es decir, la belleza casi como una 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”²⁹.

Ahora bien, sobre la fealdad señala 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.*³⁰

Esta cita de la reflexión de Juan C. García puede ayudar a entender el ambiente intelectual que defendía un arte conservador que rechazaba cualquier tipo de cambio que no fuera acorde a los lineamientos de lo bello y dentro de los linderos de lo no considerado obsceno. Interesa resaltar en esta cita la importancia del orden como una especie de determinante estético y moral de la obra artística.

²⁷ Vol. XV, No. 144, Mayo de 1920.

²⁸ *Ibíd.* Aquí Juan C. García cita a Menéndez Pelayo quien señala en *Ideas Estéticas*: “En el fenómeno Estético andan mezclados un elemento afectivo y un elemento intelectual”.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

Siguiendo con la relación entre la belleza y lo ideal, el presbiteriano García comentaba que:

*Para que haya arte debe haber sólo una imitación perfeccionada, es decir, idealizada suprimiendo algunos defectos y realzando algunas cualidades; porque como el artista nunca es capaz de reproducir exactamente la realidad, necesita compensar esa falta idealizando.*³¹

Es decir que 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 se puede direccionar sobre las cualidades del artista y del arte. Juan C. García señalaba que:

*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.*³²

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. Fórmula que se suponía debía seguir el artista. La historiadora Ivonne Pini 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

³¹ *Ibíd.*

³² *Ibíd.*

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 es el orden y su importancia en el aprendizaje y 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”³³. 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 crea y se conserva 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.*³⁴

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 nacen el desorden intelectual, ético, artístico y de todo género.*³⁵

³³ Vol. XV. No. 150, 1 de Noviembre de 1920.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

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

Los dos artículos de Juan C. García brindan un panorama sobre las artes plásticas. Los argumentos de García, sustentados en la filosofía escolástica, son un paso importante en 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 demás opiniones menos elaboradas en donde se puede ver el rechazo a un arte moderno que juegue con la “armonía” y con la manera “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, que “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”.³⁶ 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 donde lo verdadero y lo bueno eran la representación fiel de la naturaleza.

Así entonces es necesario seguir presentando los comentarios en donde se ven las maneras de cómo se debía hacer arte para muchos de los artistas de comienzos de la

³⁶ Flórez Álvarez. L “Charlas de artistas”. Vol. X. No. 234, 6 de noviembre de 1920.

década del veinte. Para ello, es necesario revisar el tema de la aceptación de las vanguardias artísticas y el apego al arte español.

2.3) LAS VANGUARDIAS EXTRANJERAS.

El rechazo a las vanguardias extranjeras sucedió a lo largo de la década del veinte y del treinta. Atrás se mostró la manera en cómo se pensaba y se debía hacer arte, lo cual puede ayudar a entender el rechazo; en el tema ya hemos avanzado. Ahora es necesario profundizar puntualmente en este rechazo 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. 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 Nueva York.

... 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.*³⁷

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 la observaran.

*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 sean extraviado.*³⁸

Así entonces había una división entre el arte que se apegaba a la belleza y a su ley natural, y los que sencillamente se desviaron de aquellas leyes. Ortega prosiguió sus impresiones de la exposición en Nueva York comentando que la exposición despertó una airada protesta en la prensa neoyorkina y 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 sus impresiones de la Exposición celebrando que aquellas modas y gustos sin sentido de millonarios estuvieran lejos del panorama artístico colombiano.

³⁷ Alfredo, Ortega “De Nueva York”. Año XII. No. 595, 29 de abril de 1922.

³⁸ *Ibíd.*

*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.*³⁹

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 que Alfredo Ortega respecto a las corrientes estéticas foráneas que sacudían el panorama de las artes plásticas en Europa y en Estados Unidos, pero evidentemente con criterio y un conocimiento de las artes mucho más profundo.

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* de 1921, el maestro Tavera hizo una importante reflexión que vale la pena dedicarle atención, pues en ella se encuentra 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 en cómo se entendía el arte y por tanto la manera 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 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

³⁹ *Ibíd.*

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.⁴⁰

Tavera prosiguió con lo que fue quizá el centro de su reflexión en donde 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 donde Tavera se sostenía para desarrollar sus opiniones respecto al acontecer de la plástica y las tendencias modernistas que emergían.

Haciendo una síntesis generalísima de las doctrinas estéticas actúales, 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.⁴¹

Esta forma de entender el arte junto con la señalada por Juan C. García, operó por muchos años y evidentemente la formación en artes no estuvo ajena a la misma. Esta división y manera de entender el arte sirvió para distinguir las corrientes y tradiciones que dividían Europa. La más clara de ellas 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

⁴⁰ “Notas de artes”. Vol. XI. No 243, 29 de enero de 1921.

⁴¹ *Ibíd.*

*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.*⁴²

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

*En cambio, las sólidas condiciones plásticas de ese arte (el español) lo ha 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 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.*⁴³

Tavera tenía algunas objeciones al aplicar exclusivamente la fórmula en donde el arte era un “sermón pintado”, pero sus argumentos para señalar su favoritismo al arte español tenían que ver con desarrollar cierta 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

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*

*de todos los factores de belleza a su alcance, pero jamás podrá inventar una naturaleza nueva.*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 éste 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 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 a las corrientes extranjeras en donde se aplican los argumentos recién mencionados. Para el maestro colombiano “este arte no debe enseñarse en una escuela, sino en un manicomio, seguramente”.⁴⁵

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 conocer este arte. De hecho sus impresiones fueron bastante similares al viajero por 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 sino 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

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*

ha de seguir buscando el ritmo, la armonía y el orden en sus lubricaciones 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. 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 ceñido a las fronteras del orden y verdad. Por ende, 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 a lo natural, a la armonía y el orden.

Más el buen sentido se va imponiendo una vez más. El día, no lejano de una verdadera reevaluación, 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. ⁴⁷

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:

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*

*Yo sin ser misonista, 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.*⁴⁸

Cano le daba un carácter de arte infantil sin ninguna dificultad técnica al cubismo.

Respecto al impresionismo, el artista señaló:

*Esa es quizá 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.*⁴⁹

Aunque el impresionismo fue claramente mejor aceptado e incluso practicado que otras expresiones artísticas modernas. La labor de Andrés de Santamaría años atrás en la Escuela había dejado un legado respecto al impresionismo.

La opinión del León Cano, hijo del escultor Francisco Cano, además estudiante en la década del 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

⁴⁸ “Entrevista con nuestros pintores. Francisco Cano” en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*. Vol. I. No. 16, 26 de Agosto de 1923.

⁴⁹ *Ibíd.*

*sucede a la viceversa. Rara vez, o casi nunca, muestra los dos elementos imprescindibles en la expresión y duración de toda obra artística.*⁵⁰

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 al cubismo, éste era un fracaso y sólo 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.*⁵¹

Ahora bien, ya quedó señalado el desprecio por las corrientes estéticas extranjeras en donde el argumento para este rechazo tenía que ver con que el artista debía seguir el camino de la naturaleza a la hora de realizar su obra. Se podría seguir poniendo ejemplos sobre este desprecio y rechazo pero más que simplemente señalarlo, lo cual ya lo han hecho otros tanto historiadores que han escrito sobre el tema, lo que se quiso hacer fue apuntar al nervio de las objeciones que derivaban en este rechazo.

⁵⁰ Catillo Nájera C.A “León Cano. Artista” en *Cromos* Vol. No. 768, 18 de agosto de 1931.

⁵¹ *Ibíd.*

De esta manera, ya se puede intuir el camino de la enseñanza de las artes plásticas y con ello 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 en cómo se debía hacer arte. Es decir, la exposición de arte francés en 1922.⁵² De esta manera, lo que se trata ahora es 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.⁵³



En la exposición de arte francés. Ella – Oye ¿qué será eso? El- El sueño de un matrimonio feliz, atormentado por una pesadilla

En *Cromos*. Vol. XIV. No 320, 29 de agosto de 1922.

⁵² La investigadora Sylvia Suárez escribió un artículo titulado *Arte serio: El arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922*. Publicado en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (2008) Bogotá D.C. Universidad Nacional de Colombia, No. 14. Este artículo aborda la exposición francesa de 1922 a partir de la crítica en prensa sobre este evento.

⁵³ Álvaro Medina en *Procesos del arte en Colombia* (1978) e Ivonne Pini, en *Busca de lo propio* (2000) son autores que han tocado por primera vez este evento.

La exposición de arte francés presentada entre el 20 de agosto al 10 de septiembre del año 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, post impresionistas, constructivas y cubistas, por parte de varios artistas franceses, pero las obras postimpresionistas fueron la de mayor objeto críticas por parte de la prensa (Suárez, 2008) Algunos de los autores de las obras enviadas a la exposición pertenecían a los artistas franceses Albert Gleizes, André Lhote y Francis Picabia.

De esta manera, 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, ambiente que quizá no era el más excitante pero este evento rompía con la monotonía habitual.

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 propia.⁵⁴ Pues bien, hubo una orden por parte del Ministerio de Instrucción Pública que respondía a

⁵⁴ Roberto Pizano señaló la penosa situación de la Escuela de Bellas Artes. Un local propio para la Escuela 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 se posicionara como director de la Escuela unos años más adelante 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 sea dejado disgregar? ¿Quién no se indigna de ver cómo hasta hoy la inercia oficial ha sacrificado tantos ingenios?”* (“En la Exposición de arte francés” en *Cromos*. Vol. XIV. No. 319, 19 de Agosto de 1922)

una petición de un grupo jóvenes estudiantes,⁵⁵ para que durante los días que duraba el evento las clases continuaran. Además los profesores tenían permiso para dictar clases prácticas sobre las obras que allí se exponían.

Pero a pesar de este permiso para que los profesores pudieran sacar provecho de la exposición, hubo reacciones de rechazo por parte del director de la Escuela, el maestro Ricardo Borrero, quien contradiciendo al permiso dado desde el Ministerio de Instrucción Pública, trató de poner un cordón “sanitario” para que los estudiantes no se contaminaran con las obras que allí se exponían. Así lo señala Álvaro Medina citando a Roberto Pizano, pues el joven artista manifestó su rechazo a 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, 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.⁵⁶

La petición y el correspondiente permiso para que los jóvenes sacaran provecho de la exposición estaban en contravía con la actitud del director. Aunque no hay certeza 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

⁵⁵ La petición fue hecha por: Luis B. Ramos, Marco Tulio Salas, Guillermo Rosales y G. Quintero.

⁵⁶ Citado por Álvaro Medina Pp. 160-161.

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 entonces ciudad 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 exposición en la revista *El Grafico* en donde hacía una especie de recorrido al lector por la exposición. Previendo la sorpresa del visitante, Pizano informaba al espectador de la exposición.

*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 así mismo, pero en últimas caso es preciso que no te enfades o que no te rías.*⁵⁷

Pero a pesar del rechazo que produjo en la dirección de la Escuela esta exposición, el maestro Pizano fue asignado para dictar algunas charlas explicativas sobre la exposición de arte francés.

No obstante, no sólo hubo críticas contra la exposición. De alguna manera la exposición de arte francés 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”.⁵⁸ Incluso varios espectadores señalaron que el arte local tenía mucho que enseñarle al desviado arte francés a tal punto que “no pocos que han

⁵⁷ “En la exposición de arte francés” en *El Gráfico*. Año XII. No. 611, 19 de agosto de 1922.

⁵⁸ “En la exposición francesa” en *El Grafico*. Año XII. No. 614, 9 de septiembre 1922.

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”.⁵⁹ 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”.⁶⁰ El ámbito local comparaba a sus artistas con las novedades extranjeras y quizá uno de los grandes meritos de la exposición fue sacudir las artes plásticas de la Bogotá de los veinte.

Gustavo Santos señalaba que:

*Se han visto al oleo 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. Esto sólo bastaría para convencernos de los buenos resultados de la Exposición francesa.*⁶¹

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 referentes que a la hora de mostrar algo novedoso el punto de comparación eran los artistas locales. Éstos 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 que éstas sólo 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

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

se formaban lo hacían por el camino correcto, según los maestros y directores en la década del veinte.⁶² 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 en donde emanaba la creación del artista. Aquí está una importante clave de la lógica de comprensión de las artes plástica en la década del veinte y más aun en la Escuela de Bellas Artes como la institución de formación artística más importante de comienzos del siglo XX colombiano, en donde no solamente se formaban artistas sino donde además pasaban de algún modo u otro, las discusiones estéticas y el lugar donde se hacía arte y donde se concentraba la lógica con la cual se entendía el arte.

⁶²El futuro director de la Escuela, Roberto Pizano, refiriéndose a la formación en Europa de Domingo Moreno Otero y Ricardo Gómez Campuzano. Señalaba que: *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.* (“Desde España” en *Cromos*. Vol. XIV. No. 333, 25 de noviembre de 1922.)

2.4) LA ESPAÑOLERIA.⁶³

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 Academia 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 por supuesto parte de las becas otorgadas por la Escuela para estudiar en el extranjero tenían como destino el país ibérico. Como se tuvo la oportunidad de mencionar, la plástica española todavía no se había contaminado por las tendencias vanguardistas.⁶⁴ Parte de los encargos artísticos se hacían a artistas españoles, cosa que molestaba a la Escuela, pues eran encargos que la Escuela consideraba posibles hacerlos de igual calidad o incluso mejor que los artistas extranjeros y por supuesto el dinero no caía mal a las finanzas.⁶⁵

⁶³ La socióloga Ruth Acuña 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” (2007, Pp. 52)

⁶⁴ 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 en el 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 del interior y que fueron resistentes a las vanguardias artísticas, se pueden señalar a Joaquín Sorolla, Julio Romeo Torres, Valentín Zubiarre e Ignacio Zuloaga. (2007)

⁶⁵ 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 concejo y alcalde de Bogotá, que se encargara a la Escuela de Bellas Artes una placa o lapida 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 preciadas de nuestra nacionalidad. Con orgullo podemos ufanarnos de que hiciera surgir a Santafé de Bogotá, en la geografía y en la historia, un conquistador*

También como lugares de formación estaban Francia e Italia que fue frecuentada por estudiantes y maestros colombianos. Paris tenía la tradición de la Academia de Julien en donde se habían formado Epifanio Garay y Francisco Antonio Cano, 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 también perdió cierto atractivo, (Pini, 2000) aunque seguía siendo un lugar donde también acudían los jóvenes colombianos tal como Pedro Nel Gómez. La marmolería Italiana ofrecía becas a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. Es decir que aunque España era vista como lugar favorito, no se puede descartar a Paris y Roma como opciones para formarse. Incluso la Escuela ofrecía alguna que otra beca para ir a Francia e Italia.⁶⁶

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 del veinte. De igual manera los artistas españoles Enrique Recio Gil en pintura, y Antonio Rodríguez en escultura fueron

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 doto 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. (Archivo Universidad Nacional de Colombia. Caja 388, Carpeta 2, Folio 1-2, 10 de mayo de 1928.)

⁶⁶ 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 Paris durante los mismos seis meses, al cabo de los cuales pasara 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* (Archivo Universidad Nacional de Colombia, Caja 388. Carpeta 5, Junio de 1928.)

maestros en la Escuela. El primero a finales del siglo XIX y el segundo entre 1924 a 1927 (Pini, 2000). Las figuras de Ignacio Zuloaga, en el presente y de los grandes maestros como Velásquez y Goya eran 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 y citado por Álvaro Medina, muestra un poco el estado de la pintura española respecto a lo que sucedía en 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.⁶⁷

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 aun se guardaban los valores del buen arte.

⁶⁷ 1978, Pp.144



Dos rincones del estudio de Ricardo Gómez, en Madrid.

Pizano, Roberto "Desde España" en *Cromos*. Vol. XIV. No 333, 25 de noviembre de 1922

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. Paris, 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 Paris 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? Rozo es un gran inventor de ideas fabulosas y de motivos extraños propios del medio: se burla del público.*⁶⁸

La entrevista a Acuña se realizó a finales de la década del veinte y muestra la distancia y desconfianza con las demás academias europeas. Más aún muestra a Paris 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.⁶⁹

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 al siglo XIX con el XX, pues se habían formado finalizando el siglo XIX y comienzos del XX, sus opiniones estaban del lado de una España brillante en lo que se refiere a las artes plásticas. En la “Madre Patria” se presentaban uno que otro brote de las nuevas tendencias estéticas modernas como el dadaísmo que sacudía la plástica en otras parte de Europa, pero eran simplemente eso: brotes esporádicos.

Para Moreno Otero la orientación que tenía en ese momento, es decir 1929, la pintura española era la siguiente:

⁶⁸ “Paris es un peligro para el estudiante” en *El Gráfico*. Año XVII. No 915, 16 de febrero de 1929.

⁶⁹ El investigador Christian Padilla en su libro *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura Colombiana* (2007) Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Bogotá, hace un interesante apunte histórico en donde 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 un origen del arte nacionalista.

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.⁷⁰

Moreno Otero trató de separar el clasicismo que en ese momento se daba en España, de una pintura que copiaba fielmente a la naturaleza. Aunque era finalmente la naturaleza la fuente de inspiración que por medio del artista terminaba plasmada en la obra del artista.

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.⁷¹

Aunque pareciera que para el maestro de la Escuela, el clasicismo no trataba de copiar totalmente a la naturaleza y había un intento de dotar de algún tipo de personalidad a la obra artística, se puede ver la lógica que guiaba al arte, pues a pesar que se trataba de poner a la naturaleza como sólo un punto de “referencia”, seguía siendo la fuente y una referencia en donde se desencadenaba la obra artística y 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, pone a la naturaleza como inicio y desencadenamiento de la creación de la obra artística.

⁷⁰ El Caballero duende “Una hora con Domingo Moreno Otero” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*. Vol. XI. No 215, 11 de Septiembre de 1929.

⁷¹ *Ibíd.*

Es clara la influencia de España en la plástica colombiana y por supuesto en la Escuela. Pues no sólo era el referente cultural e intelectual, sino que además era el lugar donde 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.

2.5) EL PROYECTO EDUCATIVO DE LA ESCUELA.

La Escuela de Bellas Artes no sólo se encargó de formar a pintores y escultores. La ornamentación y decoración también fueron parte de la Escuela tanto en la década del veinte como del treinta y para finales de la última década mencionada tuvo mucho que ver en la función educativa de la Escuela e incluso de pensar el arte. De igual manera, es justo mencionar los proyectos donde estaban las clases para obreros y mujeres e incluso para niños. Esta cara de la Escuela de Bellas Artes es necesaria señalarla al hacer una historia de la misma, y aunque este tema atraviesa las dos décadas, por lo pronto nos concentraremos en la década de interés de esta segunda parte de la investigación.

Para 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, tuvo una propuesta para la formación de artesanos, éste sugirió que en vez de una Escuela de Bellas Artes, debería haber una Escuela Nacional de Artes Decorativas.⁷² Esta Escuela de Artes Decorativas sería la puerta para que el pueblo “pueda adquirir los conocimientos cuya falta debiera avergonzar a la mayoría de quienes aquí llamamos artesanos” (Pp. 125.). En el pensum de la Escuela de 1928 se

⁷² Había un antecedente de este tipo de proyectos que se remontan 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.

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, además 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.



“Una visita a la Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*. Año XVII. No. 895, 8 de septiembre de 1928.

Sobre a quién iban dirigidas las clases es de resaltar la división entre las clases para “señoritas” y las clases para hombres. Por ejemplo en 1922, Luis B. Ramos estaba a cargo de la clase de Escultura para señoritas y en 1928 Domingo Moreno Otero le correspondió Dibujo, Colorido y Composición también para señoritas al igual que Roberto Gómez Campuzano que estuvo a cargo de la clase de pintura al natural en este mismo año. Para finales de la década del veinte y comienzos del treinta podemos ver las estudiantes más sobresalientes de la Escuela tales como Carolina Cárdenas en 1929,

Hena Rodríguez y Josefina Albarracín en 1930, ésta última conoció allí a su marido, el escultor y maestro de la Escuela, Ramón Barba.



La clase de escultura de Ramón Barba en la Escuela de Bella Artes de esta ciudad. Hoy se inaugurará en el pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia la exposición de los alumnos de la Escuela como término a los trabajos del presente año.

“Una interesante exposición” en *Cromos*. Vol. XVIII. No. 686, 16 de noviembre de 1929.

En este sentido, las clases para “señoritas” hacían parte de la década del veinte en donde se abrieron las puertas para la participación femenina en el ámbito cultural y artístico colombiano. 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. Sobretudo Rodríguez y Albarracín hicieron parte de las transformaciones en el desarrollo de la estética en Colombia en la década del treinta 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 a la pintura y escultura y que además tenían un uso práctico, las clases de ornamentación eran bastante populares entre los estudiantes, aprovechando quizá, las oportunidades económicas que podía traer el aprender ciertas habilidades prácticas en una Bogotá con transformaciones sociales y arquitectónicas. Estas transformaciones podían estimular la oferta de personas con este conocimiento práctico. Como fue mencionado por la *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* atrás citada, la Escuela daba enseñanzas de ornamentación.⁷³ Las clases de ornamentación tenían una gran aceptación dentro de los estudiantes pero también varias quejas sobre las mismas debido a las dificultades y carencias que tenía la Escuela como ya fue mencionado.

En la carta del entonces estudiante González Concha, donde se quejaba de la situación de la Escuela, se decía lo siguiente:

*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, sólo 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.*⁷⁴

Los cursos para obreros y para señoritas, e incluso para niños como sucedió en la década del treinta, abrieron las puertas a una Escuela que recibió, a pesar de los problemas administrativos y logísticos, a un espectro más o menos amplio de la

⁷³ Ver Página 32.

⁷⁴ Año I. No 6. Abril 28 de 1921

sociedad colombiana, pues en ella llegaban a formarse jóvenes de todo Colombia, muchos de ellos becados pues no tenían los recursos económicos para pagar su formación. De igual manera, la Escuela buscó un horizonte donde las artes aplicadas fueron ganando terreno. Esto último tuvo sus efectos no sólo en la orientación de la Escuela como espacio de formación sino también en el desarrollo estético en la década del treinta e influenció a varios de los estudiantes que cursaron sus estudios en aquella década.

2.6) LA RENOVACIÓN DE LA ESCUELA.

En el último tramo de la década del 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 sólo para mencionar los cambios que sufrió la Escuela, sino también para seguir profundizando en la manera en cómo la Escuela 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 desde comienzos de la década del veinte. Desde 1921 empezó su labor como maestro de la Escuela y sus opiniones artísticas y noticias respecto a su trabajo estaban frecuentemente en las revistas como *El Gráfico* y *Cromos*. Su trabajo histórico sobre Gregorio Vásquez Arce y Ceballos y la dirección de la Escuela lo llevaron a gozar de gran reconocimiento.

El paso de Pizano por la dirección de la Escuela hasta su temprana muerte en 1929, ha sido señalada como un aire de renovación y hasta de modernización de la misma (Medina, 1978), (Ortega Ricaurte, 1979), (Malagón, 1999) y (Pini, 2000).

Efectivamente Pizano dio cierto aire de modernización a la Escuela si seguimos a los autores señalados. Por ejemplo una de las tareas más importantes de Pizano frente a la Escuela, fue gestionar un museo de reproducciones el cual abrió un año más tarde a 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” (1999, Pp.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” (Ibíd. Pp. 34).⁷⁵ Sobre su gestión al frente de la Escuela podemos decir que hubo un aire de renovación, pero por otro lado en Pizano podemos ver la lógica con la cual se entendía el arte que se venía desarrollando en toda la década.



“La exposición de pintura de la Escuela de Bellas Artes” en *Cromos*, Vol. XX. No. 473, 12 de septiembre de 1925.

⁷⁵ El investigador Ricardo Malagón en su artículo “*Roberto Pizano. Artista, crítico y promotor de arte*” (1999) en *Textos. Documentos de historia y teoría. Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la arquitectura*. Universidad Nacional de Colombia. 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.

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* anunciaba de la siguiente manera el arribo de Pizano.

*Nuestro gobierno, con rectitud de criterio que le hace honor, y tal vez buscándole contrapeso justo al desarrollo material que 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 encausen 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.*⁷⁶

Pizano se encargó de la Escuela con la intención de reorganizarla y darle un nuevo impulso al proyecto cultural que fue en un inicio 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 a 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

⁷⁶ Amaya Gonzales Víctor “Una conversación con Roberto Pizano” en *Cromos*. Vol. XXV. No. 600, 17 de marzo de 1928.

*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.*⁷⁷

Pizano tenía la intención de convertir a 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 frente de intervención estaba más ligado en los propósitos de las clases y finalmente por lo cual fue recordado en su paso por la Escuela, es decir, el proyecto de un museo de reproducciones.

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 sólo 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 de la cultural de la nación y en el alma colombiana la conciencia de su alto amor por las cosas del espíritu.*⁷⁸

Instalado Pizano en su cargo una de las primeras labores que realizó 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 en arte que provenía desde 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 era de alguna forma un historiador del arte. Pizano encontraba en las figuras de Vásquez Arce y Ceballos, los Figueroas, Acero de la Cruz y otros, las raíces del desarrollo de la pintura colombiana.

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ *Ibíd.*

Pizano en una entrevista mencionó la importancia de conocer un pasado artístico dentro del proyecto de la Escuela: en la revista *Cromos* comentó:

Justamente la labor que se proponen llevar a cabo el profesor de Historia⁷⁹ y el de Teoría del Arte en nuestra Escuela es la de completar perfectamente la historia de nuestro desarrollo artístico e incorporarla a la Historia del Arte Universal.⁸⁰

Pizano nombró al presbiteriano Juan Crisóstomo García como profesor de la clase de Teorías del Arte, ya se mencionó atrás el pensamiento de Crisóstomo García respecto al arte y cómo debía ser éste, también se mencionó que el presbiteriano renunció al poco tiempo de ser nombrado y fue remplazado por Coroliano Leudo, pero es necesario volver a atraer a colación la decisión de Pizano de nombrar a alguien como al presbiteriano García en aquel puesto.

Pizano también se hizo célebre por instaurar una serie de conferencias provechosas para el ambiente cultural de la ciudad. Las conferencias 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 por 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 dió 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

⁷⁹ Para 1928, la clase de Historia del Arte estaba a cargo del Centenarista y miembro de la Academia Colombiana de Historia, Raimundo Rivas.

⁸⁰ *Ibíd.*

*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.*⁸¹

Por otro lado, Pizano aceptó el puesto de rector de la Escuela bajo dos condiciones: la primera de ellas era la compra de material que él creyera necesario para la Escuela y la otra condición era que se le asegurara la compra de un edificio para instalar un museo de Bellas Artes y la Escuela. Le fueron asignados cuarenta y dos mil pesos y con este dinero compró en Europa, reproducciones en donde había estatuas, relieves, calcos etc. De igual manera se sugirió la venta del panóptico por parte del departamento a la nación y abrir un concurso de diez mil pesos para los diseños del museo.

Pizano murió en abril de 1929 y causó un gran impacto en el ámbito intelectual y artístico colombiano. Fue remplazado por Ricardo Gómez Campuzano a quien se le confió con 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 sólo frente a la Escuela sino en toda su vida como artista e intelectual.⁸²

⁸¹ Martínez Delgado, Santiago “Una visita a la Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*. Año XVII. No. 895, 8 de Septiembre de 1928.

⁸² Germán Arciniegas le dedicó unas sentidas páginas en *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* (“Elogio de Roberto Pizano” Vol. XII. No. 294, 14 de abril de 1929.) De igual manera, en la revista *Cromos* se dijo lo siguiente: *De su labor ahincada como Director de la Escuela de Bellas Artes, quedaran huellas eternas en este plantel, donde él había logrado formar, durante los pocos meses que desempeñó tal puesto, un ambiente de entusiasmo creador.* (“Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes depositan su ofrenda floral en la tumba del maestro” (Vol. XXVII. No. 655, 13 de abril de 1929)



El rector de la Escuela de Bellas Artes, don Ricardo Gómez, quien celebra actualmente la exposición de sus obras en el Parque del Centenario.

Revista Universidad. Segunda época. No 136, 1 de junio de 1929.

Ahora es necesario señalar lo que pensaba Pizano sobre las transformaciones en la plástica colombiana respecto a la búsqueda de un arte propio, el cual desembocaría en la generación de los *Americanistas*. Si bien Pizano encontraba en el arte de la colonia y en sus maestros el germen del arte nacional también encontraba en un pasado indígena las posibilidades de un arte autóctono. El joven maestro veía venir ciertos cambios en la plástica nacional que en el momento de su repentina partida, ya se estaban gestando en la Escuela de Bellas Artes.

Ante la pregunta de Víctor González Amaya, si era posible un arte autóctono basado en un pasado aborígen, Pizano contestó:

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.*⁸³

En este sentido la dirección de Pizano fue una especie de bisagra en la Escuela que dio paso a la búsqueda de un arte autóctono por parte de varios estudiantes y maestros que fueron parte de la generación de los *Americanistas* y que tomaron fuerza en la década siguiente.⁸⁴

Pizano tenía un sentido histórico de la pintura y de los cambios que sufre ésta a lo largo del tiempo. Este sentido histórico 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 caracteriza y le da un perfil propio al arte moderno es una sensibilidad agudizada, capaz de sutilezas 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. Más, 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

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ Esta fotografía publicada por la revista *Cromos* está acompañada de un texto donde se exalta la labor de Pizano y se lamenta profundamente la partida del joven artista. Un fragmento del texto dice lo siguiente:

*sello de agresivo individualismo, en contraposición con el espíritu antiguo basado en lo espontáneo.*⁸⁵

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 que 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 Pizano apuntaba a que había una confusión en esos nuevos criterios de producción del arte, es decir, en la manera en cómo 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 la subjetividad del artista y sigue un patrón que fluye de manera más libre.

De nuevo nos encontramos con una forma de entender el arte que contrapone un 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).

⁸⁵ *Ibíd.*

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 asomaban cambios como efectivamente los hubo, pero lo que se quiere señalar es 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 sobre la obra del fallecido maestro.

Según Samper Ortega:

*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.*⁸⁶

En el comentario de Samper Ortega, se puede ver como para éste en la pintura de 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, es decir, una ciudad creyente y con la supuesta fama de ser la “Atenas suramericana”.

Con el comentario de Samper Pizano 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

⁸⁶ “Sobre la obra de Pizano” en *Cromos*. Vol. XXVII. No 656, 20 de abril 1929.

largo de esta segunda parte de la historia de la Escuela de Bellas Artes. Esta conferencia sintetiza la manera en cómo se pensaba el arte, en donde, el proceso de creación se desprendía de la naturaleza que a la vez era reflejo de Dios. La idea de naturaleza como un absoluto fue constante en los argumentos que se han seguido hasta ahora y con los cuales se puede ir entendiendo la lógica que ha sido señalada en las primeras páginas de esta historia.



“Una visita a la Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*. Año XVII. No 895, 8 de septiembre de 1928.

Por lo pronto se puede decir que los cambios en la Escuela con más fuerza vendrán 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 tal vez fueron efectivos a corto plazo pero pocos años después de su muerte sus esfuerzos o por lo menos voluntad de revivir el proyecto original de la Escuela desde su fundación de ser un centro de cultura estética para la nación y con ello el desarrollo espiritual, quedó en veremos porque la Escuela volvió a encontrarse constantemente en crisis administrativas y logísticas. El fantasma de una sede adecuada continuó a lo largo de la década del treinta hasta comienzos del cuarenta.

TERCERA PARTE.

1930. DEFINICIONES Y HORIZONTES.

La década del treinta trajo cambios en la plástica nacional. Es inevitable no 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 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, sucesión de gobiernos liberales que duró desde 1930 hasta 1946, evidentemente jugó un importante papel en el ámbito cultural, intelectual y artístico colombiano.

Estos dos fenómenos en la cultura, el arte y la política en Colombia en la década del treinta y relacionados entre sí, son los dos grandes hechos que atravesaron la década y por su puesto la historia de la Escuela de Bellas Artes y por tanto las trataremos a continuación.

Por otro lado, la Escuela también sufrió cambios internos para finales de esta década. El pensum cambió y también la orientación de la Escuela. Las dificultades estuvieron presentes en lo que respecta a una sede propia 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 fragmento de esta 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 fragmento 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 deslumbran cambios que ayudan a entender un proceso de modernización en las artes plásticas desde el énfasis que estamos sugiriendo; es decir, el cognitivo.

3.1) 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 habían sido inspirados por la búsqueda de lo propio. Muchos de ellos fueron inspirados por el muralismo mejicano y ahora sus temas tenían que ver con los mitos indígenas, la tierra, el desposeído y los campesinos, éstos últimos ya no como los habían representado la tradición académica, sino ahora eran campesinos pobres que sufrían y en donde se podía ver su sufrimiento.

Evidentemente este grupo de artistas representaron un tipo de rebeldía frente a la tradición. Podemos hablar de este grupo de artistas que emergió a finales de la década del veinte y comienzos de la década del cuarenta como la generación *Americanista*.⁸⁷

Ahora bien, conociendo la importancia de esta generación no sólo para la década del treinta sino en 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 una huella bastante honda.

⁸⁷ 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 descredito de lo foráneo, Europa y Estados Unidos, en lo que respecta a las manifestaciones de las vanguardias”. (2004, Pp. 17)

Muchos de los artistas que reivindicaron un arte propio teniendo como fuente de inspiración la herencia precolombina, pasaron por la Escuela, tanto como estudiantes, profesores e incluso como directores. En páginas pasadas 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 Magnenat, José Domingo Rodríguez, Gonzalo Ariza, Ignacio Gómez Jaramillo, Miguel Sopo y Rodrigo Arenas Betancourt. Todos ellos pasaron por la Escuela desde 1920 a



1940, de alguna u otra forma. 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.⁸⁸

“El señor Ministro de Chile y el escultor Rómulo Rozo” en *Cromos*. Vol. IX. No. 194, Enero de 1920

De igual manera, atrás también se mencionó cómo Roberto Pizano intuía y de alguna manera le daba la bienvenida a la búsqueda de un arte “propio” que se inspiraba en lo

⁸⁸ El joven Rozo, siendo a apenas un adolescente fue “descubierto” por el diplomático Chileno Diego Dublé Urrutia, en la portería de la Escuela de Bellas Artes.

precolombino. En la década del treinta esta búsqueda se hizo más evidente en la Escuela, pues ésta 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 fue el escultor José Domingo Rodríguez, quien fue llamado por Coroliano Leudo, cuando éste 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 es 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, 2007). Esta obra era una representación de la primera mujer con elementos de la mitología indígena.

Esta escultura fue hecha en España y era un aire fresco en el ambiente de la plástica colombiana, pero 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 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.⁸⁹

⁸⁹ “El sentido de la escultura nacional” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*. Serie Segunda. No. 496, 20 de agosto de 1933.

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 dicente 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, hubiera una mezcla de profesores entre los maestros tradicionales como Domingo Moreno Otero y el académico Miguel Díaz Vargas, y por otro lado a Sergio Trujillo Magnenat y Luis Alberto Acuña, solo por nombrar algunos ejemplos. Es de igual manera dicente y señala los aires de la Escuela, las materias que tenían a cargo estos maestros. 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 anatomía.⁹⁰ Por su parte Domingo Moreno era profesor de dibujo y pintura al aire libre. Por otro lado, 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 presentes el academicismo así como nuevos aires y matices que daban cierto cambio respecto a lo que fue la Escuela en la década del veinte.

La escultura fue dentro de las artes plásticas uno de los campos más influenciados por las nuevas corrientes estéticas en la Escuela. A parte de José Domingo Rodríguez, el

⁹⁰ Díaz Vargas incluso fue profesor de anatomía en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional a finales de la década del cuarenta.

español Ramón Barba, como ya se mencionó, pasó por la Escuela como maestro de escultura desde 1927 a 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, 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.⁹¹

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 pero como estudiantes fueron: Julio Abril, Rodrigo Arenas Betancourt y Miguel Sopó. Estos tres artistas hicieron su paso por las aulas de la Escuela acabando la década del treinta y entrando la década del cuarenta lo cual trajo importantes cambios en la escultura en Colombia.

Otro artista de gran relevancia tanto para la Escuela de Bellas Artes como en general en la plástica colombiana fue el artista antioqueño Ignacio Gómez Jaramillo. El artista antioqueño causó polémica en la plástica colombiana y en la Escuela cuando fue

⁹¹ Arciniegas, Germán “Ramón Barba” en *Cromos*, Vol. XXXII. No.789, 21 de noviembre 1932.

nombrado director de la misma 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.

El pensum, las deficiencias pedagógicas, los énfasis y otras tantas cosas que veía en la enseñanza de las artes plásticas mexicanas eran de su interés. De igual manera, el artista antioqueño también proponía una serie de sugerencias que podían ser útiles para la Escuela de Bellas Artes en Colombia.

Una de estas sugerencias era el proceso de escogencia de profesores. Sería un concurso para nombrarlos. En este concurso el candidato tendría que presentar unas diez obras de su autoría a un jurado calificador, así como presentar una conferencia pública sobre un tema de investigación y entregar al jurado el programa de la clase en la cual se pretendía desempeñar.

Pero 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 Escuela abierta, la idea de Gómez Jaramillo tenía un propósito más militante y relacionado con las reivindicaciones sociales en el muralismo mexicano.

Así entonces 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.⁹²

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.⁹³

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 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.⁹⁴

⁹² Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5. Folio 117, 30 de Marzo de 1936.

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ *Ibíd.*

En suma, la experiencia de Gómez Jaramillo hasta ese momento en México, fue provechosa tanto en su inspiración como artista así como para sugerir cambios en una Escuela de Bellas Artes en su país natal. Pero a pesar que se puede decir que Gómez Jaramillo se notaba convencido, en el momento en que asumió la dirección de la Escuela cuatro años más tarde, quizá no fue tan radical en su dirección.

Pero en lo que quizá sí fue escuchada las sugerencias de Gómez Jaramillo, fue en la creación de talleres artísticos industriales. La propuesta de clases nocturnas para obreros no era nueva pero la propuesta 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, la pintura colombiana 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.

Profesores y sus asignaturas en la dirección de la Escuela de Ignacio Gómez Jaramillo.⁹⁵

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 año, Metodología del dibujo

⁹⁵ Archivo de la Universidad Nacional de Colombia. Libro 123 1940. Folio 18-19, 7 de Mayo de 1940.

Félix Otálora	Dibujo lineal para segundo y tercer año, Dibujo lineal para clases nocturnas
Domingo Moreno Otero	Dibujo para tercer y cuarto año
Hena Rodríguez	Modelado en primer año
Jorge Zalamea	Historia del arte
Arturo Arango	Dibujo ornamental nocturno
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

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 el arte inspirado en el muralismo mexicano una degradación del arte. Otra de las polémicas tuvo que ver con el Primer Salón de Artistas Nacionales realizado en 1940, donde obtuvo un premio pero surgieron perspicacias porque uno de los jurados calificadores fue Jorge Zalamea quien era maestro de la Escuela de Bellas Artes al tiempo 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 estén “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.*⁹⁶

Durante el periodo de Ignacio Gómez Jaramillo al frente de la Escuela, se escucharon voces que no estaban de acuerdo con la labor de su director y se preguntaban si valía la pena seguir sosteniendo la Escuela. Después de una exposición de los estudiantes en 1940, las voces señalaban que los resultados de dicho 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 prescindían de la anatomía del dibujo, de la composición 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.*⁹⁷

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, lo cual se estaba perdiendo para desgracia de la Escuela.

⁹⁶ “Panorama de la pintura” en *Pan*, No. 36. Mayo de 1940

⁹⁷ “se invita al público” en *El Gráfico*, Año XXX. No. 1507, 30 de noviembre de 1940.

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 de artistas. Sin embargo es muy poco 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 un pendiente que había que cumplir. 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.

3.2) EL TRASPIÉ DE RAMÓN BARBA

Al final de sus labores como docente en 1937, el maestro Ramón Barba tuvo críticas a la Escuela. Las críticas tenían que ver con que las clases de escultura no estaban bien direccionadas porque varios de sus maestros no eran escultores. Lo cual traía dificultades a la hora de la enseñanza y el aprendizaje. Así por ejemplo la clase de dibujo del natural para escultores, el profesor no era escultor, por lo tanto no era lo suficientemente eficiente como maestro de escultura. 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 a 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 sólo 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.⁹⁸

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 cierta suspicacia que el comentario de Barba se debió en parte a las disputas personales que tuvo con varios maestros de la Escuela y que este comentario va dirigido contra sus colegas no se puede desconocer la difícil situación por la cual atravesaba la Escuela en estos años y por tanto el comentario de Barba podía tener algo de razón, aparte de la puya contra la Escuela.

El conflicto de Barba con varios de sus colegas y estudiantes tuvo sus inicios en 1936. En este año los maestros representados por Sergio Trujillo Magnenat y José Domingo Rodríguez, y los representantes estudiantiles Carlos Reyes y Luis Alfonso Sánchez,

⁹⁸ “Las manos de la fe” en *El Gráfico*. Año XVIII. No. 1370, 12 de marzo 1938.

solicitaron la destitución de Barba como maestro de la Escuela.⁹⁹ 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 donde se decía que Barba estaba en contra la campaña nacionalista de algunos estudiantes. En el acta de la reunión donde se solicitaba la destitución de Barba y firmada por los artistas mencionados en el cual se describe este conflicto, no deja muy claro el por qué de los supuestos agravios contra los demás maestros ni tampoco la razón de la también supuesta negativa de Barba a lo que llamaban “campaña nacionalista”, ni en qué consistía ésta.

También se puede situar el origen del conflicto con el nombramiento del caricaturista Alberto Arango Uribe como director de la Escuela de Bellas Artes. Pues ambos tenían una visión distinta de lo que debía ser la Escuela y estas marcadas diferencias tuvieron su punto más álgido con una disputa en una cena 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; pues Arango Uribe cuando 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 desee asistir a los cursos” (Biblioteca Luis Ángel Arango; 1988, Pp. 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 que 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 elite artística. Según

⁹⁹ Archivo Universidad Nacional de Colombia. Libro 123. 1940. Folio 196, 22 de Junio de 1936.

familiares y amigos de Arango Uribe,¹⁰⁰ desde que éste fue nombrado al frente de la Escuela, Barba no veía con buenos ojos que un extraño de la Escuela asumiera su dirección. De igual manera, el artista español no estaba muy de acuerdo con los cambios en el pensum 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 a no solo 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, proviene del escritor Adel López Gómez, según la cual 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 (Ibíd.).

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 desde los hechos ocurridos en 1936, Gómez Jaramillo decidió hacer caso a los maestros y no contratar a Barba.

Según el nuevo director, cuando Barba se enteró que ya no sería contratado, se convirtió en enemigo de la Escuela y del propio Gómez Jaramillo. Por lo cual el artista

¹⁰⁰ Los detalles de la disputa entre Alberto Arango Uribe y Ramón Barba provienen de entrevistas a familiares y amigos. Información que 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.

antioqueño trató de evitar un posible encuentro 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.¹⁰¹

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, ante la posibilidad de un ataque.

Un día ambos artistas de nuevo coincidieron casualmente 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 donde se pedía la destitución de Barba y la versión de Gómez Jaramillo sobre los incidentes con Barba. La versión de lo sucedido desde la perspectiva del maestro español quedó pendiente.

¹⁰¹ Archivo Universidad Nacional de Colombia. Libro 123 1940. Folio 191, 28 de Septiembre 28 de 1940.

Gómez Jaramillo tampoco salió bien librado de lo sucedido. Más que una herida física, el artista antioqueño quedó con mala fama que fue aprovechada por sus detractores. En las críticas que se le hacían al artista siempre salía 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.¹⁰²

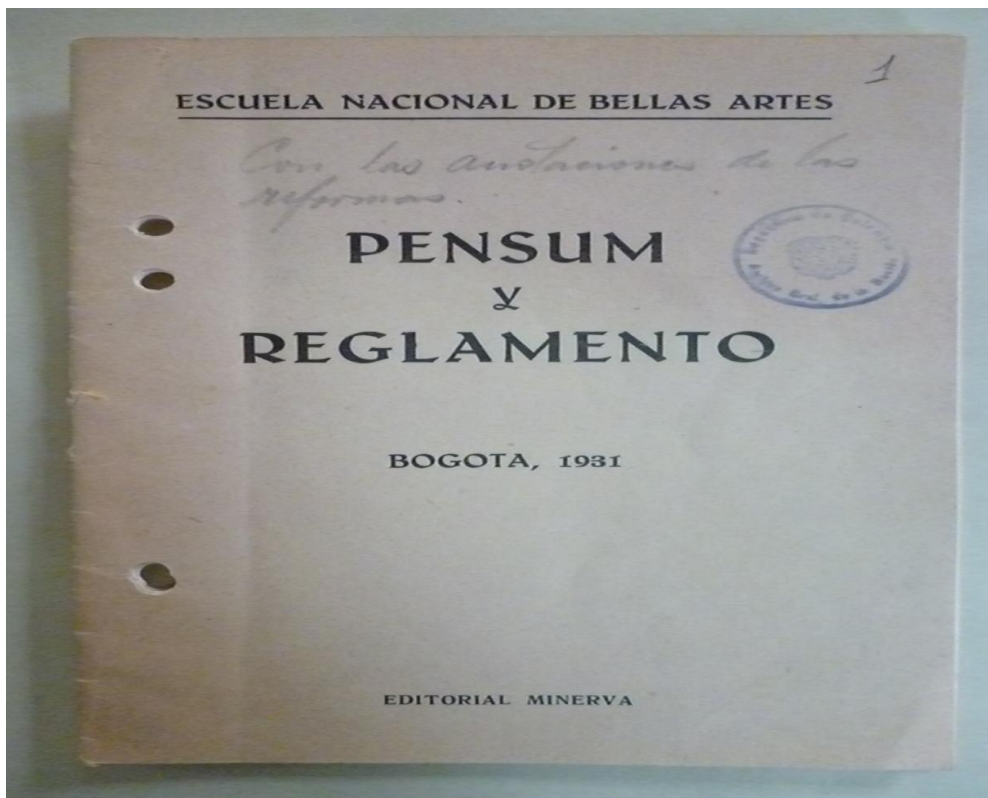
En todo caso lo sucedido con Barba fue una de las controversias más notorias de la Escuela, en la cual había involucrado problemas personales pero también había involucrada una visión de lo que tenía que ser la Escuela. Se puede decir que las intenciones de Arango Uribe tuvieron más eco que las de Ramón Barba pues como veremos a continuación, desde antes de la llegada del caricaturista manizaleño, habían propuestas y proyectos de abrir las puertas de la Escuela. Así entonces durante el paso fugaz de Arango Uribe por la Escuela, hubo cambios acelerados en pensar 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.

3.3) LOS CAMBIOS PEDAGOGICOS.

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 en cómo se pensaba el arte; es importante señalar estas

¹⁰² 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*” (“Notas sobre arte” en *Revista Colombiana*,. Vol. XIII. No. 137. Noviembre de 1940)

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



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

Bajo el decreto 72 de 1931 firmado por el recién llegado a la presidencia, Enrique Olaya Herrera, es decir a inicios de la República Liberal, se fijó un pensum 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 de su director. También se estableció un plan de estudios. En fin, este pensum y reglamento reorganizó la Escuela, además la reconoció 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 pensum, lo que llama la atención era 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 pensum 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.*¹⁰³

La novedad con esta nueva misión de la Escuela en la década del treinta era la adición en el pensum, 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 como parte de la misión de la Escuela le dio un lugar y alentó el trabajo de José Domingo Rodríguez y Ramón Barba que fueron los abanderados de la misma y que 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 en este 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.

¹⁰³ Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación vocacional: Informes. Carpeta 3. Caja 5. Folio 2.

Álvaro Medina en su obra *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995) dedicó un segmento de la misma para abordar el tema de la diversidad de medios técnicos en el ámbito de las artes plásticas colombianas. En éstas estaban el grabado, el diseño gráfico, el dibujo y la cerámica. A pesar que Medina estudió este tema son pocas las menciones en su obra a la Escuela de Bellas Artes. Una mirada a este tema 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 buscara 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 entre nombres de estudiantes 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 de aquel decreto en 1931 que pretendía reorganizar la Escuela, hubo otros intentos de renovación y a pesar que este decreto le daba una importancia a la Escuela y se prometía cierto apoyo oficial, los problemas administrativos y logísticos siguieron estando presentes al punto de amenazar la estabilidad e incluso su continuidad.

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.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ver página 32

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 memorándum 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.*¹⁰⁵

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. Los defectos tenían que ver con sistemas de enseñanza 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 pues 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 de clase “muerta” porque el profesor simplemente leía historia y no contaba con criterio histórico. Otro defecto comentado en el memorándum y que llama la atención es que hay *“enseñanza tradicional sin asomo de inquietud respecto de las tendencias modernas, aún las menos audaces, ya aceptadas en otros países”* (Ibíd.) Es interesante que sea un defecto de la enseñanza cierta rigidez que no permitía el estudio de

¹⁰⁵ Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional, Educación Vocacional: Informes, Carpeta 3, Caja 5. Folios de 11 a 14, 9 de Enero de 1934.

tendencias modernas, no sabemos a qué tendencias se referían, pero se puede notar cierta conciencia a ampliar el panorama estético.

Las demás deficiencias tenían que ver con: desautorización de profesores, estudiantes sin la suficiente vocación artística en la Escuela, clases que no tenían un objetivo claro. En suma, cierta 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. La dirección de la Escuela por parte de Leudo fue fuertemente criticada y el blanco de las críticas tenían que ver desde con su criterio artístico hasta con la manera en cómo 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.¹⁰⁶ En todo caso es larga la serie de objeciones a la labor de Leudo.

¹⁰⁶ Por supuesto que hubo una que otra voz que celebró la llegada de Leudo a la dirección de la Escuela. Desde la prensa el 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 necesario para hacer bien la tarea. Caballero comentó “*El Ministro de Educación Pública, doctor Carbonel, tuvo el más 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 atmosfera de cordialidad y tolerancia.* (“Leudo profesor y artista” en *Cromos*, Vol. XXXI, No. 768, 27 de Junio de 1931).



“El despacho del maestro Leudo, actual Director de la Escuela de Bellas Artes”. En Cromos. Vol. XLI. No. 1000, 11 de Enero de 1936.

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

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.¹⁰⁷

Esta condición proponía una Escuela abierta y más o menos moderna. Otra de las condiciones seguía con lo comenzado en la década del veinte y tenían que ver con una formación práctica para estudiantes que podían encontrar un medio de subsistencia en “ramificaciones industriales artísticas”. Es decir que la Escuela también podía impartir una enseñanza en un conocimiento práctico relacionado con lo industrial y no tan sólo

¹⁰⁷ *Ibíd.*

ser 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.

Así una vez más la Escuela debatía entre un quehacer técnico y las Bellas Artes. Este memorándum estaba firmado sólo por cuatro profesores y no sabemos el impacto y si gozó de la suficiente atención en el Ministerio de Educación para causar efectos en la Escuela, pero sí fue un síntoma importante de lo que sucedía en la misma y de una visión de Escuela y 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 en la Escuela. Se ponían sobre la mesa cambios de pensum 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. Después de la dirección de Coroliano Leudo le siguió el maestro Miguel Díaz Vargas quien era otro representante de la academia y la estética tradicional. Díaz Vargas proponía tomar algunas de las ideas de la organización de la Academia de San Fernando, era evidente que Díaz Vargas tuviera dentro de sus planes y modelo a seguir a la Escuela de Madrid. 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.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación vocacional Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 64, 28 de julio de 1935.

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 sólido 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.¹⁰⁹

Es claro que Díaz Vargas no veía con buenos ojos las tendencias modernistas o de vanguardia. Las propuestas de este artista querían poner en el mapa de las artes plásticas a la Escuela volviendo a la tradición. Díaz Vargas sugería una Escuela con tintes tradiciones 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”.¹¹⁰

Después de Díaz Vargas le siguió en la dirección Alberto Arango Uribe quien por lo señalado en páginas atrás, sabemos de los planes que tenía en la Escuela y su 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

¹⁰⁹ *Ibíd.* Folio 66.

¹¹⁰ *Ibíd.* Folio 67.

pensarlas. Los cambios en las clases de escultura desembocaron en cambios en general en la manera en cómo, en este caso 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 este informe 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 ciertos cambios como jefe de esta sección.

Domingo Rodríguez contraponía los métodos tradicionales en los cuales el joven estudiante copiaba fielmente un modelo, frente a un método en donde el estudiante pudiera tener cierta capacidad de crítica del modelo mismo y poner cierto grado 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.¹¹¹

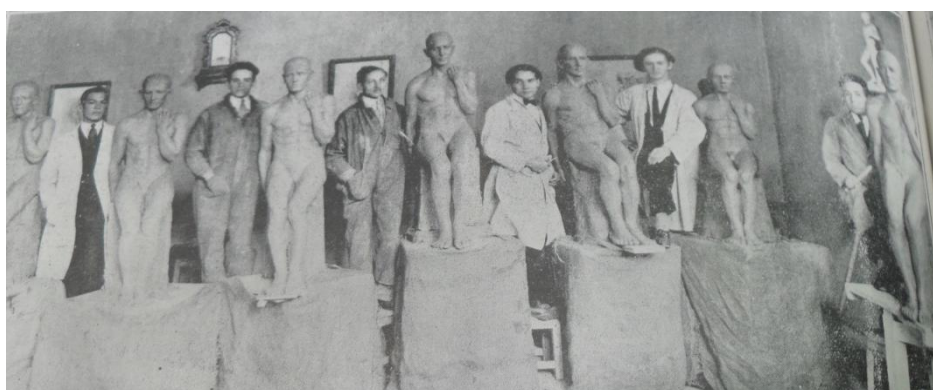
Por lo tanto José Domingo Rodríguez propuso establecer una cátedra de talla directa, es decir donde se esculpía directamente en el material de trabajo, y que él mismo dirigió con resultados pedagógicos positivos según el artista boyacense.

Respecto a estos métodos de alguna manera novedosos comentó:

¹¹¹ *Ibíd.* Folios 137 a 140

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 esculpir. 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.¹¹²

El informe de la gestión de José Domingo Rodríguez, muestra unas intenciones pedagógicas en donde copiar fielmente un modelo perdía efectividad a la hora de la enseñanza. Libertad 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 cierto aire de modernidad en la Escuela con la labor del escultor José Domingo Rodríguez y sobre todo en la escultura.



EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES- De izquierda a derecha los señores Miguel España, Carlos Neira, Ignacio Millán, Carlos J. Gómez, Antonio Sánchez, Antonio Palomino, Gabriel

¹¹² *Ibíd.*

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. En El Gráfico. Año XXII. No. 1107, 3 de diciembre de 1932.

En forma similar Sergio Trujillo Magnenat también presentó un informe de su trabajo como jefe del grupo de artes decorativas, grupo que fue 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 Gonzales 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 dificultades 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 en los estudiantes más adelantados en años de estudio y con buenas calificaciones. Trujillo Magnenat no atribuía estos problemas a incompetencias de los estudiantes sino a los métodos de enseñanzas de directores pasados de la Escuela; muy posiblemente se refería 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.*¹¹³

Una formación artística mecánica donde se 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, en la clase de perspectiva de José María Gonzales Concha, éste dio mayor libertad a sus estudiantes.

*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.*¹¹⁴

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 cierto tinte mecánico y rígido del método de estudio. De alguna manera se puede decir que el antes estudiante y ahora profesor había aprendido la lección de cómo enseñar.¹¹⁵

Hubo cambios pedagógicos que ayudaban a transformaciones a la hora de crear la obra artística. Luis Alberto Acuña como profesor de pintura mezcló tanto la formación de técnica tan necesaria en la formación de los artistas con la formación intelectual que

¹¹³ *Ibíd.* Folio 142

¹¹⁴ *Ibíd.* Folio 143

¹¹⁵ Ver Página 32 y 33.

pretendía brindarles a los estudiantes cierta sensibilidad intelectual y un acervo histórico sobre pintura.

En sus informes como profesor Acuña señalaba lo siguiente:

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 pensum les he obligado a planear composiciones, a estilizar formas, a sintetizar estudios.¹¹⁶

Acuña también fue profesor de historia del arte en 1936. Habíamos señalado atrás que había quejas sobre esta asignatura, quizás la situación cambió con la llegada del artista santandereano al dictar esta clase.

Acuña propuso una metodología distinta. Ahora 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 donde dibujaban el tema de cada periódico histórico. Por ejemplo Acuña señalaba que:

Al tratar de la época cavernaria los alumnos extratactaron de los albums 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

¹¹⁶ *Ibíd.* Folio 148.

*de la representación gráfica lo aprendido literariamente en las conferencias, disertaciones y lecturas.*¹¹⁷

Este método fue algo nuevo en la enseñanza de esta materia que por lo visto siempre fue bastante tediosa. No sabemos la recepción de este método entre los estudiantes pero no cabe duda que pudo ser bastante refrescante dentro de cómo se había enseñado tradicionalmente.

Sobre la dirección de Alberto Arango Uribe se puede decir que fue un cambio en la Escuela de Bellas Artes frente a sus antecesores que encarnaban la formación tradicional. A diferencia de sus antecesores, 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 habían estado vinculados a 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 bastante 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, 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 ciertos caminos de modernidad.

Es claro que hubo resistencias. Un ejemplo de éstas 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 recién llegó Alberto Arango Uribe.

¹¹⁷ *Ibíd.* Folio 150.

El reproche de varios estudiantes consignados 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.¹¹⁸

Según la queja de estos estudiantes, Trujillo Magnenat trataba de imponer sus tendencias modernistas olvidándose de los principios básicos del arte que siempre eran tener conocimiento de la naturaleza.

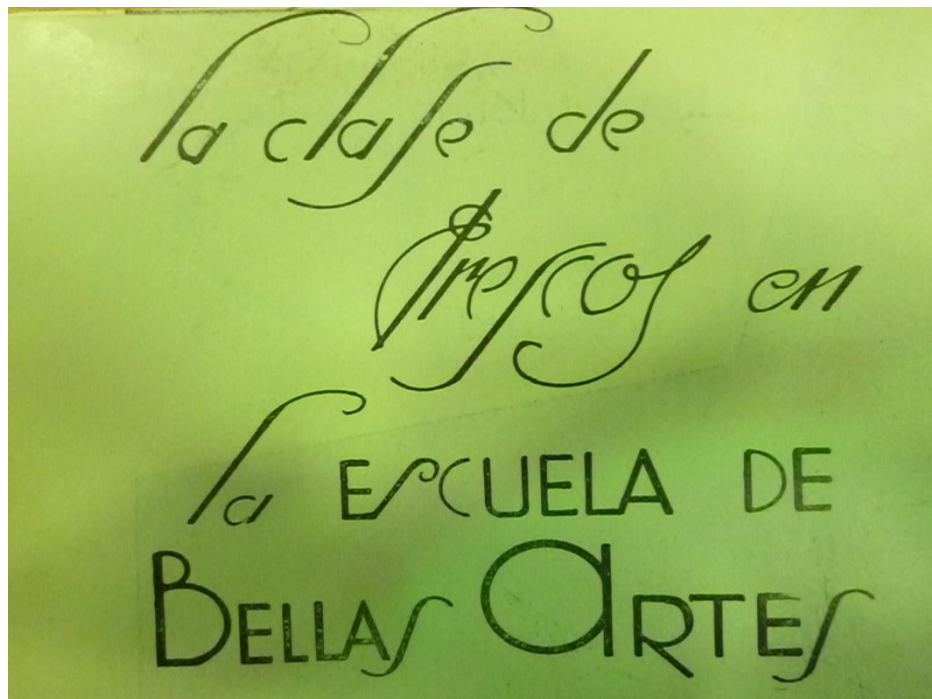
A muchos de los firmantes nos consta que el profesor Trujillo, uno de los “nuevos”, ha querido implantar erróneamente sus ideas modernistas en nuestro centro educativo en sus sistemas de enseñanza atentando de esta suerte contra los principios básicos que en esta carrera son en todo tiempo los mismos (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.¹¹⁹

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

¹¹⁸ Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación vocacional: Informes. Carpeta 3. Caja 5. Folio 127, 4 de junio de 1936.

¹¹⁹ *Ibíd.* Folio 128

“conocimiento de la naturaleza” que al parecer eran inmutables, es lo que estamos tratando de seguir.



En *Cromos*, Vol. XLIV. No. 1099, 11 de diciembre de 1937

En este apartado se anunciaron ciertos temas que quedaron 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 hicieron parte de las transformaciones pedagógicas, es decir las artes aplicadas e industriales que tomaron fuerza en estos años pero que tuvieron sus raíces desde 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, el interés de la historia de la Escuela de Bellas Artes como problema de conocimiento también es preciso profundizarlo.

Por lo pronto se debe abordar las artes aplicadas e industriales en la Escuela ya que en este tema se continúa con los cambios en la Escuela que dieron una visión distinta a la

misión de este centro de formación y que también tiene que ver con la manera en cómo se entendía el arte.

3.4) LAS ARTES APLICADAS E INDUSTRIALES.

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

Las novedades en las asignaturas de la Escuela en la década del treinta fueron las ya mencionadas tallas 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”.¹²⁰ Las asignaturas decorativas tenían la intención de ser un puente entre las arte “puras” en donde estaban la pintura y la escultura tradicionales con las artes más ligadas a lo industrial y con un fin práctico. De igual manera, como lo anota la cita anterior que es un 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 el cual era vínculo entre ambos tipos de arte.

¹²⁰ Archivo Universidad Nacional de Colombia. Caja 388. Carpeta 12, Folio 1, 12 de Abril de 1934

Si bien el pensum y reglamento de 1931 abrió las puertas para el trabajo con nuevos materiales, cabe resaltar los cambios que se realizaron a este pensum en 1934. Se agregaron nuevos objetivos. A parte 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 fue mencionado, se le adicionaron en el pensum de 1934 “las decorativas industriales de cerámica, vitrales y mosaicos”.¹²¹ Es decir que se profundizó en las artes industriales y abrió más las puertas a lo hecho en el pensum de 1931

De igual manera, en esta modificación del pensum 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 a 8 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 Escuela.

¹²¹ Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Decretos. Carpeta 3, Caja 2, Folio 1. Mayo de 1934.

La Escuela siguiendo un poco lo iniciado en la década del veinte, abrió sus puertas no sólo a los jóvenes aspirantes a convertirse en pintores o escultores, sino a un espectro más amplio de la sociedad bogotana. La misión de la Escuela era ser un centro artístico que iluminara el panorama cultural colombiano, pero también tenía la misión de formar a artesanos y a 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, por ende, había cursos de iniciación para niños.

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. Etc. y prácticas del color
	Dibujo lineal. Geometría del espacio
	Práctica de talleres, ebanistería, carpintería, herrería, tejidos. Etc.
	Conferencias de extensión
TERCER AÑO	Pintura mural, fresco, temple, Etc. o modelado
	Práctica de talleres para ebanistería, tejidos, Etc.
	Dibujo decorativo. Proyectos de decoración, muebles, murales, Etc. Iluminación eléctrica
	Conferencias de extensión

¹²² Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 135. 1936.

A finales de los años treinta la Escuela siguió profundizando en esta misión. Para 1937 se expresaba en diferentes informes escritos sobre el funcionamiento de la Escuela, la importancia de pensar en las necesidades del “mercado laboral” y cómo los que pasaban por la Escuela se podían acomodar a la demanda de un ámbito que exigía ciertas habilidades.

Por ejemplo, en un informe del año arriba mencionado se hablaba de 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.¹²³

De igual manera, los escultores y pintores que llevaban a cabo las llamadas artes “puras”, también podían encontrar diferentes espacios en los cuales se necesitaba sus servicios como artistas. Los campos en donde los escultores y pintores podían ser solicitados eran para 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.

¹²³ Archivo de la Universidad Nacional de Colombia. Libro 24 1937. Folio 16-17-18, 5 de Mayo de 1937

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; (cementerios, 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 concejeros 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.¹²⁴

Es 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, quien ya hemos citado como responsable de cambios pedagógicos, éste hizo también parte del desarrollo de las artes gráficas. La decoración y el dibujo para propaganda y para otros tantos espacios, hicieron parte del repertorio de lo enseñado en la Escuela. Trujillo Magnenat fue maestro de la Escuela durante toda la década del treinta, estuvo a cargo no solo del grupo de decoración, sino también del taller de especialización artístico-industrial en 1940.

El artista caldense fue pintor, dibujante e ilustrador de revistas, entre otras labores. Para los años en que la Escuela miraba e 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. Pp. 207). La obra de este ilustrador caldense se puede pensar como “la instauración de la modernidad en el terreno de la gráfica en Colombia” (Venegas, 1999. Pp. 118). La labor de Trujillo

¹²⁴ *Ibíd.*

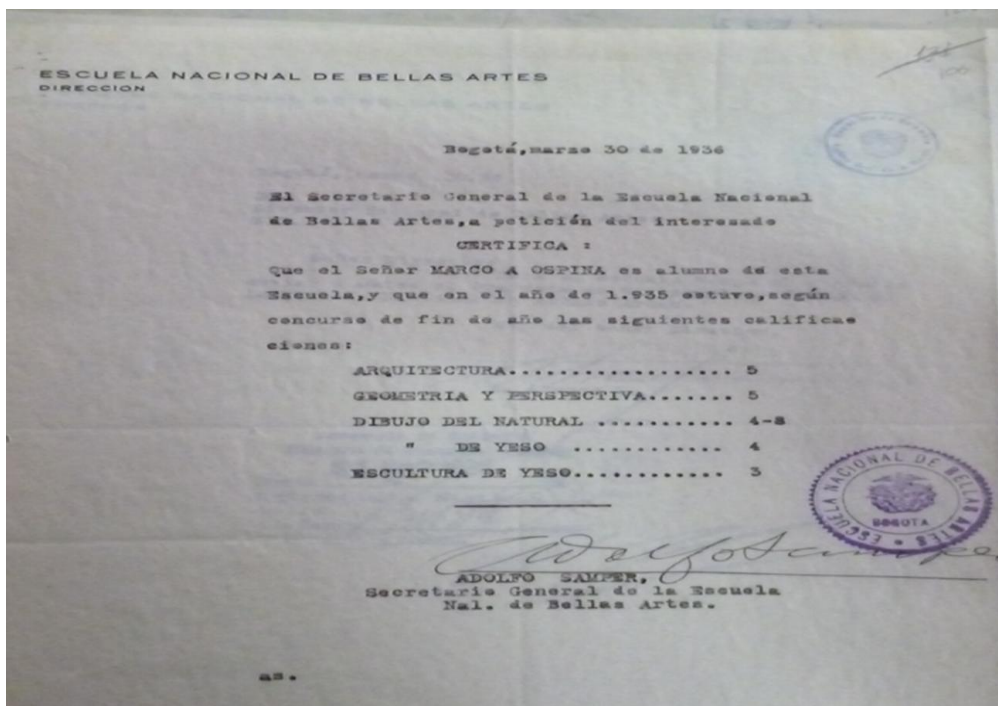
Magenat y su huella en el campo de las artes colombianas, en lo que respecta a las artes gráficas, pasó por la Escuela.

De hecho uno de los estudiantes aventajados que participó en 1938 en un concurso abierto por el gobierno con el fin proponer unos carteles para promover un censo fue Marco Ospina que junto a Trujillo Magrenat 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 tuvo clases en donde estuvo en contacto con herramientas del dibujo y con elementos de la geometría y la arquitectura.¹²⁵ 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.

¹²⁵ En una entrevista realizada a Marco Ospina en 1951, se le preguntó al artista: ¿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 Álzate 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 es también recopilado en el texto atrás mencionado.

De hecho, las mejores calificaciones de Ospina, eran en las materias de arquitectura y geometría y perspectiva. Por supuesto que se convirtió en un gran maestro en este campo.



Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación. Educación vocacional: Informes.
Carpeta 3. Caja 5. Folio 106, 30 de marzo de 1936.

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 tuvo que ver con las clases de decoración en la Escuela fue Santiago Martínez Delgado. En 1927 Martínez Delgado fue compañero de estudio de Trujillo Magnenat en la Escuela de Bellas Artes y luego como profesor en el mismo sitio en 1938, la figura de este artista está estrechamente relacionada con la historia de las artes gráficas. De hecho, este artista ayudó a fundar la Escuela de Arte y Decoración de la Universidad Javeriana en 1936.

Asignaturas que hacían parte del pensum de materias de la Escuela en 1937 como parte de los cursos de especialización - Dibujo Comercial.¹²⁶

CURSOS COMPLEMENTARIOS
Proyectos de carteles
Composición de anuncios
Técnicas de reproducción gráfica
Composición tipográfica
Técnica del color

Estos tres artistas, Trujillo, Ospina y Delgado, fueron las figuras más representativas en lo que tiene que ver con 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 a la hora de pensar la influencia de la emergencia de un arte moderno en el panorama de las artes plásticas en Colombia.

3.5) CARICATURISTAS.

La caricatura fue un fenómeno artístico de gran relevancia en el panorama cultural colombiano tanto en la década del veinte y 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, Scandroglío y Ricardo Rendón, solo por nombrar algunos. La caricatura jugó un papel de avanzada en lo que se refiere a las artes plásticas, Álvaro Medina por ejemplo menciona el rol de la caricatura en la revista *Universidad* en donde “contó con la colaboración de un grupo de dibujantes que

¹²⁶ Archivo Universidad Nacional. Libro24 1937. Folio 124, 1937.

realizaban sus ilustraciones teniendo en cuenta los aportes visuales de las tendencias de vanguardia. Sin llegar a ser cubistas, futuristas o abstraccionistas” (1995, Pp. 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 se puede señalar que fue un gran número. Pero aún así se puede decir que hubo uno que otro estudiante, profesor e incluso director exponente reconocido 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. Estos caricaturistas tuvieron una relación con la Escuela.

El primero de ellos, discípulo de Francisco A. Cano y quizá uno de los caricaturistas más populares de los años veinte, el maestro Ricardo Rendón. Rendón fue profesor de la Escuela a comienzos de la década del veinte, exactamente en 1923 y dio paso a los caricaturistas que retraban el acontecer político e intelectual de Colombia, de igual forma fue el primero en abrir la puerta a los demás exponentes de la caricatura en la Escuela de Bellas Artes. Para finales de la misma década fue Jorge Franklin Cárdenas quien tuvo un paso fugaz por las aulas de la Escuela pues sólo curso el periodo correspondiente a la técnica de dibujo al carbón. Franklin Cárdenas, junto a otros arriba mencionados, usaban la geometría como rasgo singular en sus caricaturas. Medina anota que el trabajo de Cárdenas tenía planos geométricos mucho antes que Marco Ospina usara la geometría en sus obras (Ibíd.).

Otro caricaturista pero con un tránsito un poco más duradero por la Escuela fue Adolfo Samper. En la década del veinte fue estudiante y luego maestro en 1935 con 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, 1989). León Cano fue quien le presentó a Germán Arciniegas fundador de *Universidad*, quien le dio un trabajo en su recién fundada revista. Mientras trabajaba en *Universidad*, Samper asistía a clases en la Escuela y de hecho aplicaba lo aprendido en la revista de Arciniegas, en lo que respecta al diseño, diagramación e ilustraciones de cuentos y publicidad. 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 por la Escuela pero bastante importante. Su labor como director marcó un punto bastante relevante en la historia de la Escuela de Bellas Artes. Atrás se mencionó la disputa con Ramón Barba y la razón de ésta y se describió su trabajo al frente del centro de enseñanza.

El caricaturista manizaleño fundó en su ciudad natal la Escuela de Bellas Artes de Manizales en 1931, incluso en sus primeros cursos tenía aproximadamente 150 estudiantes, mucho más que la Escuela 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 Paris. (Biblioteca Luis ángel Arango, 1988). Pero en su paso por la capital el caricaturista no quería hacer una Escuela de San Fernando en Bogotá como pretendieron hacer sus antecesores, sino bien su orientación liberal lo guió por otro camino.

Cuando Alberto Arango Uribe aceptó hacerse a cargo de la Escuela de Bogotá, lo hizo con la intención de poner en marcha las políticas educativas de Alfonso López Pumarejo en donde se quería democratizar las posibilidades de educación. Por ende, la misión de Arango en su rol de director fue abrir las puertas de la Escuela en el contexto de las reformas educativas llevadas a cabo por la Republica Liberal (Ibíd.). En Alberto

Arango Uribe se puede ver con mayor precisión el efecto que tuvo en la Escuela la llegada de los liberales al poder después de la Hegemonía Conservadora, debido que quizá fue el primer director de la Escuela, que tenía las intenciones de seguir las políticas de modernización y democratización que los liberales querían implementar.

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

3.6) LA UNIVERSIDAD NACIONAL Y LA ESCUELA.

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

Hubo voces a favor de la fusión de la Escuela con la Facultad de Arquitectura así como en contra. Pero lo que se puede decir es que dentro de la Escuela, esta experiencia dejó un sabor amargo y prolongo una incertidumbre pues se corrió 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 trasteó a las instalaciones de la Facultad de Ingeniería donde duró poco tiempo pues

cambió de sede constantemente, luego de su paso por la Facultad de Ingeniería volvió a su antigua sede ubicada en la Calle 10 con Carrera 5, después a finales de los treinta a una casa en la Calle 10 con Carrera 8. Hasta que finalmente por fin descansó en el edificio en donde actualmente la estatua de su fundador, el maestro Urdaneta, la cuida.

Todos estos trasteos ocasionaron pérdidas y traumatismos en la Escuela. Bajo la rectoría de la Universidad Nacional del ingeniero Gabriel Camacho Arana, se firmó la ley orgánica mencionada. A él se le responsabilizó en su momento de estas idas y venidas de la Escuela además, según el director de la Escuela en 1937, José Rodríguez Acevedo en tinta del escritor Max Grillo, Camacho Arana “sostenía ideas originales y poco aceptables respecto a lo que debía ser la Escuela de Bellas Artes”.¹²⁷ Estos cambios y 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*”,¹²⁸ según dijo Rodríguez Acevedo. Por tanto, la desorganización de aquellos años y sus constantes cambios de sede, tuvo incluso efectos hoy en día a la hora de hacer una historia de la Escuela de Bellas Artes.

La adhesión de la Escuela a la Facultad de Arquitectura no dejó la mejor huella. El balance de José Rodríguez Acevedo no fue el mejor respecto a esta experiencia. Desde un principio había diferentes voces, sobre todos de los profesores de la Escuela, que rechazaban la adhesión y tenían una serie de razones para hacerlo; la principal era la pérdida de independencia. En el otro lado estaba Gabriel Camacho Arana quien siempre defendió la decisión del estatuto orgánico de 1936 que añadía a la Escuela a la Facultad de Arquitectura.

¹²⁷ Archivo de la Universidad Nacional. Libro 24 1937. Folio 34 , 22 de Septiembre de 1937

¹²⁸ *Ibíd.* Folio 25

Respecto a las reticencias de la fusión, en un documento fechado el 28 de mayo de 1937,¹²⁹ los maestros de la Escuela, Luis Alberto Acuña, José Domingo Rodríguez y Sergio Trujillo Magnenat, señalaban una serie de motivos por los cuales la Escuela debía funcionar independientemente.

Para estos artistas la Escuela de Bellas Artes tenía una tradición y una historia, por ende no era justo que fuera 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 en la Escuela. Por ejemplo en el pensum de la Facultad de Arquitectura sólo figuraba una clase de dibujo, lo cual 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 que fuera dirigida por alguien sin los criterios y conocimientos necesarios.

Los maestros reconocían la importancia de la arquitectura dentro de la formación de artistas plásticos, tampoco rechazaban que la Facultad formara parte de la Escuela de Bellas Artes en algún momento, pero las circunstancias en ese entonces hacía 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 hecho estudios de bachillerato completo a diferencia de la mayoría de los estudiantes de la Escuela. Mientras no hubiera una nivelación entre ambos estudiantes, era mejor mantener cierta independencia por parte de la Escuela.

¹²⁹ Archivo Universidad Nacional de Colombia. Libro 24 1937. Folio 24, 28 de Mayo de 1937.

Gabriel Camacho Arana se pronunció a favor de la integración y defendió el estatuto orgánico de la Universidad, firmado en 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 daba una serie de razones tanto pedagógicas como administrativas para evitar esta separación,

Las razones se pueden resumir 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 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 de esta forma podían ser compartidas por los estudiantes tanto de arquitectura como de artes plásticas. Los recursos no eran abundantes por ende era buena idea reunir en un mismo sitio las herramientas de trabajo. También podía haber un plan de estudios compartido por ambos estudiantes en donde se unificara profesores y horarios.

En resumen, las razones de Camacho Arana estaban más relacionadas con lo logístico y lo administrativo y en menor medida por un interés por las artes plásticas. Pero una de las razones para la integración tocaba directamente el deber y misión de la Escuela.

La poderosa razón para la integración de la Escuela de Bellas Artes a la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes y 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.*¹³⁰

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 del ingeniero Camacho Arana. Es verdad que la Escuela, como se demostró atrás, había tenido dentro de su misión incorporar conocimientos técnicos que pudieran ser útiles en un mercado laboral, y el acuerdo de 1936 en donde la Escuela comenzó a ser 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 congreso liderada por Max Grillo visitó la Escuela en septiembre de 1937 para constatar la situación de la Escuela. 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 de la misma. Uno de los temas fue la integración entre la Escuela y la facultad de arquitectos y los perjuicios que trajo este intento de fusión y el sabor amargo de su director ante las dificultades.

¹³⁰ *Ibíd.* Folio 29

Para 1939 todavía se sentía las repercusiones de haber andado de un lado a otro sin el mejor de los destinos. Los problemas presupuestales parecían estar a la orden del día así como la sensación que la formación de artistas no era de mucho interés para la Universidad Nacional que 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 que “parece que formar artistas sea como fomentar zánganos o parásitos”.¹³¹ De igual forma se quejaba 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 de sobre enfermedades vergonzosas es más deleitable que una disertación sobre arte.*¹³²

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”.¹³³

A pesar de todo esto la Escuela no perdió su oriente de formar artistas plásticos. El conocimiento meramente técnico e industrial no fue lo suficientemente contundente para cambiar la brújula de la Escuela ni tampoco para cambiar totalmente la comprensión de las artes plásticas.¹³⁴

¹³¹ “Orduz León Álvaro “Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*. Año XXVII. No 1427, 29 de Abril de 1939.

¹³² *Ibíd.*

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ Las reflexiones del investigador de la educación artística en Colombia, Miguel Huertas, pueden ayudar a pensar la relación entre educación artística y modernidad. En su texto “*Anotaciones sobre la enseñanza del arte, la universidad y la historia*” Publicado por la Revista Errata, Abril 2011 No 4. Señala procesos de modernización a partir de la integración entre la Escuela y la Universidad Nacional.

3.7) LIBERALES Y CONSERVADORES.

Las disputas políticas tocaron el ambiente de las artes plásticas y también a la Escuela de Bellas Artes. Los conservadores consideraban 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 eran fuertemente atacadas y parecía ser que las artes plásticas estaban entre ambos bandos. En donde 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 el Álvaro Medina, la oposición entre un arte revolucionario y un arte clásico (1995). Una parte de las miradas que se han hecho a las artes plásticas en la década del treinta han 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 fenómenos artísticos. Sin embargo lo que busca este segmento de la investigación es ahondar la mirada a un problema del conocimiento que va más allá de la confrontación política.

Así entonces, este tramo de la investigación no busca 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 y eso nos remite a un problema del conocimiento porque 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 a expresiones modernas también provenía de algunos liberales que veían de mala manera estas expresiones modernas. Así entonces la cuestión no caía 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 éstos al patrocinar a 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 aborda parte de la década del veinte y por supuesto del treinta en su artículo *Una mirada a los orígenes de la crítica en Colombia* (2007), y señala, entre otras cosas, que el campo del arte colombiano fue ciertamente reacio al cambio y 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 este artículo Carmen María Jaramillo 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 (2007).

Lo anterior ya lo explicamos en los inicios de este escrito y ha sido señalado por otros autores. Lo que es llamado mentalidad “católico-conservadora” por Jaramillo y Uribe es una pista importante de una estructura cognitiva. Lo que se propone aquí es indagar

un poco más allá de la “mentalidad-conservadora” y comprender cómo opera la misma. Es decir, la lógica con la cual se piensa las artes plásticas.

Por el mismo camino, la socióloga Ana María Rosas en su artículo titulado *El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política* (2008) trata 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 disputa políticas, Rosas señala y 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 Arango (2008).

Es quizá la obra de Álvaro Medina *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995) 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 hace la siguiente pregunta “¿cómo se explica la recalcitrante hostilidad de los conservadores contra lo joven y nuevo?” (Pp. 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.*¹³⁵

Medina pone el rechazo a un arte nuevo en el centro del debate ideológico 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 donde estaban los temores de la revolución mexicana y rusa.

La Escuela de Bellas Artes estuvo involucrada en las disputas políticas. Pero una historia de la Escuela desde una perspectiva del conocimiento ayuda a explicar en parte la lógica con la cual se rechazaba un arte moderno. Ahora el paso siguiente es señalar cómo estuvo involucrada 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 a fin a la causa conservadora. En particular prensa como el caso de la *Revista Colombiana* y *El Siglo*, en donde se publicaban textos que tenían un contenido político y a la vez pistas de la lógica a la cual nos hemos referido tan insistentemente.

El primer caso que podemos revisar es *Revista Colombiana*, la cual fue fundada por miembros del partido conservador y sirvió como órgano de difusión del pensamiento conservador y de crítica de las políticas 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 sobre el arte moderno y los argumentos para rechazarlo.

¹³⁵ *Ibíd.*

Un respetado miembro del partido conservador que publicó en *Revista Colombiana* fue Miguel Jiménez López. Jiménez López estudió medicina y peleó en la guerra de los Mil Días. En su trabajo político cabe señalar que ocupó diferentes puestos tanto como ministro de gobierno a principios de la década del veinte así como senador 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 el mes de 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 nacionales con varios encargos para diferentes espacios públicos.¹³⁶ Este médico y político escribió un artículo en *Revista Colombiana* en 1934, titulado *La actual desviación de la cultura humana* en donde con una 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

¹³⁶ Archivo de la Universidad Nacional de Colombia. Caja 388. Carpeta 9. Folio 19, 28 de Junio de 1929.

*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.*¹³⁷

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 evidentemente el 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 el cual 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 quizá famoso escrito *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*. El historiador Álvaro Medina transcribió todo el artículo en su obra *Los procesos del arte en Colombia* (1978). Medina señala a manera de introducción del artículo, que este mismo sirve para mostrar la fuerte oposición de los conservadores hacia los artistas de la generación *Americanista* y también contra los liberales. Por ende, es 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 con un arte de reivindicación social y de estética fuera de lo tradicional. Pero la lectura

¹³⁷ *Revista Colombiana*. Vol. IV. No. 41, 1 de diciembre de 1934.

del 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. Es un tema que de alguna manera Gómez parecía conocer bien. En un punto del mismo, Gómez dejó ver los rasgos de la manera de comprender el arte que hasta ahora hemos seguido; la naturaleza como absoluto.

Gómez siguiendo a Hippolyte Taine, comentó que las artes tienen en común la imitación. En esta idea es donde podemos ver la lógica con las cuales 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 a 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 sólo 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.¹³⁸

¹³⁸ Revista Colombiana. Vol. VIII. No. 85, 1 de enero de 1937.

Gómez al igual que otros comentarios que ya hemos citado, señaló que era a partir del absoluto de la naturaleza en donde la inspiración pasa por el espíritu del artista que ejecuta la obra artística. El espíritu del artista es el filtro en donde se desenvuelve la naturaleza. De esta manera resolvía Gómez el problema de la reproducción técnica y el asunto de la creatividad y la subjetividad.

Laureano Gómez continuó su artículo con varios ejemplos históricos de un arte muerto que se había alejado de la naturaleza. Era un breve recorrido por la historia del arte universal citando artistas y periodos históricos en donde ponía como modelo de análisis la división entre una arte vivo que sigue la naturaleza frente a los periodos de decadencia.

Después de esta reflexión estética e histórica, el dirigente conservador se preguntó 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 un claro declive y 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 ataques de Gómez hasta que finalmente sus reflexiones desembocaron en el tema de las artes colombianas que se inspiraron en los artistas mexicanos.

En el momento en que Laureano Gómez centró su crítica estética en las artes colombianas, también afiló sus letras contra el gobierno liberal y el patrocinio de éste para con los artistas colombiano que proponían nuevas expresiones estéticas que se alejaban del academicismo tradicional, y que a los ojos de Gómez y de otros tantos, estos nuevos artistas 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 mejicano. Igual falta de composición. Igual falta 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.¹³⁹

En este comentario es clara la referencia a los órganos de difusión cultural creados por la República Liberal como la Revista de las Indias y 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 en 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 tratado este periodo histórico en el arte colombiano. Ya hemos mencionado a Álvaro Medina pero también cabe mencionar a Ana María Rosas en un artículo arriba señalado. Pero ninguno de ellos centra su atención en el punto en donde 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 se indaga por la lógica a la hora determinar en qué recae lo tradicional. También sobresale a la hora de mirar este párrafo el aspecto de la confrontación política pero aquí se dio una mirada original a este párrafo y a todo el artículo del dirigente conservador.

¹³⁹ *Ibíd.*

Por su parte la Escuela también fue blanco 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 de los conservadores principalmente pero como ya se mencionó atrás, algunos liberales adoptaron una posición de rechazo en ocasiones contra los murales de Pedro Nel Gómez y de Ignacio Gómez Jaramillo.

Ignacio Gómez Jaramillo remplazó a José María González Concha en la dirección de la Escuela, aunque hubo ciertas suspicacias que mencionaban intereses políticos en el retiro de Concha y la llegada de Gómez Jaramillo en 1940. La revista *El Gráfico* hizo 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 la designación de Gómez Jaramillo, sin embargo, *El Espectador* que tenía un corte liberal, no vio con buenos ojos la nueva dirección de la Escuela.

Así entonces *El Gráfico* citó varios fragmentos de la prensa que abordaban la noticia de la asignación de Ignacio Gómez Jaramillo a la cabeza de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

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 calvario 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.*¹⁴⁰

Por otro lado, *La Razón* tuvo 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.*¹⁴¹

El Siglo aprovechó la designación de Gómez Jaramillo para destrozarse al artista antioqueño 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 imponer a Gómez Jaramillo en la terna para escoger 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

¹⁴⁰“Nombramiento de rector para la Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*, Año XXIX. No. 1477, 4 de mayo de 1940.

¹⁴¹ *Ibíd.*

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).¹⁴²

En cambio *El Espectador* si bien no estaba de acuerdo con la asignación de Gómez Jaramillo, sus reparos eran más bien estéticos. Los reparos de *El Espectador* son interesantes de mostrar 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 los reparos de la asignación de Gómez Jaramillo, esta vez quizá de forma no tan contundente como lo hemos mostrado hasta ahora, pero la lógica del arte en donde 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 mejicanos, y que, dentro de este terreno, no es Diego de 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 sólo 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

¹⁴² *Ibíd.*

*rector. Pero si deseaban uno de tendencias modernas es muy superior (Luis. B) Ramos a Gómez Jaramillo.*¹⁴³

Finalmente, *El Gráfico* se acercaba a la posición de *El Liberal*, y por tanto tenía una posición más benévola con la asignación 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 denuedo y con absoluta independencia desde la prensa. Nosotros así lo haremos.*¹⁴⁴

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 que tuvo la designación del artista antioqueño y su trabajo en la Escuela, se puede encontrar en las páginas de *Revista Colombiana*. En ella se escribió una fuerte crítica contra el artista y contra la Escuela como tal. Se decía que la Escuela pasaba por un momento de crisis y que la asignación del “matasiete” como se referían a Gómez Jaramillo, profundizaba los problemas ya evidentes en la Escuela de Bellas Artes, por lo cual supuestamente varios estudiantes habían desertado antes de seguir a la deriva con las “pésimas” decisiones de su director.

Las páginas de *Revista Colombiana* comentaban:

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

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*

*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.*¹⁴⁵

Respecto al gobierno liberal y sus programas se decía lo siguiente.

*Que siga en esta forma la Universidad desprestigiándose con sus dependencias, que Jorge Eliecer Gaitán, como presidente del conciliábulo de los ocho, no sienta 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.*¹⁴⁶

La crítica de *Revista Colombiana* se apoyaba en algo de cierto en lo que respecta a la situación de la Escuela y sus dificultades. A lo largo del presente texto se ha señalado la situación a veces lamentable de la Escuela, pero también era evidente que las condiciones de la Escuela fueron aprovechadas con la intención de desprestigiar a su

¹⁴⁵ “Escuela de Bellas Artes” en *Revista colombiana*. Vol. XII. N. 140. Febrero de 1941.

¹⁴⁶ *Ibíd.*

recién llegado director a quien por lo visto se le recordaba constantemente el incidente con Ramón Barba atrás mencionado. 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 dio nueva vida. La Escuela desde 1920 a 1940 en lo que respecta al ámbito político se alimentó de gobiernos conservadores y liberales pero fue quizá en el turno de los segundos en donde se muestra 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 hizo énfasis en la lógica de comprensión del problema estético el cual 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 fragmento 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 manera 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.

3.8) ARTE Y ABSOLUTOS.

En esta última parte de la historia de la Escuela de Bellas Arte, más que reconstruir episodios de la historia de la Escuela 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 haciendo. Se puede decir que la reflexión por entender la historia de la Escuela como un problema del conocimiento, es lo que hace, o por lo menos intenta hacer, a esta historia una mirada original en el panorama de las investigaciones sobre arte y conocimiento en Colombia.

Por ende, en esta última parte del texto se indaga con más precisión los argumentos de distintos intelectuales y artistas para rechazar o acoger un arte que tenía tintes de modernidad. A lo largo de la historia que hasta aquí hemos hecho se ha tratado de detallar una forma de comprensión de las artes plásticas que estaba relacionada con una estructura cognitiva; en lo hecho hasta el momento se ha avanzado por medio de un trabajo empírico, en señalar que la comprensión del arte estaba ligada a un absoluto. Es decir, se pensaba que había una causa y razón en primera y última instancia, la cual desencadenaba en un resultado artístico por medio del artista inspirado. Por lo general, en lo hasta ahora revisado, se decía que era la naturaleza u orden natural, la causa que determinaba la obra artística.

Desde la perspectiva aquí expuesta también se puede echar un vistazo a los procesos de modernización cultural y artística. Estos procesos de modernización se pueden entender como procesos de separación o de autonomía del artista en donde la lógica absolutista no desapareció, pero el artista lograba alejarse de ésta y desarrollaba ciertas herramientas que le permitían construir o reconstruir la realidad y por ello podía transformar y alejarse del verismo. Es decir, el artista era constructor de la realidad y

había cierto grado de conciencia que le permitía 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 atrás cuando se mencionó que la lógica de la comprensión del arte no recaía exclusivamente en un sector político sino que se podía encontrar en los comentarios y críticas de liberales. Un ejemplo de ello fue Jorge Zalamea.

Jorge Zalamea fue 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, una 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 que perteneció a la generación de *Los Nuevos*.

Justamente, Zalamea dictó una conferencia en el teatro Colón, presentando una exposición de Gómez Jaramillo que tenía lugar en este lugar. Aunque esta exposición se realizó en 1934, la revista *Pan* fundada por el intelectual vallecaucano, Enrique Uribe White, publicó la conferencia en 1936.

Esta conferencia era una reflexión bastante interesante sobre la obra de Gómez Jaramillo. En ésta había un modelo de explicación para entender varios periodos de la historia del arte y un diagnóstico sobre la situación contemporánea del arte.¹⁴⁷

El esquema de interpretación propuesto por Zalamea, se basaba en una dicotomía entre sujeto y objeto. Con este esquema hizo una rápida mirada al clasicismo, romanticismo y

¹⁴⁷ La revista *Pan* publicó varios artículos de literatos sobre las artes plásticas. Sobre la crítica artística es una fuente pertinente pues el inicio de la crítica del arte moderno en Colombia tiene sus inicios en ensayistas. Por ejemplo, el poeta Luis Vidales publicó en 1938 un artículo titulado *El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno*, el cual es una reflexión histórica y filosófica alrededor del cubismo.

academicismo. De igual manera tomó tres artistas: Miguel Díaz, Luis B. Ramos y Gómez Jaramillo.

Este 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. Este esquema fue usado por Zalamea como método de análisis y crítica.

Zalamea 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.*¹⁴⁸

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 explicando del mismo. Era una tautología, pues al tratar de explicar el hecho artístico se remitía a unas cualidades que eran esenciales de sí mismas.

¹⁴⁸“Clasicismo, Romanticismo y Academicismo” en *Pan*. No. 6, enero de 1936.

La lógica de Zalamea fue similar por ejemplo a la de Laureano Gómez y a otros que hemos citado, en el momento en que señaló que el artista debía ser creativo para que el “hecho artístico” no sea 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.*¹⁴⁹

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 despierte 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 éste. 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 donde el artista podía escaparse de la tradición y de los clasicismos y cambiar un orden.

¹⁴⁹ *Ibíd.*

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.

150

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.¹⁵¹

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 hacía una fuerte crítica a la tradición artística que había estado en el ambiente de la plástica nacional.

¹⁵⁰ *Ibíd.* Pp. 67

¹⁵¹ *Ibíd.*

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.¹⁵²

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 donde 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 en donde sugería que el pintor no copiara 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 para Zalema, en donde predominaba lo mental y se olvidaba “el sentido propio de la forma”. Para el crítico bogotano, 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

¹⁵² *Ibíd.* Pp. 68

*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.*¹⁵³

La crítica contra Luis B. Ramos fue bastante fuerte por parte de Zalamea. Tanto Días como Ramos hacían parte de la Escuela como maestros pero pertenecían a tendencias estéticas diferentes. Por otro lado, más cercano al arte de Ramos, Gómez Jaramillo gozó críticas positivas pues tenía el equilibrio entre el sentido de la forma y la carga de lo mental. Aunque para Zalamea le era 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.*¹⁵⁴

De igual manera, del mismo grupo de Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña también logró desarrollar cierto grado de emancipación de seguir la naturaleza y en cambio proponer la obra artística desde una mirada de construcción y no solamente como representación de un modelo. Atrás ya vimos que Acuña fue un maestro de la Escuela

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.* Pp.69

que atravesó toda la década del treinta y cómo estuvo 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 un poco 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 sólo 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 variadas 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.*¹⁵⁵

La Escuela a finales de la década del treinta estaba de nuevo entre la dicotomía de sujeto-objeto. Había cierta conciencia en donde 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 había señalado que esta disyuntiva era un marco de interpretaciones de las artes plásticas. Desde la década del veinte el entonces estudiante, José María González

¹⁵⁵ Orduz León, Álvaro. "Notas de arte" Año XXVII. No. 1416, 11 de febrero de 1939

Concha, se quejaba en nombre de sus compañeros, del poco aporte que tenía el artista en la creación y en cómo se enseñaban las artes plásticas.¹⁵⁶

El después 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”.*¹⁵⁷

¹⁵⁶ 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 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* (“Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*. Año XIX. No. 1457, 25 de noviembre de 1939.

¹⁵⁷ “Orduz León, Álvaro “La Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*. Año XXVII. No. 1427, 29 de abril de 1939.

La opinión del director de la Escuela parecía ser algo ambigua. Por un lado reconoció 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 rechazó el modernismo que transgredía la forma a tal punto en 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. Aún así González Concha abogaba por la emoción y por el “yo”. El sujeto interpretaba la realidad pero era mejor no transformarla radicalmente: la forma de alguna manera había que guardarla sin transgredirla demasiado.

El director de la Escuela anterior a González Concha, es decir el pintor académico José Rodríguez Acevedo quien se había formado en la Academia de Bellas Artes de de San Fernando y de Julien en París, tenía la intención de romper con el academicismo. Pero romper con el academicismo 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 una visita del senado a la Escuela encabezada por Max Grillo atrás citada,¹⁵⁸ la comisión señalaba que cuando Rodríguez Acevedo asumió el cargo en 1937, ya había el deseo de un alejamiento del academicismo y por tanto había propuestas para lograrlo.

Cuando 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

¹⁵⁸ Ver página 124.

*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.*¹⁵⁹

Aquí nos encontramos con los cambios pedagógicos propuestos unos pocos años atrás por varios profesores y señalados en las páginas dedicadas al tema de lo pedagógico. Es decir, la posibilidad de otorgar mayor libertad de crear y proponer a los artistas y que éstos 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.*¹⁶⁰

Pareciera que la solución de Rodríguez Acevedo no trató realmente separarse del academicismo. Se podría entonces señalar que distanciarse de la lógica en la comprensión del arte en donde a partir de un absoluto se desenvuelve la inspiración del artista no era tan sencillo y evidentemente Rodríguez Acevedo no tenía porque hacerlo. Lo que se puede decir con tal vez más seguridad, es que se quería dar mayor personalidad a los estudiantes de la Escuela y tratar de separarse de la reproducción veraz de la naturaleza. Con un mayor conocimiento técnico y brindar ciertas herramientas en el aprendizaje y ejecución se pretendía hacerlo.

Ya habíamos tocado el tema de la personalidad del artista en la obra artística pero ponerlo como problema de conocimiento es donde podemos señalar con más exactitud el asunto que tratamos de resolver. De igual manera da pistas sobre el proceso de emancipación del artista. Es decir, la construcción de la realidad que ya no se copiaba

¹⁵⁹ Archivo Universidad Nacional, Libro 24 1937. Folio 37, 22 de septiembre de 1937.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

sino que se podía alterar y por tanto la obra de arte podría romper con los esquemas establecidos, los cuales 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. En la Escuela se produjo este proceso de separación pero hay que ser cuidadoso con esta afirmación porque se puede caer en 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 hubo síntomas de cambio, éstos fueron tal vez 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 en la Escuela de Bellas Artes 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 en el cual emanaba 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 instituto 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. El cual tenía que ver con la autonomía del artista y 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 ocupa.

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 Marco Ospina, uno de los precursores de la abstracción en Colombia. La obra de Ospina poco a poco logró separarse de un arte figurativo y se fue adentrando en la abstracción. Lo que se quiere resaltar en el caso de este artista es el alejamiento de la forma tradicional y retar 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 lograr dar un paso más allá en pensar que el proceso creativo ya estaba determinado 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 en cómo se formaban los artistas. Lo cual fue una ruta para la comprensión de procesos de cambio que en este caso se refieren a las artes plásticas. El alejamiento poco a poco 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 propósitos en la formación de artistas. En últimas, una de las condiciones de posibilidad 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.

4) 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 dieron vida a la vida artística, cultural e intelectual del país. Una historia del arte en Colombia está incompleta con la ausencia de este centro de formación y de debate. Pero esta investigación no se autoproclama como solamente una historia del arte, por supuesto que aporta al tema, pero las intenciones de estas páginas fueron también el aporte a pensar los problemas del conocimiento relacionados con el arte. Pues en este centro de formación está presente una oportunidad de abrir las puertas a un análisis desde una perspectiva de conocimiento.

La Escuela de Bellas Artes atravesó gran parte de la experiencia histórica colombiana. Si quisiéramos unir extremos temporales e ideológicos, podríamos decir que con la Escuela estuvieron involucrados de alguna manera, 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 Escuela. Sobre el periodo histórico 1920-1940 se puede señalar que fueron unos años de vital importancia en la vida cultural y artística del país. En estos 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 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 a lo largo de los veinte años que aquí se trataron, la Escuela nunca perdió su relevancia como principal lugar de formación de

artistas. Incluso aquellas dificultades tuvieron repercusiones en el presente al asumir a la Escuela de Bellas Artes como objeto de estudio pues no había tanta documentación como se podía esperar. La razón la mencionamos atrás, la constante búsqueda de un lugar fijo para establecer operaciones de una vez por todas, produjo que muchos de los documentos se perdieran. Es poco lo que nos ha llegado.

En las primeras páginas de esta investigación anunciaba que la mirada y el interés de hacer esta historia de la Escuela de Bellas Artes, pretendía abrir puertas para el estudio del desarrollo de las artes plásticas en Colombia. Quizá podía sonar bastante pretenciosa la intención, pero la meta era ser una historia provocadora. La perspectiva de asumir la historia de la Escuela como un problema de conocimiento buscaba alejarse de las maneras tradicionales con las cuales se ha estudiado los temas que tienen que ver 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 otras, no han sido muchas veces tocadas a lo largo del texto. De igual manera, como ha sido constantemente mencionado, los conflictos ideológicos y políticos, que evidentemente se presentaron en aquellos años, no fueron el eje de explicación de los procesos de configuración de la Escuela de Bellas Artes. También hay un alejamiento a una teoría de los campos de Pierre Bourdieu, cuyos conceptos han sido siempre útiles pero se pueden aprovechar nuevas miradas que emergen en los estudios históricos. Justamente en la intención de brindar un eje de análisis desde una perspectiva de estudio de problemas del conocimiento, es decir, sencillamente 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 bastante 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 dejaron varias preguntas abiertas. Preguntas y temas que no alcanzaron ser abordadas pero que bien valdría la pena seguir explorando.

Una de las tareas pendientes tiene que ver con tratar de discutir más afondo cómo hemos estudiado los fenómenos artísticos o culturales en los últimos años. Esta es una tarea bastante grande que implica reflexiones epistemológicas que toca a las distintas disciplinas de las ciencias sociales. Esta labor va más allá de las pretensiones de la investigación que aquí se presentó. Discutir con otros autores y hacer 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 explorado tienen que ver con mirar 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 transformaciones estéticas.

Es también bastante 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 Santamaría a principios del siglo XX y la influencia del impresionismo en la Escuela. Según la investigadora Marta Fajardo de Rueda, la salida de la Santamaría de la Escuela demoró la emergencia de movimientos modernos (1986). Una investigación sobre este

periodo conectaría con la aquí presentado y ayudaría a reconstruir un proceso de desarrollo de las artes plásticas desde comienzos hasta mediados del siglo XX.

Relacionado con lo anterior, un tema que se abordó a lo largo del presente texto pero quizá de manera muy superficial de acuerdo a lo importante e interesante que podría ser, es el que señala la influencia intelectual y en las formas de pensamiento de la Regeneración en el desarrollo de las artes plásticas. Este tema es bastante 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 hubo cambios que le dieron un cierto aire de modernización de 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 le siguió Luis Alberto Acuña, es decir, 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 de la Escuela se dio posiblemente con la llegada del joven Alejandro Obregón quien señaló que “había que zafarse de la Academia, porque todo era muy académico”.¹⁶¹

Para concluir esta historia de la Escuela de Bellas Artes, es necesario señalar el objetivo que a lo largo del texto ha sido constantemente mencionado con insistencia. Éste es mostrar a partir de un ejercicio de trabajo histórico que había una forma de entender las

¹⁶¹ Según Obregón, junto con Alipio Jaramillo, Gómez Jaramillo, Julio Abril, Marco Ospina y Grau, juntaron 150 firmas de estudiantes y se las llevaron a al ministro de educación de entonces, López de Mesa. Los estudiantes querían un cambio en la Escuela. López de Mesa decidió nombrar a Obregón director de la Escuela. Cuando a Obregón asumió el control “botó a todo el mundo”. (Panesso, 1975: Pp. 80)

artes plásticas. Si tan solo se logró demostrar 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, entonces se dio por satisfecho haber escrito esta historia.

REFERENCIAS 5)

FUENTES PRIMARIAS.

- Amaya González, Víctor “una conversación con el maestro Roberto Pizano” en *Cromos*, Vol. XXV. No 600, 17 de marzo de 1928.
- Archivo General de la Nación Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes Carpeta 3, Caja 5, Folio 149, 30 de noviembre de 1936.
- _____Ministerio de Educación Nacional. Decretos. Carpeta 3, Caja 2, Folio 2, Mayo 1934.
- _____. Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 147-148, 1936.
- _____. Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 11-14, 9 de enero de 1934.
- _____. Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 64-65-66-67, 28 de Julio de 1935.
- _____. Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 115-116-117-118-119-120, 30 de marzo de 1936.
- _____. Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 127-128, 4 de junio 1936.
- _____. Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 133-134-135-136, 1936.
- _____. Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 137-138-139-140, 20 de octubre de 1936.

- _____ . Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes.
Carpeta 3, Caja 5, Folio 141-142-143-144-145-146, 17 de octubre de 1936.
- Archivo Universidad Nacional de Colombia. Caja 387, Carpeta 9, Folio 1, 25 de agosto de 1922.
- _____ . Caja 388, Carpeta 12, Folio 1-2, 12 de abril de 1934.
- _____ . Caja 388, Carpeta 2, Folio 1-2, 10 de mayo de 1928.
- _____ . Caja 388, Carpeta 5, Folio 9, 28 junio de 1929.
- _____ . Caja 388, Carpeta 9, Folio 19-20-21, 28 de junio de 1929.
- _____ . Libro 123 1940, Folio 18-19, 28 de septiembre de 1940.
- _____ . Libro 24 1937, Folio 124, 1937.
- _____ . Libro 24 1937, Folio 25-26, 28 de mayo de 1937.
- _____ . Libro 24 1937, Folio 34-35-36-37-38, 22 de septiembre de 1937.
- _____ . Libro 24 1937, Folio 16-17-18, 5 de mayo de 1937.
- _____ . Libro 123 1940. Folio 18-19, 7 de mayo de 1940.
- Arciniegas, Germán “El sentido de la escultura nacional” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Serie Segunda, No 496, 20 de agosto de 1933.
- _____ “Elogio de Roberto Pizano” en *Lectura Dominicales de El Tiempo*. Vol. XII. No 294, 14 de abril de 1929.
- _____ “Las memorias de Luis Tejada” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Vol. XI. No 267, 23 de septiembre de 1928.
- _____ “Ramón Barba” en *Cromos*, Vol. XXXII. No. 789, 21 de noviembre de 1931.
- “Caricatura moderna” en *El Gráfico*, Año XXVII. No 1375, 10 de diciembre de 1938.

- Castillo Nájera, C.A “León Cano artista” en *Cromos*, Vol. XXXII. No. 774, 8 de agosto de 1931.
- El Caballero Duende “La Escuela de Bellas Artes” en *Cromos*, Vol. XXXVI. No 875, 29 de julio de 1933.
- _____ “Leudo profesor y artista” en *Cromos*, Vol. XXXI. No 768, 27 de junio de 1931.
- _____ “Una hora con Domingo Moreno Otero” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Vol. IX. No 215, 11 de septiembre de 1927.
- “Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*, Vol. XXIX. No. 1457, 25 de noviembre de 1939.
- Flórez Álvarez. L “Charlas de artistas” en *Cromos*, Vol. X. No 234, 6 de noviembre de 1920.
- García, Juan Crisóstomo “El hábito del orden. Blanco supremo de la educación de las escuelas.” En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* Vol. XV. No. 149. 1 de octubre de 1920.
- _____ “El hábito del orden. Blanco supremo de la educación de las escuelas.” En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Vol. XV. No 150, 1 de Noviembre de 1920.
- _____ “Rudimentos de estética. Concepto y división de la belleza, la fealdad. El idea. En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*” Vol. XV. No 144. 1 de mayo de 1920.
- _____ “Rudimentos de estética. Concepto y división de la belleza, la fealdad. El ideal.” En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Vol. XV. No 145. 1 de junio de 1920.
- Gómez, Laureano “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte” en *Revista Colombiana*, Vol. VIII. No 85, 1 de enero de 1937.

- González Concha, José María “Cómo va la Escuela de Bellas Artes” en *Universidad*, Año I. No. 6, 28 de abril de 1921.
- Jaramillo Gómez, Ignacio “Panorama de la Pintura” en *Revista Pan*, No. 36, Mayo de 1936.
- Jiménez López, Miguel “La actual desviación de la cultura humana” en *Revista Colombiana*, Vol. IV. No 41, 1 de diciembre de 1934.
- “La Escuela Nacional de Bellas Artes” en *Revista Colombiana*. Vol. XII. No. 140. Febrero de 1941.
- “La nueva exposición de pintura” en *El Gráfico*, Año XX. No 985, 28 de junio de 1930.
- “Las manos, la fe” en *El Gráfico*, Año XXVII. No 1370, 12 de marzo de 1938.
- Martínez Delgado, Santiago “París es un peligro para el estudiante” en *El Gráfico*, Año XVII. No 915, 16 de Febrero de 1929.
- _____ “Una visita a la Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*, Año XVII. No 895, 8 de septiembre de 1928.
- “Mensaje del presidente de Colombia al congreso Nacional” En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Vol. XVI. No 157. 1 de agosto de 1921.
- “Mensaje del presidente de Colombia al Congreso Nacional” en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*. Vol. XV. No. 148, 1 de septiembre de 1920.
- Miró, Paco “Entrevista con nuestros pintores. Francisco Cano” en *Lecturas Dominicales* de El Tiempo, Vol. I. No 16, 16 de agosto de 1923.
- “Nombramiento de rector para la Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*, Año XXIX. No 1477, 4 de mayo de 1940.

- “Notas sobre arte” en *Revista Colombiana*, Vol. XIII. No 137, Noviembre de 1940.
- Orduz León, Álvaro “Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*, Año XXVII. No 1427, 29 de abril de 1939.
- _____ “Notas de arte” en *El Gráfico*, Año XXVII. No 1416, 11 de febrero de 1939.
- Ortega, Alfredo “De nueva York” en *El Gráfico*, Año XII. No 595, 29 de abril de 1929.
- Papel Periódico Ilustrado. Año V. No.110, 15 de febrero de 1887. Pp. 222-226.
- Pizano, Roberto “Desde España (Roberto Pizano)”, en *Cromos*, Vol. XIV. No. 333, 25 de noviembre de 1922.
- _____ “En la exposición de arte francés” en *Cromos*, Vol. XIV. No 319, 19 de agosto de 1922.
- _____ “En la exposición de arte francés” en *El Gráfico*, Año XII. No 611, 19 de agosto de 1922.
- “Primera exposición oficial de pintura en Bogotá” en *El Gráfico*, Año XVII. No 872, 24 de Marzo de 1928.
- Santos, Gustavo “Breves apuntes de pintura colombiana” en *Cromos*, Vol. XLI. No. 1000, 11 de enero de 1936.
- _____ “En la exposición francesa” en *El Gráfico*, Año XII. No 614, 9 de septiembre de 1922.
- “Se invita al público” en *El Gráfico*, Año XXX. No. 1507, 30 de noviembre 1940.1

- “Sobre la obra de Pizano (de la conferencia que Daniel Samper Ortega dictó el lunes último en la Escuela de Nacional Bellas Artes)” en *Cromos*, Vol. XXVII. No. 656, 20 de abril de 1929.
- Tavera, Rafael “Notas de artes”, en *Cromos*, Vol. XI. No. 243, 29 de enero de 1921.
- “Una interesante exposición” en *Cromos*, Vol. XXVIII. No. 686, 16 de noviembre de 1929.
- Zalamea, Jorge “Clasicismo, Romanticismo y Academicismo” en *Revista Pan*, No. 6, Enero de 1936.

IMÁGENES.

- Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación Nacional. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3. Caja 5. Folio 1
- _____ . Ministerio de Educación. Educación Vocacional: Informes. Carpeta 3, Caja 5, Folio 106, 30 de marzo de 1936.
- Caricatura de Serrano en *Revista Universidad*. Segunda Época. No 136, 1 de junio de 1929.
- El despacho del maestro Leudo, actual director de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *Cromos*. Vol. XLI. No 1000, 11 de enero de 1936.
- El señor Ministro de Chile y el escultor Rómulo Rozo” en *Cromos*. Vol. IX. No. 194, Enero de 1920.
- En la escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*, Año XXII. No. 1107, 3 de diciembre de 1932.
- En la exposición de arte francés” en *Cromos*. Vol. XIV. No 320, 29 de agosto de 1922.

- La clase de frescos en la Escuela de Bellas Artes” En *Cromos*, Vol. XLIV. No 1099, 11 de diciembre de 1937.
- La exposición de pintura de la Escuela de Bellas Artes” en *Cromos*, Vol. XX No. 473, 12 de septiembre de 1925.
- Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes depositan su ofrenda floral en la tumba del maestro” en *Cromos*, Vol. XXVII. No 655, 13 de abril de 1929.
- Pizano, Roberto “Desde España” en *Cromos*. Vol. XIV. No 333, 25 de noviembre de 1922.
- Pizano, Roberto “Desde España” en *Cromos*. Vol. XIV. No 333, 25 de noviembre de 1922.
- Una interesante exposición” en *Cromos*. Vol. XVIII. No. 686, 16 de noviembre de 1929.
- Una visita a la Escuela de Bellas Artes” en *El Gráfico*. Año XVII. No. 895, 8 de septiembre de 1928.

FUENTES SECUNDARIAS.

- 147 Maestros. Exposición conmemorativa: 120 años Escuela de Artes Plásticas. (2007) Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Acuña, Ruth. (2002) El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración campo artístico en Colombia Departamento de Sociología. Facultad de Ciencias humanas. Universidad Nacional de Colombia. (tesis sin publicar).
- Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Álzate Avendaño y Fundación Marco Ospina Pro-arte (2011). Marco Ospina: Pintura y realidad. Bogotá.
- Arias, Ricardo. (2007) “Los Leopardos” una historia intelectual de los años 1920. Bogotá. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia.
- Biblioteca Luis Ángel Arango (1988) Alberto Arango 1897-1941. Historia de la caricatura en Colombia/4
- _____. (1989) Adolfo Samper 1900. Historia de la caricatura/6.
- Córdova Estela María y Fajardo de Rueda Marta (2004) Universidad Nacional en el siglo XIX: Documentos para su historia. Escuela de artes y oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes. Colección CES, Universidad Nacional de Colombia.
- Dux, Gunter. (2012) Teoría histórico-genética de la cultura: La lógica procesual en el cambio cultural. Ediciones Aurora.
- Huertas, Miguel (2011) Anotaciones sobre la enseñanza del arte, la universidad y la historia. Revista Errata, Abril 2011, No 4. Pp. 108-128.
- Fajardo de Rueda, Marta. (1986). Presencia de los maestros 1886-1960. Museo de Arte-Universidad nacional-Bogotá.
- Jaramillo Uribe, Jaime. (1996) El pensamiento colombiano en el siglo XIX. Bogotá. Editorial Planeta Editorial.

- Jaramillo, Jiménez Carmen María. (2004) “una mirada a los orígenes del campo de la crítica del arte en Colombia. Artes. La Revista, Número 7, Volumen 4. Pp. 3-37
- Malagón, Ricardo. (1999) Roberto Pizano. Artista, crítico y promotor de arte. En Textos. Documentos de historia y teoría. Programa de maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Pp. 25-35.
- Medina Álvaro. (1978) Procesos del arte en Colombia. Bogotá. Instituto colombiano de cultura.
- _____. (1995) El arte colombiano de los años veinte y treinta. Colcultura.
- Mejía Sierra, Rubén (Compilador) (1985) La filosofía en Colombia siglo XX. Bogotá. Procultura.
- Padilla, Peñuela Christian (2007) La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana, Fundación Gilberto Álzate Avendaño.
- Panesso, Fausto. (1975) Los intocables. Bogotá. Ediciones Alcaraván
- Pini, Ivonne. (2000) En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. Bogotá. Maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura. Facultad de artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Puyo, Fabio. (1992) Bogotá, Bogotá, Editorial Mapfre.
- Rosas, Ana María. (2008) El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política. En Sociedad y Economía. Revista de la facultad de ciencias sociales y económicas. Universidad del Valle.
- Silva, Renán. (2005) República Liberal, intelectuales y cultura. Bogotá. La carreta editores.
- Suarez, Sylvia Juliana (2008) “Arte serio”: El arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922. Bogotá. Ensayos. Historia y teoría del arte, Universidad Nacional de Colombia, No. 14. Pp. 61-94

- Grupo de investigación: Taller historia crítica del arte (2007) Miguel Díaz Vargas:
Una modernidad invisible. Bogotá. Fundación Gilberto Álzate Avendaño.
- Uribe, Celis Carlos Humberto. (1984) Los años veinte en Colombia. Ideología y Cultura. Ediciones Aurora.
- Venegas, Neftalí (1999) Sergio Trujillo Magnenat o la fábula militante en Textos. Documentos de historia y teoría. Programa de maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Pp. 111-118.
- Zambrano, Fabio (2002) De la Atenas Suramericana a la Bogotá Moderna. La construcción de la cultura moderna en Bogotá en Revista de Estudios Sociales, 11,9-16. Recuperado el 20 de octubre del 2015,
<http://res.uniandes.edu.co/view.php/216/index.php?id=216>

6) ANEXOS.

DIRECTORES, MAESTROS Y ESTUDIANTES MÁS SOBRESALIENTES DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES 1920-1940.

Por las aulas de la Escuela de Bellas Artes pasaron los artistas más relevantes de la historia del arte colombiano de 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 el ámbito cultural, político y social, que sucedieron en este tránsito. También hay que señalar los estudiantes que se formaron bajo el ala de estos grandes maestros y siguieron su legado cuando se convirtieron en profesores. En todo caso en la Escuela de Bellas Artes en estos años pasaron varias generaciones de artistas.

Adolfo Samper: Maestro de dibujo desde 1935 a 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 a 1938.

Carolina Cárdenas: Estudiante en 1929 y luego maestra en 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 a 1934.

Daniel Samper Ortega: Encargado de la cátedra de estética en 1929.

Delio Ramírez Beltrán: Maestro en 1930.

Dolcey Vergara Delgado: Estudiante desde 1929 a 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 a 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 a 1961.

Francisco Antonio Cano: Maestro desde 1910 a 1933. Las asignaturas que tuvo a cargo fueron perspectiva y anatomía artística. Director desde 1923 a 1927.

Gonzalo Ariza: Estudiante desde 1931 a 1935 y luego maestro en 1940.

Gustavo Arcila Uribe: Nombrado maestro de composición escultórica en 1930. En 1936 se encarga de la clase de modelado infantil.

Hena Rodríguez: Estudiante entre 1930 a 1935. Maestra desde 1936. En 1940 maestra de modelado.

Ignacio Gómez Jaramillo: En 1938 fue el encargado de la clase de composición. En 1940 era jefe del taller de fresco y composición y 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: Sólo 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. En 1936 fue nombrado director de la sección de escultura. Maestro de talla en piedra y madera. En 1940 fue jefe de taller de especialización.

José María Gonzales Concha: Inició estudios en 1919. Maestro desde 1930 hasta 1939, impartió clases de perspectiva y arquitectura. Director desde 1938 a 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 obtiene el título de profesor.

León Cano: Estudiante en 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 desde 1936 a 1940 (pintura al fresco y acuarela), 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 a 1950.

Marco Ospina: Estudiante desde 1927 a 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 siendo maestro de anatomía hasta 1940. Maestro

de pintura en 1939 y metodología del dibujo en 1940. Director del museo de reproducciones de la Escuela en 1936. Director desde 1934 a 1936. Director del Museo de reproducciones en 1936.

Miguel Sopó: Estudiante desde 1938.

Oscar Naranjo Rodríguez: Maestro en 1936.

Pedro Alcántara Quijano: Maestro desde 1907. En 1928 fue maestro de Composición ornamental y dibujo nocturno para industriales y obreros (sección A). 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 a 1928.

Ramón Barba: Maestro de escultura desde 1927 a 1938.

Ricardo Borrero Álvarez: Maestro de 1899 hasta 1925 (estuvo a cargo 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 a 1930.

Ricardo Rendón: maestro en 1923.

Roberto Pizano: Maestro en 1921 y director desde 1927 a 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 Magnenat: 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 a 1954.

Víctor Ribón: Maestro de Anatomía artística en 1928.

Victorio Macho: Maestro de escultura en 1939.