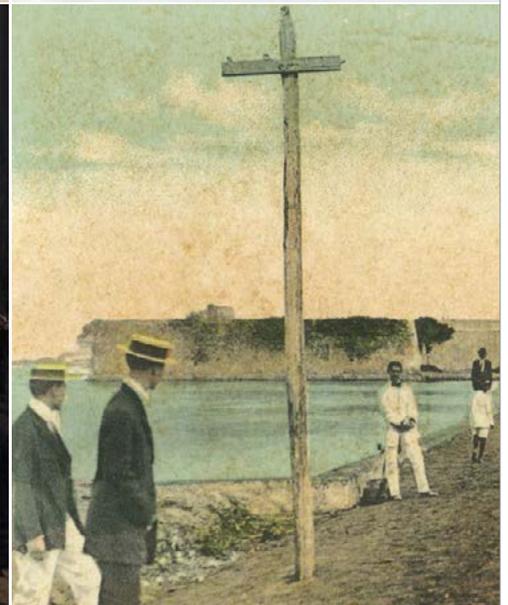
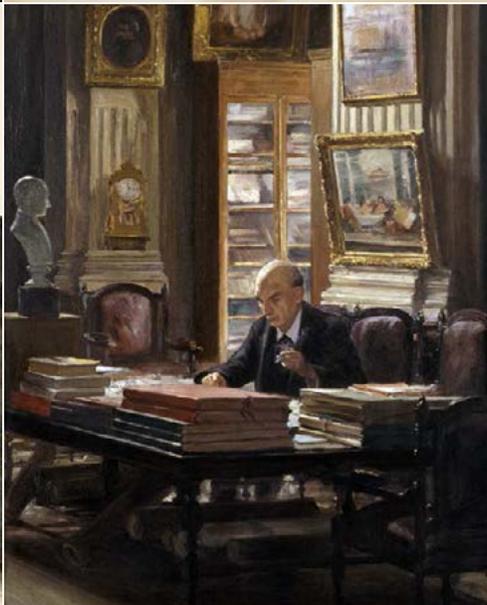


Arte en la colección  
del Museo Nacional  
de Colombia

EXPOSICIONES ITINERANTES  
Octava entrega

Museo Nacional de Colombia  
Ministerio de Cultura



**En el año 1997**, el Museo Nacional de Colombia inició su programa de exposiciones itinerantes. Como guardián de parte del patrimonio histórico, artístico y cultural del país, el objetivo de estas exposiciones es llegar a todos los rincones del territorio para divulgar parte de las colecciones que conforman un acervo que pertenece a todos los colombianos. Inicialmente, el programa se centró en trabajar en torno a la iconografía de personajes sobresalientes de la historia nacional. Así, Policarpa Salavarrieta, Antonio Nariño, Francisco José de Caldas, Simón Bolívar y José María Córdova fueron protagonistas de esta serie.

Con motivo de la conmemoración de los doscientos años de la muerte de José Celestino Mutis, el proyecto amplió sus horizontes y trabajó no solo en torno a las representaciones de la imagen del científico gaditano, sino que también tocó su proceso de formación como médico, cirujano y astrónomo, haciendo énfasis en la conformación de la Expedición Botánica, como proyecto científico que se ocupó del reconocimiento y representación de la riqueza natural de parte del territorio de la Nueva Granada. En 2010, con motivo de la conmemoración del bicentenario de la Independencia, la exposición desarrolló diversos temas que dan cuenta de los procesos de construcción de la nación y la ciudadanía acaecidos durante los doscientos años de Colombia como República.

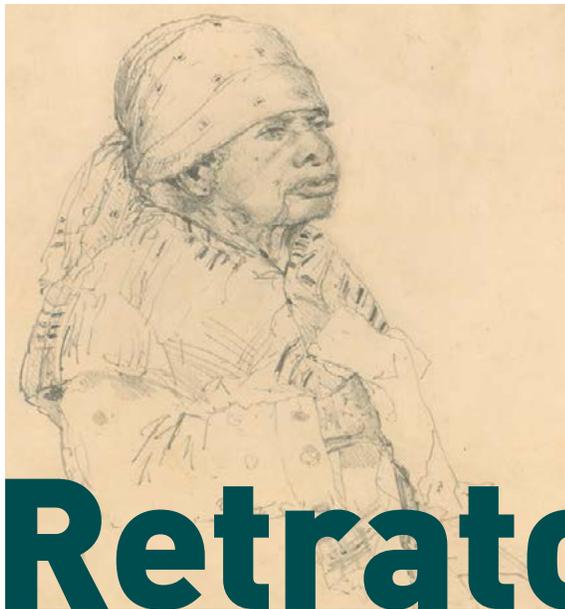
Las exposiciones itinerantes del Museo Nacional de Colombia llegan de manera gratuita a bibliotecas públicas, casas de la cultura, alcaldías y museos de los mil ciento dos municipios del país. Su propósito es permitir que los colombianos se apropien del patrimonio al recibir materiales de calidad en términos de investigación, edición, diseño y producción. Tienen también un componente que nos permite recibir retroalimentación por parte de los bibliotecarios, gestores culturales y maestros que las reciben y se encargan de disponerlas para el disfrute y aprovechamiento de sus grupos. Con el formato de evaluación diligenciado que hacen llegar de vuelta al museo, podemos saber si han encontrado el material claro, preciso, oportuno y útil. Además, nos cuentan qué tópicos querrían ver trabajados en estas exposiciones: así, hemos encontrado que las temáticas relacionadas con el arte son solicitadas de manera reiterada, dando lugar a la versión de los carteles de esta exposición itinerante de 2013.

La exposición no pretende ser una historia del arte colombiano. Su objetivo es reflejar algunas de las temáticas que han sido abordadas por artistas de nuestro país en distintos momentos, representadas en obras que hacen parte de la colección del Museo Nacional de Colombia. Algunas, como *La niña de la columna* de Ricardo Acevedo Bernal o *La mujer del levita en los montes de Efraím* de Epifanio Garay son imágenes icónicas de nuestra colección que están expuestas de manera permanente en las salas del museo, inevitables cuando se quiere hacer un resumen de las piezas más notables. Otras, como la fotografía de la *performance* de María Teresa Hincapié o *La geografía de las plantas* de Alexander von Humboldt, son piezas que no están exhibidas de manera permanente porque sus condiciones de conservación no permiten su exposición continua, pero son, igualmente, piezas memorables que queremos compartir con quienes reciben esta colección a lo largo del territorio.

La selección incluye pintura y escultura, pero también fotografías, piezas de artes gráficas, dibujos, acuarelas y collages. Se busca presentar un panorama amplio del desarrollo de las artes en nuestro país, no exhaustivo, que permita a los espectadores acceder a parte de la colección de arte y sirva además como invitación para que explore en sus salas y publicaciones el rico acervo que este museo, el más antiguo del país, conserva, protege y exhibe desde hace ciento noventa años.

## CONTENIDO

3	Retrato
6	Paisaje
10	Ciudad
12	Identidades
16	Cuerpo
20	Imágenes femeninas
24	Mujeres artistas
28	Gráfica
32	Abstracción
36	Trabajadores
39	BIBLIOGRAFÍA



**1** ALBERTO URDANETA URDANETA Matea Bolívar  
1883 lápiz sobre cartón

# Retrato

**EL RETRATO ES, POR DEFINICIÓN,** una imagen en la que se representan los rasgos físicos de una persona. Dentro de la colección del Museo Nacional de Colombia hay una gran cantidad de retratos que corresponden, sobre todo, a obras del siglo XIX. Pueden recorrerse amplias galerías que contienen representaciones de presidentes, políticos, personajes históricos, hombres y mujeres cuyas imágenes han quedado grabadas para la historia. Las técnicas y formatos de estas obras varían: se pueden encontrar desde ricos óleos en donde los pintores demuestran su maestría en el manejo técnico y la representación del detalle, miniaturas para poder llevar siempre la compañía de la imagen de un ser querido y esculturas en materiales como piedra, mármol, bronce, madera o arcilla, hasta finos dibujos sobre papel. **1-2**

La historia de las imágenes y la del retrato van casi de la mano: como tema, la representación de personajes ha sido una constante. Los cambios se han generado, sobre todo, en la forma, los resultados a nivel plástico y las técnicas utilizadas para realizarlo. Así, se puede pasar de una representación que busca ser absolutamente fiel a la realidad y en la que prima el interés por capturar los más mínimos detalles a otra que puede dar lugar a la experimentación, utilizando el tema como pretexto para jugar con las formas, las calidades, las texturas, los materiales. Aunque la temática del retrato siempre es capturar la expresión plástica de una persona, el resultado varía dependiendo de la época y los medios usados en la elaboración del mismo.

En un principio, solo personajes acomodados y de élite eran retratados: el ejercicio supone tiempo y recursos que no todo el mundo puede permitirse. Ser retratado por un artista implicaba una posición de *poder* y una *necesidad de permanencia*. Por eso, si se hace un recorrido histórico, se conservan sobre todo imágenes de faraones y reyes, de personajes con altos cargos sociales y héroes. A mediados del siglo XV y como resultado del fortalecimiento de

una clase burguesa en Europa, comerciantes y personas adineradas comienzan a ser también protagonistas del retrato. El género se pone de moda y por consiguiente la cantidad de retratos aumenta.

Con el surgimiento de la fotografía a mediados del siglo XIX el retrato se populariza: la nueva técnica permite reducir los costos y el tiempo del que un retratado debería disponer para hacerse un retrato. Lo que inicialmente parecía un lujo que solo unos pocos podían permitirse se convirtió entonces en una posibilidad de fácil acceso para un público más amplio. De otra parte, como la fotografía permitía al artista capturar imágenes fieles a la realidad, le permitía dedicarse a producir obras un tanto más subjetivas, donde lo fidedigno diera paso a su punto de vista. **3**

Pueden identificarse múltiples tipologías de retrato: de cuerpo entero, donde se muestra la figura entera desde los pies hasta la cabeza; de busto, cuando se capta el cuerpo desde la cabeza



**2** JOSÉ MARÍA ESPINOSA PRIETO  
José María Espinosa retratado por él mismo el 1° de agosto de 1834 en Bogotá  
1834 acuarela sobre marfil

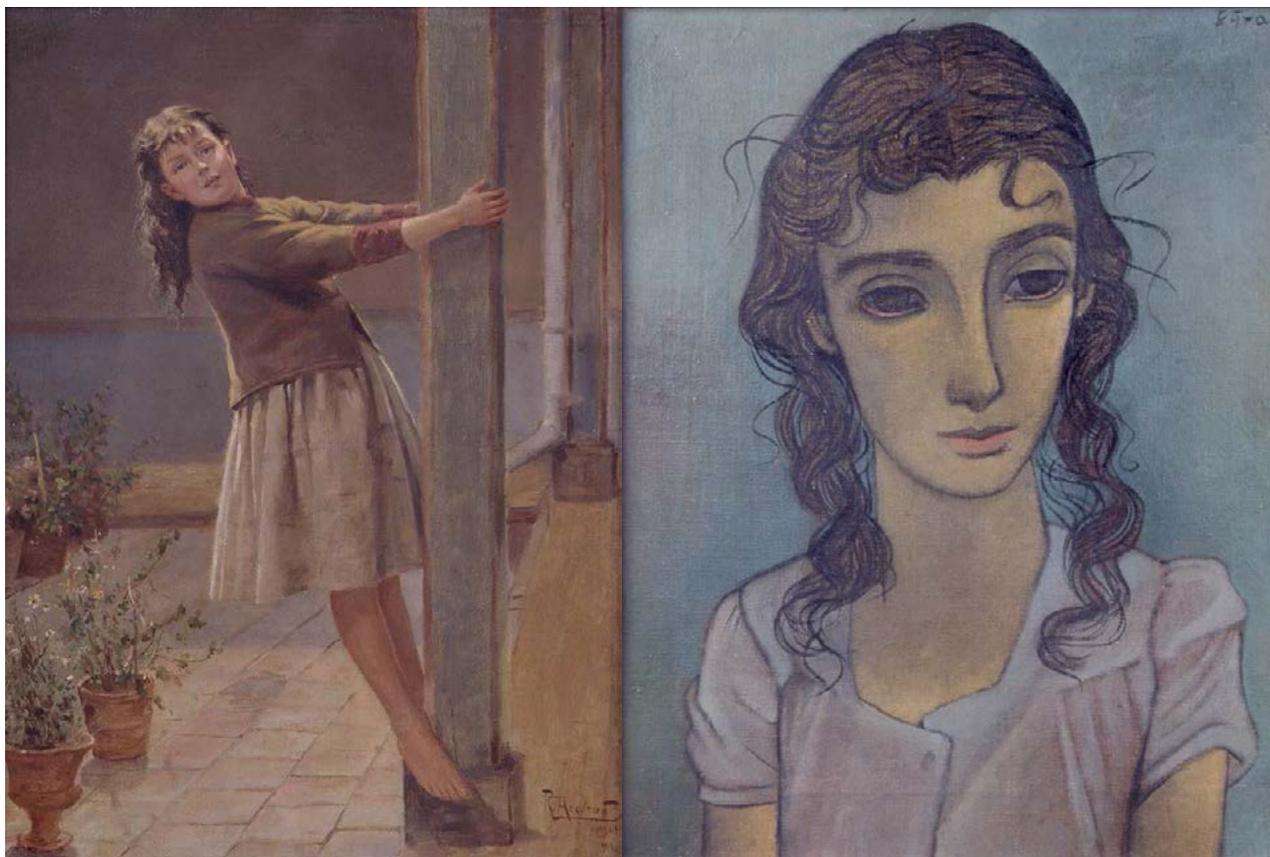
hasta la mitad del pecho o solo del rostro. Así mismo, el retrato puede ser individual, colectivo o traducir la imagen del artista mismo en un autorretrato. Compositivamente, hay representaciones que además de mostrar al personaje, brindan información del lugar en donde se encuentra: paisajes, espacios cerrados e interiores. El artista también puede optar por un fondo de color neutro que realce las características físicas del representado.

El personaje puede ir acompañado por objetos que denoten su posición social o su oficio, lo cual amplía la información que llega hasta nosotros. No obstante, el rostro suele ser el punto sobre el que se hace el mayor énfasis por ser un espacio insondable en términos de la expresión. No son solo los ojos, la nariz, la boca y el cabello, sino todo lo que pueda transmitir el conjunto. Y es quizás ese el "secreto" del artista: no quedarse únicamente con lo que se ve en la superficie, sino ir un poco más allá y tratar de capturar el alma. Registrar la expresión.

**3** ANÓNIMO Retrato de hombre  
ca. 1870 ambrotipo







**4 RICARDO ACEVEDO BERNAL**

**La niña de la columna**  
1894 óleo sobre tela

**5 ENRIQUE GRAU ARAÚJO**

**Nancy**  
1949 óleo sobre tela

Como género artístico, el retrato es un registro que va más allá de la representación de las facciones de un personaje y brinda información sobre la época, las modas y costumbres de determinado momento, los gustos, los ideales de belleza y las condiciones económicas, políticas y sociales del representado, entre otros temas. Para las personas que trabajan sobre la historia de las imágenes son un maravilloso documento donde se recoge infinidad de información que permite acercarse con profundidad tanto al personaje que está representado como a la sensibilidad y estilo del pintor.

La selección de retratos de la colección del Museo Nacional escogida para ilustrar este tema atiende a las apreciaciones expuestas. No obstante, al ver la presente serie de carteles en conjunto, usted encontrará más ejemplos de este género. Puede remitirse al retrato de Eugenio Peña en su despacho<sup>1</sup>. Peña se desempeñó como secretario de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá entre 1902 y 1930. El retrato que Francisco Antonio Cano hace del secretario lo muestra hacia el final de la época durante la que ejerció sus funciones. Peña, que debería tener en ese momento alrededor de sesenta y nueve años, aparece en un espacio habitado por libros, esculturas y pinturas, objetos estrechamente relacionados con su oficio. Como en otras obras de Cano, el artista hace de la luz uno de los elementos plásticos protagónicos de la escena: una iluminación intensa que procede de la derecha

sugiere una ventana (que no podemos ver pero sí se percibe) y hace del espacio un lugar apacible en donde el retratado revisa papeles o quizás lee, mientras tranquilamente fuma un cigarrillo. Los objetos que acompañan al personaje hacen las veces de “atributo” para sugerir su temperamento y dedicación.

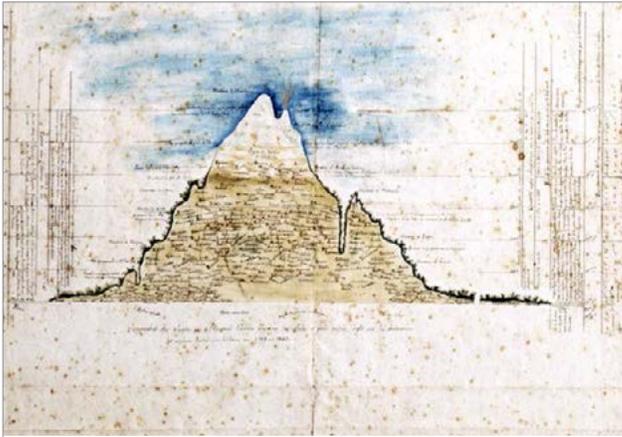
Otro interesante ejemplo de retrato, esta vez colectivo, puede observarse en el cartel *Identidades*<sup>2</sup> en la fotografía de Amado and Co., tomada alrededor de 1903, que muestra a un grupo de indígenas del pueblo kuna. Hombres y mujeres de diferentes edades, ataviados ricamente con telas, collares y accesorios miran directamente a la cámara. La imagen, iluminada (así se denomina una fotografía en blanco y negro que es retocada posteriormente con color), trae hasta nosotros un espacio y un tiempo poblados por personajes que, en su momento, pudieron haber llamado la atención por unos atuendos infrecuentes y unos rasgos poco familiares para un entorno más familiarizado con la representación de personajes de la ciudad.



**6 PANTALEÓN MENDOZA**  
**Catalina Mendoza Sandino**  
ca. 1880 óleo sobre tela

1. Véase p. 37.

2. Véase p. 12.



**1** ALEXANDER VON HUMBOLDT **Geografía de las plantas cerca del Ecuador**  
1803 acuarela



**2** AUGUSTE LE MOYNE **[Iglesia de Egipto]**  
ca. 1835 acuarela

# Paisaje

## LA MIRADA QUE LA HUMANIDAD

ha puesto sobre el territorio nunca ha sido la misma. Lo que hoy llamamos paisaje es una idea derivada de los cambios culturales que se dieron durante la modernidad en Occidente. A partir de esa época, el observador pasó a dar cuenta de un territorio con la intención de describirlo de manera objetiva: quien representaba un paisaje empezaba a ser consciente de que estaba haciendo un análisis del entorno para representarlo y luego poder medirlo, administrarlo o intervenirlo. En este sentido, la relación con el paisaje era de tipo pragmático.

Si se entiende que la geografía es una "disciplina que siempre ha pretendido construirse como una descripción de la Tierra, de sus habitantes y de las relaciones de estos entre sí y de las obras resultantes" (Santos, 2000), es posible entender la complejidad que tenía la definición y realización de un paisaje. De hecho, un paraje natural pasó a ser comprendido como el resultado de una observación artificial. Cuando alguien reconoce en un lugar exterior algo que le resulte significativo, allí se configurará un paisaje. De ahí que no todas las personas vean el mismo espacio de la misma forma. Cada quien impone frente a él una serie de preconceptos que le llevan a concentrarse, por ejemplo, en las intervenciones que se le han realizado, el nivel de preservación que ha logrado alcanzar o los hechos significativos que se han dado allí.

En el campo artístico, la representación de un paisaje también ha cambiado según la manera en que la interprete un artista. Así, por ejemplo muchos productores no han dejado de considerar que un paisaje simplemente es el fondo sobre el cual aparecen los personajes que ilustran el relato de un cuadro. En estos casos, puede que al autor de la imagen le interese poco diferenciar las cualidades que distinguirían los lugares de distintas zonas geográficas. Y en realidad, esta postura, que algunos analistas suelen descalificar como la expresión de una interpretación anterior a la racionalidad moderna, habría que ser observada

como una actitud que se ha mantenido a lo largo del tiempo. Por ejemplo, muchas de las propuestas elaboradas por los artistas localizados en el Modernismo han terminado por eliminar cualquier referencia real con un paraje para elaborar representaciones mucho más apegadas a la expresión emocional.

En contraposición, también han existido propuestas de autores que se dedican a proponer una mirada hacia el paisaje con intenciones mucho más cercanas a la objetividad científica. En este sentido, el resultado de sus observaciones podría ser empleado con fines distintos al estético. Por ejemplo, podría examinarse un terreno para intervenirlo técnicamente, podrían analizarse sus accidentes naturales para saber de qué manera explotarlos mejor o podrían destacarse sus diferencias para resaltar aquello que lo hacía único frente al de lugares similares. En este sentido, cada acercamiento plantearía una categoría de estudio correspondiente con la administración topográfica, la investigación sobre la existencia de recursos naturales o la representación nacionalista.

En el caso de las obras que hacen parte de la colección del Museo Nacional, hay un amplio espectro de propuestas visuales alrededor del paisaje. Por ejemplo, se encuentran trabajos realizados por Alexander von Humboldt, destacado impulsor de la nueva mirada que se posó en el continente americano luego de que se consolidara el ideario del Romanticismo. También se localizan trabajos realizados por viajeros extranjeros que decidieron seguir sus enseñanzas, así como artistas locales que trataron de crear un repertorio propio de escenas de costumbres. **1**

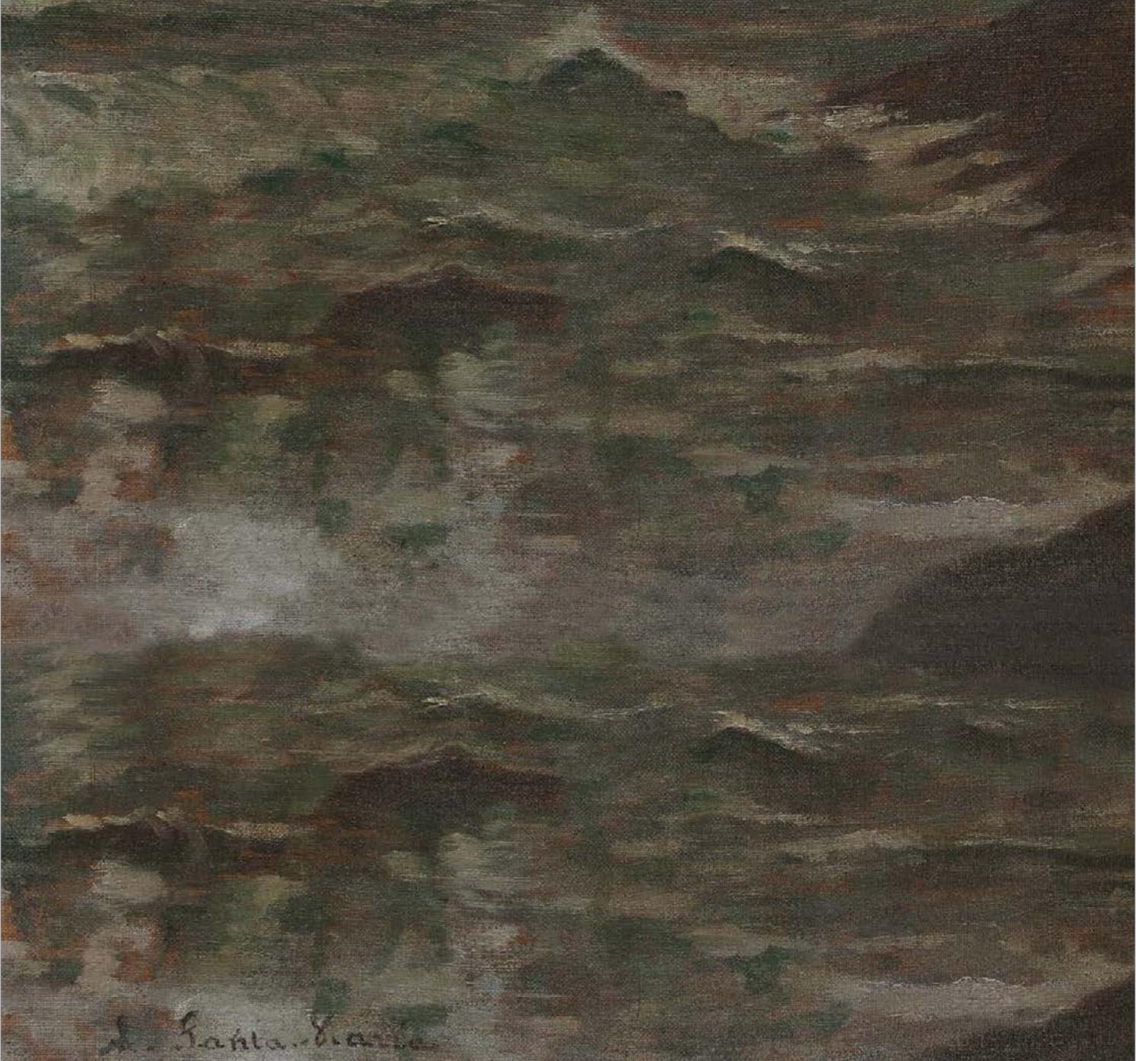
De igual manera, hay obras realizadas por artistas que recibieron las primeras cátedras de pintura de paisaje. Finalmente, se encuentran interesantes reflexiones

**3** ALEJANDRO OBREGÓN **Volcán Galerazamba**  
ca. 1966 óleo sobre madera

**4** ANDRÉS DE SANTA MARÍA **Marina**  
ca. 1893 óleo sobre tela

**5** MARCIAL ALEGRÍA **Insectos**  
2008 mixta





contemporáneas, concentradas en volver a una interpretación más personal de los territorios representados.

Para determinar un cambio en la valoración del paisaje y su representación es necesario recordar que durante el siglo XIX comenzaron a darse en Europa una serie de reflexiones que veían en el acercamiento a la naturaleza una posibilidad de mejorar la situación social que enfrentaba la población de ese continente. En gran medida, los seguidores de esta tendencia creían que la naturaleza era un entorno donde el artista podía materializar el redescubrimiento de una nueva sociedad. A estos autores se les incluyó en el Romanticismo, entre cuyas principales creencias estaba aquella que recomendaba un contacto reiterado con la naturaleza para rescatar la bondad connatural de la especie humana y alimentar virtudes como la bondad o la justicia. De ahí que, por ejemplo, muchos de estos artistas trataran de experimentar directamente los fenómenos naturales para luego describirlos con mayor detalle en sus relatos, pinturas o grabados.

Posteriormente, la representación del paisaje se desplazó hacia la realización de imágenes más interesadas en difundir los valores de las distintas naciones. En esta época se impuso una mirada que mantiene su vigencia y a partir de la cual se consideraba que el hecho de pintar un paisaje hermoso constituiría un motivo de orgullo para sus nativos. Antes de continuar es necesario decir que esta cuestión resulta supremamente interesante al tratar de comprender el modo en que se ha transformado la producción de pintura de paisaje en el campo artístico colombiano. Por una parte, porque se vislumbra el aporte de autores que a pesar de estar apegados a los cánones académicos intentaron explorar otros lenguajes visuales en un intento por expresar la belleza de los territorios que observaban. Mientras que de otro lado, algunas personas que se formaron por fuera de la Academia mostraban sus visiones particulares de algunas regiones del territorio colombiano, apegándose más a la reinterpretación de modelos artísticos figurativos que observaban en libros de reproducciones.

Continuando con lo anterior, hay que destacar que en la Nueva Granada se produjo un tipo de pintura de paisaje en obras donde los artistas omitían la descripción de la topografía de una región cuando pintaban escenas en espacios abiertos. A pesar de que en la literatura la exuberancia del paisaje fuera un elemento primordial para presentar las nuevas interpretaciones sobre las características del territorio, en la mayoría de elaboraciones pictóricas este aparecía como un elemento subsidiario. Para muchos investigadores, esta tendencia tiene que ver con el énfasis que se ponía desde la Corona española por utilizar las imágenes con un afán educativo<sup>1</sup>.

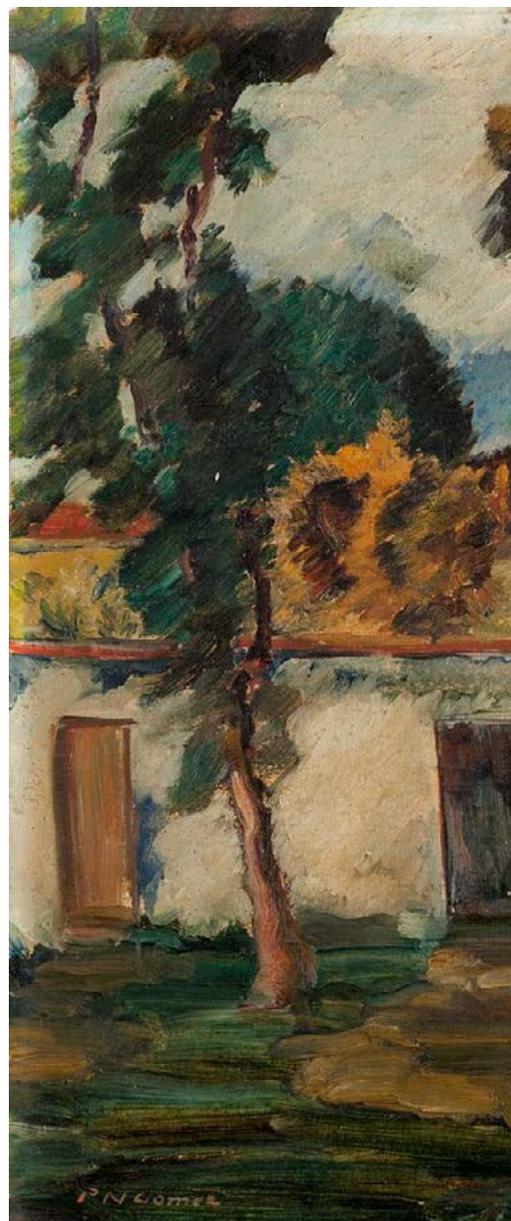
De hecho, esta tendencia se impuso con tanta fuerza que incluso en un destacado ejemplo de pintura mural, localizado en el techo de la casa del escribano Juan de Vargas en Tunja, se nota un mayor interés por interpretar paisajes

presentes en estampas provenientes de Europa que la observación del entorno circundante. Otra ilustración de ese fenómeno puede encontrarse en la colección de pintura de caballete del Museo Nacional. En la obra *El Campamento de los Madianitas*, del pintor Gregorio Vásquez, puede verse que a pesar de hacer referencia a un relato que sucede en la parte exterior de una tienda de campaña, el artista puso más énfasis en describir la fisonomía o la armadura del personaje que el lugar donde se encontraba.

De otro lado, se encuentra el método de observación y representación del territorio que trajo a nuestro país el naturalista Alexander von Humboldt. Tras haber recibido autorización por parte de la Corona española para recorrer el territorio americano, este investigador se dedicó a realizar observaciones científicas privilegiando la interpretación objetiva de los fenómenos naturales. En muchas de sus obras puede observarse un afán por interpretar una serie de accidentes geográficos que no se verían jamás en una imagen naturalista. Mediante un ejercicio de síntesis que se resolvía en esquemas donde perfilaba montañas que no existían en el territorio, este investigador ponía medidas de alturas, señalaba la presencia de distintos tipos de flora y se concentraba en enfatizar las particularidades de algunos accidentes geográficos. En gran medida, esta forma de presentar la información apuntaba a que sus lectores en Europa pudieran contrastar la naturaleza de ese continente con la de América. Sin embargo, es necesario mencionar también que al tiempo que planteaba descripciones científicas de los lugares que visitaba, Humboldt no se abstenía de incluir anécdotas y análisis sobre la cultura material de las comunidades con que se había encontrado. **1**

La influencia de la obra de Humboldt llegó a ser tan importante, que logró extenderse incluso a una iniciativa gubernamental bastante posterior a la visita que hizo al país. Por ejemplo, la Comisión Corográfica, un plan de estudio y observación que a partir de la idea de crear una serie de mapas del país, llegó a abarcar la presentación de acuarelas sobre los diferentes tipos humanos que habitaban este territorio, así como muchas de sus manifestaciones culturales.

Hacia finales del siglo XIX, la Escuela de Bellas Artes reunió a muchos de los artistas que se habían formado bajo los principios de la representación naturalista y del canon renacentista, primordialmente en academias fuera del país. Dentro de este grupo, los pintores Luis de Llano y Andrés de Santa María **2** comenzaron a dictar una cátedra de paisaje donde empezaron a privilegiar nuevas técnicas de producción visual que habían alcanzado su auge en Francia. Así, enseñaron un modo distinto de observar la naturaleza, recomendándole a sus estudiantes pintar fuera del estudio, trasladar sus lienzos y pinceles a los espacios externos y tratar de mostrar lo que realmente sucedía en un paraje específico, más que su interpretación a partir de imágenes de libros de estampas provenientes de otros países. Con el paso del tiempo este proceso terminó por reunir a un grupo de



pintores, entre quienes se destacaron Roberto Páramo, Jesús María Zamora, Ricardo Gómez Campuzano, Ricardo Borrero, Gonzalo Ariza y Antonio Barrera.

Sin embargo, gran parte de las pinturas realizadas por estos autores terminaron por continuar muchas de las pautas académicas contra las que trataron de advertirlos sus maestros. Al observarlas con detenimiento, varias de sus obras se convirtieron en una serie homogénea de representaciones donde solo era posible definir un lugar a partir del título del cuadro y donde la presencia humana se evidenciaba en intervenciones artificiales (cultivos, canalizaciones de ríos, casas), más que en la presencia real de humanos ejecutando actividades cotidianas.

En este sentido, valdría la pena preguntarse si aun hoy en día se observa un paisaje con una

1. Véase el texto "Gráfica", p. 28.



4 PEDRO NEL GÓMEZ Casa sabanera  
ca. 1934 óleo sobre tela

mirada mucho más atenta a la representación aprendida en libros y relatos, que a la percepción de sus características particulares. Por ejemplo, si una persona saliera hoy con pinceles, acuarelas, témperas, colores o con una cámara fotográfica, dispuesta a obtener una imagen de un lugar que en la región se considere representativo, ¿se esforzaría por ubicar un nuevo paraje o se acercaría a uno ya reconocido?

Con el avance del siglo XX, la pintura de paisaje comenzó a involucrar imágenes que fueron utilizadas como interpretaciones de la identidad de la nación. Con base en esa idea, los artistas no solo salían de sus lugares de trabajo para plasmar la visión de un lugar pintoresco, sino que trataron de acercarse con mayor cuidado hacia aquellas regiones y costumbres que pudieran dar cuenta de las particularidades de cada lugar. En este punto, la diferencia que impusieron respecto a sus antecesores tenía que ver con una interpretación ideológica de sus obras. Al acercarse a comunidades y gremios que anteriormente no habían sido objeto de representación, consideraban que estaban modificando el repertorio visual que había hecho carrera en el país.

Siguiendo algunos de los preceptos de teóricos como José Martí, José Vasconcelos o José Enrique Rodó, muchos de estos autores comenzaron a investigar decididamente, durante las décadas de 1930 y 1940, aquellos lugares y expresiones que pudieran incluir dentro de una representación visual de la identidad colombiana. Su intención consistía en crear un inventario de imágenes que estuviera menos apegado a las aspiraciones de gusto de la clase burguesa y le diera espacio a la exaltación de la vida cotidiana de trabajadores y campesinos.

Sin embargo, su afán de experimentación se limitaba a la expansión de un repertorio de formas, pues en muchas de sus obras no dejaron de producir alteraciones mínimas de la imitación naturalista. De esta manera, aunque hubieran podido asimilar los principios de la pintura impresionista, muchos de estos autores no se plantearon exploraciones visuales que les acercaran a la experimentación de vanguardias más recientes.

En reacción contra esta postura, durante la década de 1950, algunos grupos de la vanguardia artística colombiana empezaron a examinar con prevención los avances de los artistas académicos y nacionalistas. La razón de esto residía en que los artistas más jóvenes habían comenzado a seguir los principios estéticos del modernismo abstracto, por lo cual todo tipo de figuración era visto como la demostración de un atraso en el lenguaje visual. De ahí que, en un lapso relativamente breve, varios de los más destacados representantes de esta corriente optaran por evitar la alusión a lugares fácilmente identificables para los espectadores, concentrándose en utilizar sus representaciones como alusiones a las características climáticas, físicas o emocionales que despertaban en ellos.

Alejandro Obregón se impuso como la figura más importante de este nuevo movimiento.

Aunque sus paisajes no dejaban de remitirse a ciertas convenciones de esta clase de pintura, como planos horizontales y una proporción visual que diera a entender que se trataba de escenas ubicadas en exteriores, la combinación de colores que utilizó, la técnica pictórica que parecía referirse a los movimientos de las olas del mar o a las ondulaciones de las montañas de los Andes colombianos fueron ampliamente aceptadas en el campo artístico como obras cargadas de alusiones directas a las condiciones de un territorio. De hecho, y al contrario de lo que suele suceder con la recepción de la pintura abstracta en otros países, este tipo de interpretaciones resultaron siendo bastante exitosas dentro de ciertos públicos. 3

Así mismo, hubo importantes representantes de la pintura de paisaje que se formaron en espacios ajenos a la Academia. Partiendo de una educación visual afianzada en la cuidadosa lectura de imágenes encontradas en reproducciones de enciclopedias, catálogos de arte u obras de difusión, lograron crear un inventario de escenas de paisaje que no tenían inconveniente en mezclar los principios de la pintura académica con aportaciones provenientes de otras fuentes. Junto con el artista barranquillero Noé León, quien al comienzo de su carrera recibió el impulso decidido de Alejandro Obregón, puede destacarse la labor del cordobés Marcial Alegría 5 quien en sus obras brinda una idea clara de la apropiación de múltiples repertorios visuales. Tomando elementos del Surrealismo figurativo, del paisaje alegórico holandés o de la representación de estanques según el canon del antiguo Egipto, Alegría señala su interés por dar cuenta de un paisaje que observa, al tiempo que utiliza su representación para plantear, por ejemplo, un homenaje al altísimo número de insectos que habría en el lugar donde hizo la escena.

En gran parte de los trabajos de estos artistas es posible detectar la presencia de elementos que un pintor formado en la Academia suele pasar por alto. Esta diferencia puede apreciarse, por ejemplo, en la forma que se representa la topografía de los parajes seleccionados, incluyendo dentro de la pinturas formas propias de los intercambios económicos que se dan allí, como los avisos de las tiendas o locales de comercio. En este sentido, si se les compara con la producción de los primeros herederos de las enseñanzas de Llanos o Santa María, este grupo de autores atiende con mayor cuidado la incidencia de la explotación económica en la configuración de un territorio.

De igual manera, principios académicos como aquel que enseña a reducir la proporción de tamaño entre los distintos elementos de una pintura figurativa a medida que se alejan del punto de vista del observador son deliberadamente descuidados. En relación con el manejo de la perspectiva atmosférica –es decir, la progresiva indefinición de los contornos de una imagen a medida que se aleja en el horizonte–, esta resulta prácticamente inexistente.



**1** AUGUSTE LE MOYNE / JOSÉ MANUEL GROOT **Procesión en Bogotá**  
ca. 1835 acuarela



**2** I. L. MADURO JR. **Puente de Manga, Cartagena**  
ca. 1906 cromolitografía

# Ciudad

**LAS IMÁGENES QUE LOS ARTISTAS HAN** hecho sobre las ciudades son el reflejo de transformaciones históricas, sociales, políticas y económicas del país. El crecimiento demográfico, principal configurador del paisaje urbano desde mediados del siglo XX, ha resultado en una mezcla entre las tradiciones propias de los pobladores del campo y las formas urbanas importadas por las élites, sobre todo desde Europa.

El proceso de cambio de una sociedad rural a una urbana<sup>1</sup>, movido principalmente por el éxodo masivo del campo hacia la ciudad producto de la violencia política, generó nuevos hábitos y costumbres. El crecimiento desmesurado, el desarrollo de los medios de comunicación, los hábitos de consumo y la nueva constitución familiar, sumados al cambio de las relaciones de vecindad y solidaridad propias de los pequeños pueblos, conformaron una sociedad de seres anónimos. El resultado, ciudades caóticas incapaces de satisfacer la demanda de servicios públicos, redes viales y viviendas, con escasos espacios de esparcimiento para las clases populares.

Entre los primeros ejemplos de la representación de las ciudades y pueblos del siglo XIX se cuenta con las obras de viajeros como Auguste Le Moyné y dibujantes como Ramón Torres Méndez, quienes ilustraron y destacaron situaciones y espacios propios de las primeras ciudades de nuestro país durante ese siglo. Le Moyné recorrió el río Magdalena, la sabana de Bogotá y sus alrededores a comienzos del siglo y dio cuenta por medio de sus dibujos, grabados, acuarelas y crónicas de la riqueza social, geográfica y material del país<sup>2</sup>. Sus memorias y testimonios visuales permitieron recrear tanto las costumbres

de los pobladores y la manera de habitar las pequeñas ciudades y casas de la época, como la conformación de estos núcleos urbanos en donde se llevaban a cabo las actividades religiosas, económicas, sociales y políticas. **1**

Le Moyné, además de dibujar sus impresiones, describió algunos aspectos de las costumbres de la época. En ese sentido con respecto a las festividades religiosas del Corpus Christi y la de la Pascua en Bogotá anotaba:

[...] se ven a la cabeza de esas procesiones grupos de gentes que, con trajes de indios primitivos, diablos, etc., bailan al son de instrumentos discordantes, danzas grotescas; carros tirados a mano con niños y personajes en grupos alegóricos de motivos tomados del Antiguo y del Nuevo Testamento; estatuas pintadas que representan escenas de la Pasión y que se llevan en enormes andas apoyadas en los hombros de varones vestidos de penitentes entre los cuales algunos, según me han asegurado, pertenecen a la más alta clase social y que tratan por medio de este penoso y humilde trabajo de expiar sus pecados.

Vienen después los altos dignatarios, grupos de muchachas unas con cestas de flores, otras con banderas, incienso, etc.; el clero, tanto secular como regular de todas las órdenes de la ciudad y finalmente la muchedumbre, que siempre toma parte en todas las ceremonias. Las casas de las calles por donde pasa el cortejo se engalanan con colgaduras y guirnaldas y las señoras desde ventanas y balcones, arrojan al paso de la procesión rosas deshojadas. Entre las estatuas que se llevan en la procesión, la de la Virgen se destaca por la riqueza de sus vestiduras y de las piedras preciosas que la adornan. (Le Moyné, 1947:137)

Si bien fue la representación artística de lo pintoresco lo que guió, en primera instancia, la elaboración de los paisajes y de los tipos y costumbres hecha por los viajeros europeos, al permitirles rescatar la singularidad y originalidad de los lugares y de las personas que conocían durante sus recorridos, la tendencia de documentar lo exótico, en boga en Europa a finales del siglo XVIII, y el desarrollo de la acuarela en Inglaterra como medio ideal de expresión de los viajeros

**3** EUGENIO ZERDA GARCÍA  
**En el parque**  
ca. 1915 óleo sobre tela



1. Colombia pasó de ser un país de población agrícola y rural a tener el 75% de sus habitantes residiendo en aglomerados núcleos urbanos en menos de veinte años desde la década de los cincuenta.

2. Ver: *Procesión en Bogotá*, p. 10; *Sin título [Iglesia Egipto]*, p. 6; *Aguadora*, p. 36.

y de base para el grabado, fueron otros factores que dieron paso al trabajo desarrollado por los pintores de costumbres en Colombia durante el siglo XIX y a la elaboración de las excepcionales láminas de la Comisión Corográfica.

Algunos pintores de costumbres, como José Manuel Groot <sup>1</sup> y Torres Méndez, asistieron en su juventud a la escuela gratuita de grabado de la Casa de Moneda de Bogotá, dirigida por el francés Antoine Lefebvre, en la cual se había fortalecido la enseñanza de las técnicas de dibujo desarrolladas durante la Expedición Botánica. Posteriormente algunos de los alumnos participaron como dibujantes en los trabajos realizados por la Comisión Corográfica, empresa que desde 1850 se consolidó con el objetivo de registrar el país región por región. De esta manera, en Colombia, los cuadros de costumbres o cuadros de conversación fueron herederos de la divulgación de los estudios de algunos misioneros españoles, como el padre Feijoo, sobre el comportamiento de los pueblos y de la cercana observación de la naturaleza implantada durante la Expedición Botánica. La idea de copiar la realidad tal cual fue la motivación de los pintores costumbristas, los cuales no debían excluir ningún tema ni observación bajo pretexto de indecencia o fealdad.

Aunque Ramón Torres Méndez<sup>2</sup> se ofreció para trabajar en la Comisión y fue rechazado por Agustín Codazzi, su director, sus imágenes son un claro ejemplo de la tradición de los cuadros de costumbres. En algunos de sus dibujos Torres Méndez ilustró los festejos en algunas ciudades, como es el caso de las corridas de toros que se celebraban en Bogotá en la actual plaza de Bolívar desde mediados del siglo XIX.

Con respecto a estas fiestas, las crónicas acerca de Bogotá anotaban que cuando había corrida se cerraban las esquinas con barreras y se levantaban palcos para la concurrencia, en donde a medida en que se ascendía en las graderías,

disminuía la posición social de los espectadores, aunque también se corrían toros por las calles y en las plazas de los barrios. Estas corridas, que eran el espectáculo preferido de la población bogotana, se llevaban a cabo en conmemoración de la Independencia e incluían el espectáculo de los toros persiguiendo a los ganaderos a pie o a caballo. El hecho de adecuar las plazas principales de las ciudades para actividades como las corridas de toros evidenciaba la falta de espacios públicos propicios para las actividades culturales, de entretenimiento y de esparcimiento de los habitantes de las ciudades y pueblos decimonónicos.

Sin embargo, para principios del siglo XX, en la representación de las dinámicas sociales de las ciudades fueron incluidos algunos espacios creados como resultado de las políticas de ordenamiento espacial que las élites gobernantes planificaron para las urbes colombianas. En Bogotá, el primer parque concebido como tal, y no como resultado de la transformación de una plaza colonial, fue el Parque Centenario –luego Parque de la Independencia–, construido en 1883 para la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar. La intención de crear este parque estaba inscrita dentro de la organización urbana, que imitaba el modelo europeo y norteamericano, para que funcionara como

un centro que atrae en los días de descanso a las gentes, en donde encuentran diversiones honestas y apropiadas para ellas y sus familias, que aleja de ciertos focos de corrupción especialmente a la juventud, tales como el Central Park en Nueva York, el High Park en Londres y el Bois de Boulogne en París. La mayor parte de los habitantes de estas felices poblaciones se trasladan allí en busca de expansión y alegría, y vuelven, al empezar la semana al trabajo o al estudio, sin que un pesar les acompañe. (Cendales, 2009: 96)

De esta manera, aparecieron obras como la del bogotano Eugenio Zerda, en la cual el artista pintó una escena que parece localizarse en este

lugar, considerado como uno de los primeros parques y jardines públicos que surgieron en la ciudad, cuyas funciones eran, tanto la de representar a la nación y civilizarla, pues se trataba de sitios que debían acoger y salvaguardar estatuas de los héroes y símbolos de la patria, como una función más social, ya que los parques empezaron a ser concebidos como espacios creados para el esparcimiento, control y disfrute del tiempo libre de los habitantes, y para el contacto de estos (sobre todo las personas de clases más bajas) con la naturaleza, la práctica de deportes y de la educación física al aire libre. <sup>3</sup>

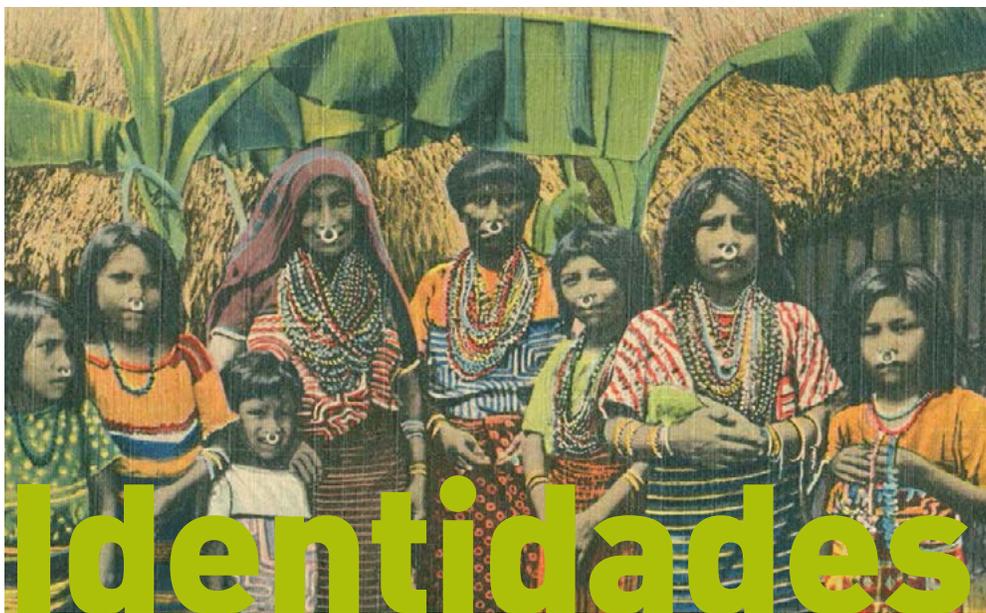
Otra manera de percibir la ciudad, heredada de la fotografía, es la explorada desde los años setenta por algunos artistas de diferentes partes de Colombia, quienes reflexionaron acerca de la cultura urbana al recibir la influencia tanto de esta como del cine y la literatura de la Norteamérica marginal. En este contexto, algunos jóvenes dibujantes y grabadores foto-realistas de ciudades como Cali, Medellín y Bogotá, interpretaron la vida urbana colombiana a partir de ciertos lugares en los que buscaban descubrir la intimidad y las prácticas sociales de los individuos de las ciudades. Así, con una mirada hacia el interior –de los teatros, como en la obra de Miguel Ángel Rojas, de los inquilinatos como en los trabajos de Óscar Muñoz, y de los billares como en la obra de Saturnino Ramírez–, y con una mirada hacia el exterior, como en las imágenes de las calles en la obra de Ever Astudillo, el paisaje urbano colombiano cambió y contempló espacios e individuos antes ignorados, lo que permitió que la sociedad urbana se cuestionara acerca de los usos profundos de los espacios y de las dinámicas sociales que se conformaban alrededor de estos. <sup>4</sup>

1. Ver: *Mujer campesina de Gachetá en viaje*, p. 14; *Vendedora de papas*, p. 22; *Aguadora*, p. 36.

<sup>4</sup> EVER ASTUDILLO **Esquina**  
1977 lápiz sobre papel

<sup>5</sup> GUSTAVO ZALAMEA **Plaza de Bolívar**  
1978 serigrafía





1 AMADO AND CO.  
Though small, Panamá has been a  
Sovereign State since 1821  
ca. 1903 cromolitografía

# Identidades

12

**PENSAR EN QUIÉNES SOMOS Y CÓMO** hemos sido representados desde el arte resulta ser una tarea compleja, pues si bien algunas tendencias sociales y políticas pueden ser rastreadas y sugeridas en las obras artísticas, este asunto debe ser complementado por los relatos históricos de la configuración de la nación.

De esta manera, configurar a partir del arte la imagen de la nación colombiana nos remite a pensar en los procesos de representación de la identidad y de la alteridad que se desarrollaron en nuestro actual territorio desde la colonización española.

Desde el siglo XV, la identidad americana fue configurada y representada a partir de su diferencia con la imagen e identidad europea. Los indígenas y los africanos, configurados como el "otro" creado por los viajeros europeos, fueron la representación de lo salvaje, de lo exótico y de lo profano, por lo cual se justificaron sus prácticas colonialistas y "civilizadoras". De esta manera el encuentro con el "otro" se tradujo en términos de salvajismo y de barbarie contra civilización, y legitimó un orden natural de desarrollo-evolución universal, en donde el

conocimiento del "otro" implicaba dominarlo y a su vez, representarlo.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX, España emprendió la conquista científica colonial de los virreinos, para lo cual fueron ordenados estudios de botánica, mineralogía y geografía que concentraron el interés y los recursos investigativos de la Corona<sup>1</sup>. En el Nuevo Reino de Granada, la Real Expedición Botánica, puesta a cargo de José Celestino Mutis, dio cuenta de las primeras representaciones del territorio a través de sus plantas, justo después de las revueltas de los comuneros.

En esta vía, tiempo después de la Independencia, los trabajos de Agustín Codazzi, Auguste Le Moine y la Comisión Corográfica representaron la geografía y las costumbres<sup>2</sup> de los habitantes de la nueva república. Este proceso introdujo la conciencia de soberanía sobre el territorio, dando origen a una primera idea de nación basada en el patriotismo territorial. Así, con la definición de las fronteras internacionales, la construcción del mapa propio y la representación de los diferentes habitantes del país, se creó la sensación de pertenencia y de nacionalidad que enriqueció el imaginario colectivo de la nación granadina y ofreció los referentes necesarios para su identidad.

En ese contexto surgió el costumbrismo en la pintura de la Nueva Granada como una manera de romper con la estructura colonial y como la oportunidad de tratar temas que se apartaban del ámbito tradicional del retrato y del cuadro religioso. Así, artistas criollos como Ramón Torres Méndez<sup>3</sup> elaboraron cuadros de costumbres a través de los cuales se mostraron aspectos sociales, botánicos y topográficos del territorio nacional que han permitido

2 ANÓNIMO L'Amérique  
ca. 1780 tinta de grabado sobre papel



1. Ver *Geografía de las plantas cerca del Ecuador*, p. 6.  
2. Ver las obras de Auguste Le Moine en pp. 6, 10, 36.  
3. Ver su obra *Vendedora de papas*, p. 22.

3 RAMÓN BARBA GUICHARD *Veterano liberal*  
1937 talla en madera



reconstruir la memoria visual del país y las costumbres del siglo XIX.

Al mismo tiempo, el proyecto político de creación del Estado nación neogranadino hizo evidente el hecho que tanto lo indígena como lo africano era ambiguamente querido y odiado por los padres de la patria, ya que a pesar de haber sido funcional e invocador de una sociedad mestiza diferente a la europea, en el momento de creación de una nueva sociedad “afrancesada” resultaba ser más una carga y un índice de atraso.

Este proceso de formación de identidad nacional, desde la época republicana, dio lugar a lo que Cristina Rojas (2001) ha llamado la “violencia de la representación”. Esta violencia fue ejercida por intelectuales criollos que asociaban simultáneamente las “piezas del arte orfebre” como objeto de orgullo patrio, con discursos de exclusión hacia los indígenas, los afrodescendientes y las mujeres, y con la concepción de mestizaje como proceso de blanqueamiento de las razas inferiores. Esta violencia se tradujo en la representación de la identidad nacional con base en una sola clase social, una raza y un género, suprimiendo violentamente las historias y representaciones alternativas.

Hacia los años veinte –mientras que la política oficial colombiana, heredera de la Constitución de 1886 y de la hegemonía conservadora, concebía una nación homogénea con una sola lengua, una sola raza y una sola religión–, la influencia de la Revolución mexicana y la problematización de lo indígena, de la raza y de lo latinoamericano proveniente de países vecinos generó en algunos intelectuales y artistas las primeras manifestaciones de un arte moderno que rompería con la tradición.

Se generaron entonces, en las artes y las letras, corrientes de tipo nacionalista que buscaban crear una identidad propia, en las que las preguntas acerca de lo local y de lo propio fueron una constante. En este contexto, la escultura *Bachué* del chiquinquireño Rómulo Rozo, aunque elaborada en Europa, fue considerada una pieza fundamental al romper con la tradición y dar origen al nacionalismo, pues se apartó de los cánones establecidos en la plástica y retomó las raíces prehispánicas. Esta obra influyó sobre muchos artistas contemporáneos de esta época como Ramón Barba, Hena Rodríguez<sup>1</sup>, José Domingo Rodríguez<sup>2</sup>, Luis Alberto Acuña<sup>3</sup>, entre otros, quienes por medio de esta obra se reunieron como escultores y pintores bajo la consigna<sup>4</sup> de un arte propio.

Así, surgió en el ejercicio de la plástica la búsqueda de una estética propia modernista con temáticas en las que diferentes facetas del pueblo

1. Ver *Cabeza de negra*, p. 26.

2. Ver *Angustia*, p. 18.

3. Ver *Campesina*, p. 15.

4. El 15 de junio de 1930 apareció publicado en las *Lecturas Dominicales de El Tiempo* la “Monografía del Bachué”, que fue el manifiesto nacionalista de un grupo literario y artístico.



4 RAMÓN TORRES MÉNDEZ Mujer campesina de Gachetá en viaje  
1878 litografía en color

5 JOSÉ MARÍA ESPINOSA PRIETO Escena jocosa - Vagamunderías bogotanas  
ca. 1875 acuarela y tinta de china sobre papel





**6** LUIS ALBERTO ACUÑA/TALLER ZÁRATE **Campesina**  
ca. 1930 talla

**7** FERNANDO BOTERO **Colombiana**  
1983 óleo sobre tela



colombiano fueron trabajadas. De esta manera imágenes de indígenas, afrocolombianos, mestizos y campesinos, acompañadas por nuevas interpretaciones del arte prehispánico y de la mitología indígena, ocuparon un lugar principal. Algunos de estos artistas nacionalistas mezclaron las técnicas de las escuelas tradicionales con técnicas como la talla en madera y piedra, y la cerámica, que recordaban las técnicas indígenas.

La influencia de la temática nacionalista en la plástica fue evidente a mediados del siglo XX en la obra de artistas como Fernando Botero y Enrique Grau<sup>1</sup>, en quienes siguió presente el énfasis de la representación de lo local y las alusiones a lo precolombino y a lo afro. Con respecto a la influencia de los nacionalistas en la obra de Grau, él mismo anota:

¿De dónde vienen mis rostros? Casi nadie se ha dado cuenta de que hay toda una relación desde lo precolombino hasta esto, en lo que se han convertido mis imágenes... y es que yo comencé haciendo bocetos sobre figuras precolombinas, sobre todo quimbayas y algunas de San Agustín. Investigaba esas enormes cabezas tratando de humanizarlas, extrayendo de aquel aspecto terrorífico, fantasmal, algo que yo buscaba, [...] esas proporciones, el sentido plástico que en sí tienen esas formas. (Panesso, 1975:44)<sup>2</sup>

Hacia finales del siglo XX, la representación de la identidad nacional explorada por los artistas podría ser definida a partir tanto de la crítica hacia los valores hegemónicos del mercado y de la industria, como de la denuncia ante la situación social, política y ambiental del país. En ese sentido, la influencia del arte conceptual y la influencia del pop-art norteamericano se reflejan en la idea de fundir los nombres y diseños de los productos importados más conocidos con el nombre del país como en la obra del artista Antonio Caro, quien puso en evidencia su actitud crítica y de denuncia haciendo pensar al espectador de esta obra en la penetración cultural estadounidense en la forma de vida colombiana.

1. Ver *Mulata cartagenera*, p. 23.  
2. Tomado de Padilla (2008, 266).



**1** EPIFANIO JULIÁN GARAY CAICEDO  
La mujer del levita de los montes de Efraim  
1899 óleo sobre tela

# Cuerpo

DESDE LA ANTIGÜEDAD, EL CUERPO ha sido un asunto de reflexión y análisis para artistas y academias. Con la definición del canon, propuesto en el tratado teórico del escultor griego Policleto en el siglo V a.C., se definió un sistema de composición escultórica basado en la distribución proporcional y la correspondencia funcional de las partes y los miembros del cuerpo humano. La búsqueda del hombre perfecto, desde lo físico y lo bello, se definió a partir de la simetría y la proporción<sup>1</sup>.

A partir de estos estereotipos heredados del mundo clásico, el empirismo y la búsqueda de la perfección divina, la tradición académica renacentista consideró como imprescindible el estudio de la anatomía en la formación académica de los artistas. La belleza del cuerpo humano y la teoría de sus proporciones fueron del interés de Leonardo da Vinci, quien con el dibujo del hombre de Vitruvio y sus notas anatómicas desarrolló, así mismo, lo que se conoce como el “Canon de las proporciones humanas”.

Durante la Ilustración y el Neoclasicismo, la representación artística del cuerpo, regulada por normas convencionales definidas dentro de las academias europeas, se presentaba catalogada en un repertorio limitado de gestos o de poses precedente de obras artísticas prestigiosas de la Antigüedad o del ámbito clásico de la Edad Moderna. Para lograr decoro, mesura y estabilidad, las posibilidades de novedad eran reducidas y dependían además de las exigencias propias de la inmovilidad de los modelos; sin embargo, hacia la mitad del siglo XIX, la aparición de la fotografía, como fuente iconográfica fiable y sustituta del modelo vivo, permitió trabajar la representación de los cuerpos desde una mirada

1. La armonía y la relación de las diferentes partes con todo el cuerpo fueron principios formulados a través de relaciones numéricas que atendían a un sentido pitagórico de la proporción, en los que por ejemplo se definía que la altura total equivalía a siete veces la altura de la cabeza.

más científicista y –supuestamente– libre de prejuicios culturales.

En Colombia, el desnudo como género fue trabajado en medio de la polémica desde la Escuela de Bellas Artes de Bogotá fundada en 1886. **1** Si bien en las clases de Dibujo y de Escultura predominaban los estudios anatómicos a partir de modelos de yeso, en ocasiones era necesaria la utilización de modelos desnudos, situación que generó tal controversia que en 1894 el ministro de Instrucción Pública, Liborio Zerda, se pronunció como representante de la sociedad bogotana afirmando que esta práctica pugnaba contra la moral y las costumbres de la sociedad<sup>2</sup>. Por esta razón el uso de modelos reales solo se autorizó hasta 1904, cuando la Escuela estuvo a cargo del maestro Andrés de Santa María.

Hacia 1926, la instalación de la escultura *Rebeca* en el Parque Centenario –hoy Parque de la Independencia– fue también motivo de polémica, por ser la primera representación de una mujer desnuda en el espacio público y por ser una escultura no heroica, aun a pesar de ser una alusión religiosa<sup>3</sup>. Esta obra fue instalada en el

2. Fajardo hace referencia a varias comunicaciones que llamaban la atención sobre el tema del desnudo y la utilización de modelos reales en la Escuela Nacional de Bellas Artes. “Con fecha 4 de abril de 1894, el doctor Liborio Zerda enviaba la siguiente comunicación al rector de la Escuela: ‘En repetidas ocasiones ha hecho presente a Usted el infrascrito Ministro verbalmente, que no conviene el uso de modelos tomados de mujeres al natural, en esa Escuela, para las clases de pintura y escultura, porque eso pugna contra la moral y las costumbres de nuestra sociedad. Sin embargo se han seguido pasando cuentas de dichos modelos, y desde ahora aviso a Usted que en adelante no se reconocerán en este Ministerio servicios de esta naturaleza’”. (Fajardo, 2004:34)

3. La *Rebeca* es la representación de una mujer desnuda que aparece arrodillada junto a un pozo, mencionada en un relato bíblico (Génesis, 24) en el que el mayordomo de Abraham, por encargo de su amo, viaja a buscar esposa para Isaac, encontrando a Rebeca, quien es la primera mujer que al pasar cerca de la fuente le ofrece agua.

centro de una fuente y estaba rodeada de plantas acuáticas que ocultaban la desnudez de la mujer. Aunque la escultura no fue bien recibida por los sectores más conservadores de la sociedad, su instalación propendía por un cambio, no solo en la arquitectura de la ciudad y en el espacio público, sino también por un giro en la mentalidad de los ciudadanos que debían dar la bienvenida al progreso y a la construcción de una ciudad más cosmopolita. **2**

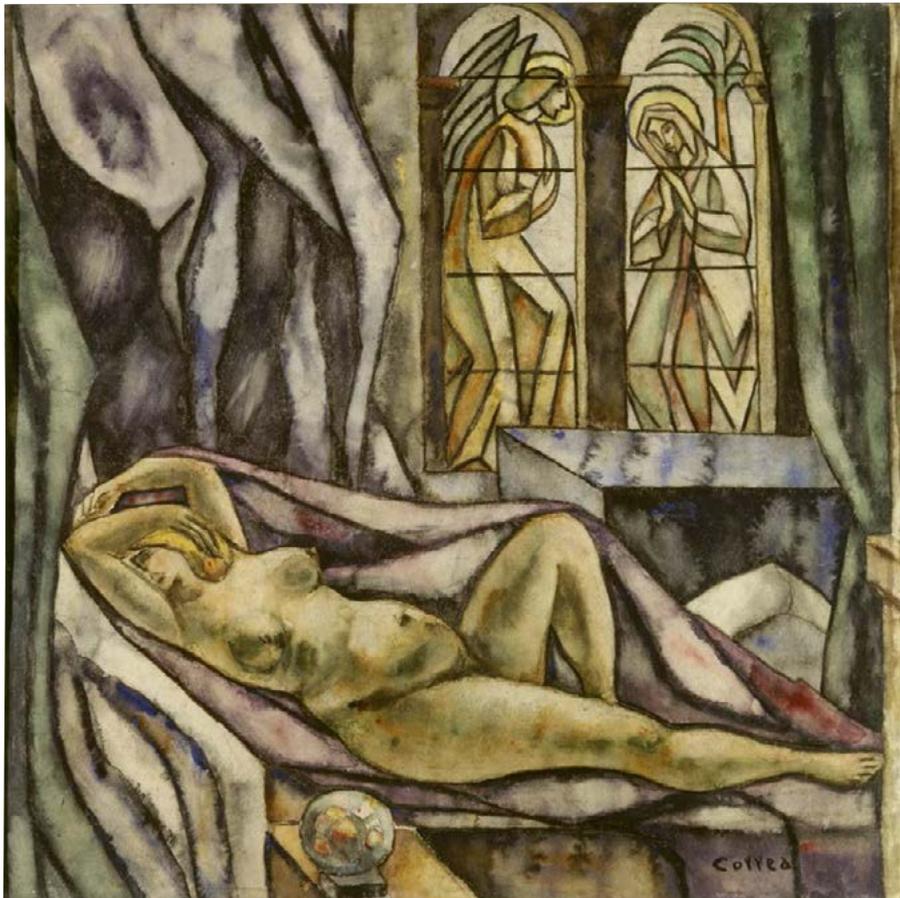


3 BERNARDO SALCEDO Rejo  
1982 ensamblaje



2 ANÓNIMO Rebeca  
ca. 1930 talla en mármol





4 CARLOS CORREA Anunciación  
ca. 1941 acuarela

A pesar de que en la primera versión del Salón Nacional de Artistas de 1940 fueron premiados varios trabajos de tipo nacionalista, neoclásico y simbolista en los que aparecía el cuerpo –ya fuera desnudo o como representación de diferentes identidades como en el caso de Rodríguez<sup>1</sup> y Correa, de la escultora Hena Rodríguez<sup>2</sup> y del pintor Enrique Grau<sup>3</sup>–, el tema de la desnudez no dejaría de causar algo de polémica.

El caso más sonado se registró durante la tercera versión del Salón en 1942, pues la obra *La Anunciación* de Carlos Correa obtuvo el primer premio pese a que su inclusión había sido irregular, ya que el cuadro había sido retirado a la fuerza el año anterior y había sido presentado de nuevo bajo el nombre de *Desnudo*. Esta obra fue rechazada por la Iglesia, la cual solicitó al ministro de Educación Nacional, en aras de obrar de acuerdo al Concordato, el retiro de la obra y la revocación de la adjudicación del premio, por considerar la pintura como una grave ofensa contra los más sublimes misterios de la religión católica y contra la decencia pública. 4

El rechazo hacia estas expresiones por parte de la Iglesia llevó a que por parte de sus miembros se sugiriera que este tipo de representaciones tenían que ver con algún tipo de perversión por parte de los artistas. Al respecto, el padre jesuita Eduardo Ospina –quien hizo parte de la comisión que investigó el caso de *La Anunciación*–, en un ensayo acerca del peligro del desnudo en el arte y en la vida del artista y del público realizado en el año 1947, anotaba:

La contemplación del desnudo humano –dada la tendencia sexual– tiende a impulsar a pensamientos, sentimientos, actos moralmente prohibidos.

[...] El artista, para su formación, para adquirir la técnica de su profesión, puede tener necesidad del estudio y expresión plástica del desnudo. Por este serio motivo, aquel estudio y expresión le son lícitos, mientras ellos no le sean ocasión cierta de quebrantar la ley moral. El verdadero artista, por su capacidad estética y por una inteligente educación de la voluntad, puede alcanzar un predominio de las facultades artísticas sobre las tendencias inferiores, y con él cierta impasibilidad, que tiende a alejar más o menos definitivamente la inclinación hacia pensamientos o actos moralmente reprobables.

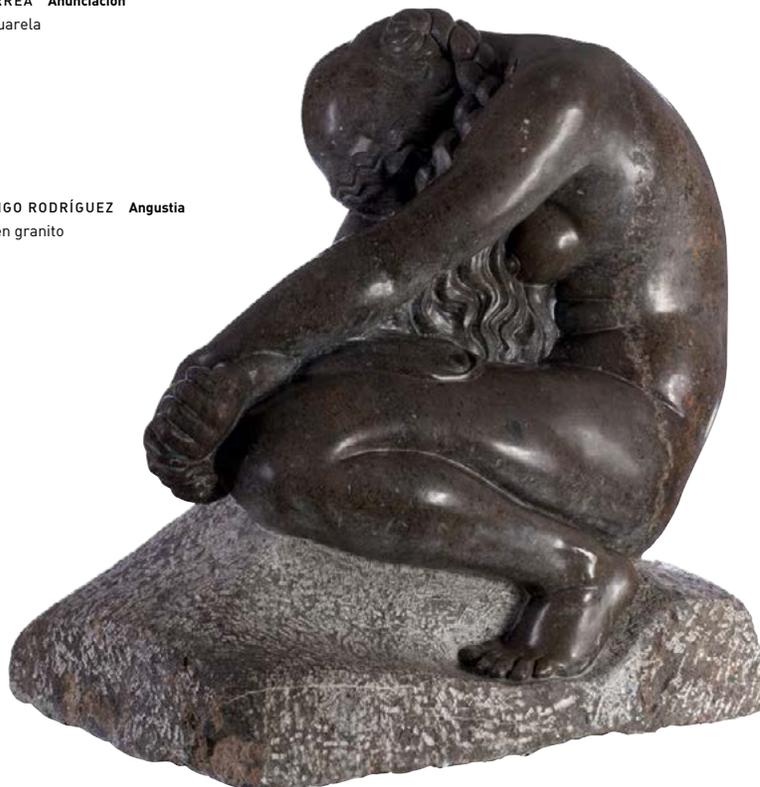
Pero una cosa es el estudio personal del artista y otra cosa la exposición de sus obras ante el público. Entendemos por “público” el conjunto general de las gentes, mediano o menos que mediano en inteligencia cultural y estética, mediano o menos que mediano en educación moral de la voluntad. Este público no tiene, como el artista, el serio motivo de la formación profesional, ni tiene tampoco la capacidad estética y la educación psicológica que inmuniza o puede inmunizar al artista contra los peligros de su conciencia. El público es,

1. Ver *Angustia*, p. 18.

2. Ver *Cabeza de negra*, p. 26.

3. Ver *Mulata cartagenera*, p. 23.

5 JOSÉ DOMINGO RODRÍGUEZ Angustia  
1942 talla en granito



generalmente y por definición, vulgar en sus alcances artísticos y en su defensa reflexiva contra las incitaciones externas. Una obra que puede ser dignamente apreciada por los profesionales de los estudios estéticos –artistas, críticos, historiadores– puede constituir para el público ordinario un impulso no dominado hacia pensamientos o actos pecaminosos y, por tanto, contrarios no solo a la dignidad de la conciencia, sino también a la dignidad del arte. Exponer ciertas obras de arte ante el público es profanar la belleza convirtiéndola en instrumento de perversión. Tal atentado es para el artista gravemente ilícito por su inviolable responsabilidad de hombre y por su excelsa vocación de artista. (Ospina, 2008:69-71)

Después de la década de 1960, con el impulso del cine, el video y la fotografía, nuevos desafíos y lenguajes reorientaron el desarrollo y las formas de expresión artística. Así mismo, el debate moralista por el desnudo se desplazó hacia otros campos. Bajo la influencia del arte pop, la obra de Bernardo Salcedo (1939-2007) se refirió a distintas maneras de representar el cuerpo, pues su obra se caracterizó por el ensamblaje de objetos, imágenes y palabras. En ese sentido problematizó las fronteras entre el mundo de los

objetos cotidianos y el mundo de los objetos del arte. Salcedo fragmentó el cuerpo usando partes de maniquíes y muñecos producidos industrialmente y, así, motivó nuevas interpretaciones que no pasaran necesariamente por el desnudo.

Así mismo, desde finales del siglo XX, el cuerpo ha pasado a ser una dimensión plástica más. El cuerpo del artista, su intervención y accionar dan sentido al *performance* como nuevo lenguaje. *Una cosa es una cosa*, el primer *performance* premiado en el contexto de los Salones Nacionales (XXXIII Salón Nacional de Artistas en 1990) abrió nuevas posibilidades plásticas al lado de los soportes tradicionales de escultura con Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar<sup>1</sup>; y de pintura con Juan Antonio Roda, Santiago Cárdenas, Beatriz González<sup>2</sup> y Carlos Rojas<sup>3</sup>. Entre los 357 artistas que participaron en esta versión de la muestra, el nombre –hasta entonces desconocido– de María Teresa Hincapié se relacionó de inmediato con nuevas prácticas. Un nuevo capítulo en el arte nacional se abrió, el Salón dio paso a la emergencia de nuevos medios y actitudes en la actividad artística del país. **6**

1. Ver *Arquitectura lunar*, p. 33.
2. Ver la obra *Los suicidas del Sigga III*, p. 26.
3. Ver *Espacios transparentes*, p. 34-35.

En el XXXIII Salón Nacional de Artistas, durante varios días consecutivos y en jornadas de ocho horas, María Teresa aparecía descalza, disponiendo cuidadosamente en el piso una gran cantidad de objetos de uso cotidiano que con paciencia y concentración volvía a recoger para luego volverlos a desplegar.

Con un riguroso manejo de su cuerpo aprendido de las técnicas del teatro antropológico, las cuales recurrían a principios de la danza y el teatro, Hincapié realizó el *performance* *Vitrina*<sup>4</sup>, repitiendo acciones tradicionalmente asociadas a la condición y al rol femenino (como limpiar, barrer, maquillarse, peinarse, etc.) durante ocho horas diarias, en el interior de un espacio comercial cuya vitrina daba contra un andén muy transitado, con lo que ponía de manifiesto la cotidianidad de la mujer en la esfera de lo urbano y ponía en relieve determinadas circunstancias de discriminación sexual. Ella misma anotaba:

Me inspiré en las señoras que van a limpiar vidrios en esos locales. Es algo que es muy usual ver. Usé un delantal azul, guantes, todos los implementos necesarios, pero pensaba que a pesar de ser un oficio tan mínimo, tan insignificante, podía convertirse en una fiesta. Algo como decir: “Hoy me voy a enloquecer, voy a limpiar de manera distinta los vidrios, hoy voy a jugar”. Apareció ese lápiz labial que me parecía muy lindo. Me acuerdo que cuando le daba besos a la vitrina, los choferes de los buses paraban y me mandaban besos también, eso se volvió muy bonito. Fue como realzar lo bello que es ser mujer. Todo ese mundo común y corriente me hacía buscar en mí mi propia seguridad, mi propia nobleza, mi feminidad. (Garzón, 2005:80)

María Teresa, en sus *performances*, dice Rodríguez (2009:123) “es su cuerpo, y esa presencia basta para el espectador”.

**6** MARÍA TERESA HINCAPIÉ *Vitrina*  
1989 performance registrado en fotografía



4. *Vitrina* es una acción que se presentó por primera vez en el Encuentro Latinoamericano de Teatro Popular (1989) y luego en la Bienal de Bogotá –en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1991–, donde recibió una mención de honor.

# Imágenes femeninas



1 JOSÉ MARÍA ESPINOSA PRIETO  
Policarpa Salavarrieta  
ca. 1850 óleo sobre marfil

2 FÍDOLO ALFONSO GONZÁLEZ CAMARGO  
La lectora  
ca. 1915 óleo sobre cartón

EN 1989, EL COLECTIVO DE MUJERES neoyorkino de las Guerrilla Girls decidieron realizar acciones performativas en rechazo al hecho de que en el Metropolitan Museum (Met) menos del tres por ciento de los artistas cuyas obras componen la colección son mujeres, mientras el 83% de los desnudos representados en las obras son femeninos. Las Guerrilla Girls se preguntaban entonces, ¿tienen las mujeres que estar desnudas para estar en el Metropolitan? Si bien las condiciones de la colección del Museo Nacional de Colombia son distintas y la cantidad de desnudos femeninos es proporcionalmente más reducida, es interesante preguntarse por las formas en que las mujeres aparecen representadas en esta colección.

Hay que recordar que mientras en Europa las academias de bellas artes encontraban en el estudio anatómico un ejercicio necesario en el proceso de formación artística<sup>1</sup>, en Colombia, el discurso religioso desde el periodo colonial hasta bien entrado el siglo XX asumió que la representación del cuerpo era cosa de vergüenza y, en el caso del cuerpo femenino, encarnación pura del mal.

Así, durante mucho tiempo, la Virgen María, por su condición de madre de Dios y de virgen, ocupó un lugar distinto al resto de las mujeres y fue el tema pictórico femenino central trabajado por los artistas. Como encarnación de los valores ideales que deben caracterizar a una mujer, aparece en tres momentos habituales: *la anunciación*, cuando es escogida y avisada por el arcángel Gabriel de que será madre; *la maternidad*, cuando lleva el niño en brazos o lo cuida; y *en la muerte del hijo*, ya sea con el cadáver en brazos o durante el descendimiento. En esos momentos se la ve obediente, casta, maternal y,

aunque dolido, siempre moderada<sup>2</sup>. Con variaciones de lo anterior, la Virgen en sus múltiples advocaciones generaba devoción en las damas neogranadinas que pasaban horas recitando letanías y con la mirada fija en su imagen.

En general, la iconografía de la Virgen durante el periodo colonial estaba inspirada y reglamentada por las normas del Concilio de Trento, cuya intención –entre otras– era exaltar la devoción a la Virgen María para proteger los dogmas católicos atacados por el protestantismo. Aunque el gusto y, por tanto, la demanda del público se modificaron después de la Independencia y con la formación académica a finales del siglo XIX, la imagen de María como ideal femenino pervivió con algunos cambios. La *Virgen al pie del madero* de Ricardo Acevedo Bernal, exhibida en 1915 en la Exposición de Bellas Artes, aún siendo una pintura académica –el autor se formó en Europa y Estados Unidos–, libre ya de los lineamientos del Concilio, mantiene la tradición de las obras coloniales y representa a la Virgen como es la costumbre, bella, mártir y pasiva:

El señor Acevedo tiene una cabecita de niña, adorable, aunque quizá poco personal [...]. De él hay también una cabeza de mujer, bastante vigorosa, y un cuadro de la Virgen al pie de la Cruz, de un gran efecto, pero que quizá solo fue hecha con ese fin; es una obra para oratorio muy bien dibujada y nada más. (Santos, 1915)<sup>3</sup>

Otra de las representaciones icónicas femeninas en el arte colombiano es la de Policarpa

Salavarrieta, una mujer cuya imagen de valor y heroísmo está fijada en la memoria de los colombianos. A pesar de que recientes investigaciones han arrojado interesantes datos sobre su vida, aún entre los historiadores se discute lo verdadero de su existencia. No se tiene certeza de su lugar de nacimiento ni de su nombre exacto, pero su imagen, recurrente en óleos y esculturas, llega hasta nosotros como el modelo de mujer patriota.

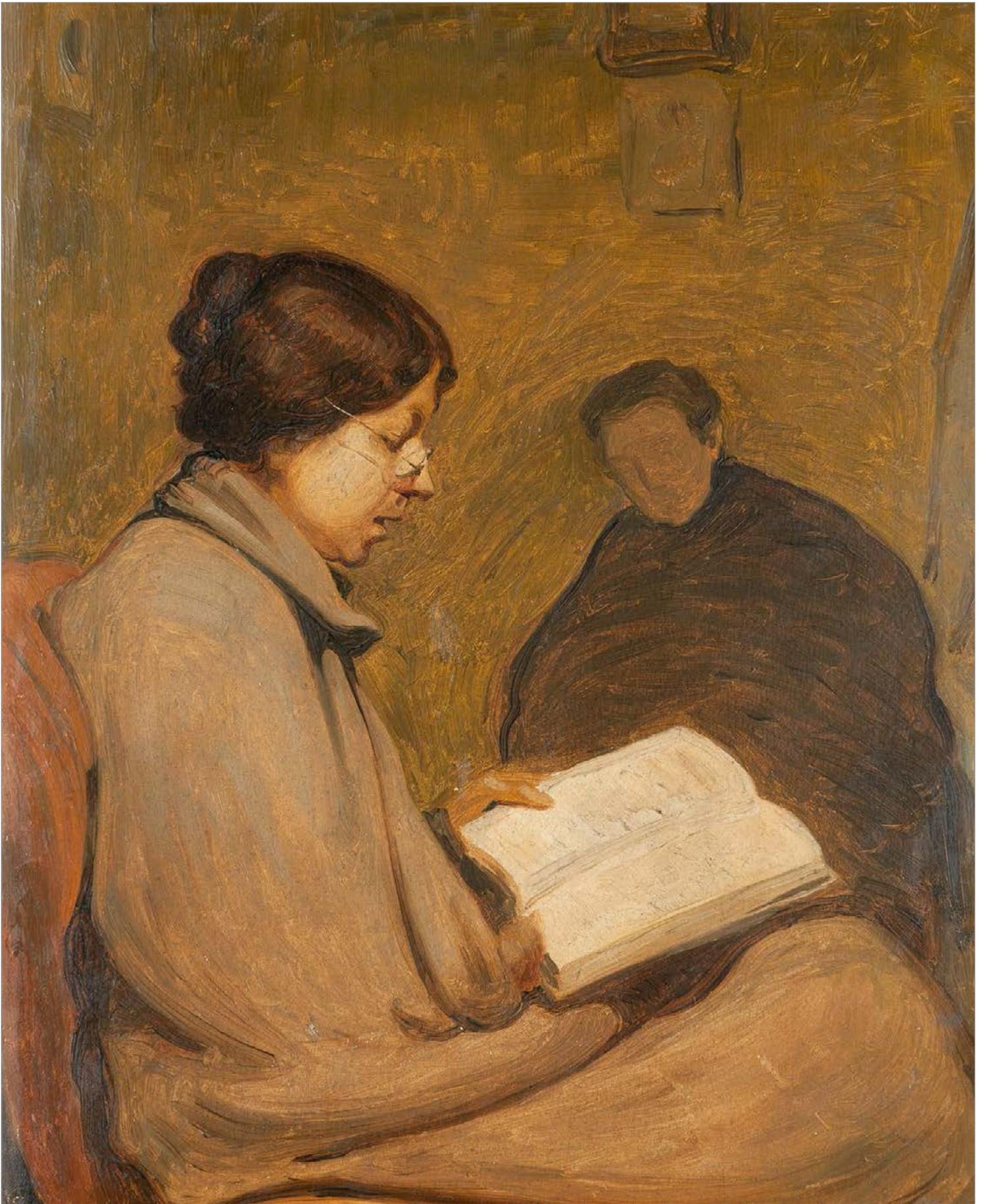
La primera descripción que se conoce de ella (Caballero, 1974) –y que al parecer da origen a muchas más– la muestra como una muchacha joven, elegante, de piel blanca y suaves modales. Aunque algunos artistas pudieron tener trato con ella, las imágenes producidas por Espinosa son la fuente principal de su iconografía: Epifanio Garay, Roberto Páramo, Dionisio Cortés y otros artistas de menor renombre siguieron su línea para realizar sus retratos. En ellos aparece con el cabello suelto, la mirada altiva y el gesto orgulloso, según el ideal romántico que exalta su arrojo; o bien, siguiendo la estética clásica, con un aire melancólico que se refuerza con el detalle del pañuelo húmedo de lágrimas que sostiene entre las manos. En ambos casos, la imagen está construida en torno a la idea de la mujer que en nombre del ideal está dispuesta a perder con estoicismo su propia vida. Muy probablemente, si Policarpa se hubiera librado del cadalso no se habría convertido en la mujer mártir en que se apoyó el proyecto de nación. Pese a lo anterior, el retrato escogido para este material la presenta fuera de su rol de sacrificio, como una muchacha de piel blanca, mirada profunda y los cabellos recogidos en cuidadoso peinado, una imagen más cercana a lo que habría sido la modista y espía.

Hay que tener en cuenta que la forma en que las mujeres han sido representadas en el arte deja ver no solo la mirada de los artistas (hombres o

1. Ver el cartel "Cuerpo", p. 16.

2. Las imágenes de la Virgen dolorosa muestran su rostro enjugado de lágrimas pero nunca en desesperación.

3. Citado por Medina en *Procesos del arte en Colombia*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/cap24.htm>. Consultado el 13 de septiembre de 2012.



3 RICARDO ACEVEDO BERNAL

La Virgen al pie del madero

1915 óleo sobre tela

4 FRANCISCO ANTONIO CANO La costurera

1924 óleo sobre tela

5 ENRIQUE GRAU ARAÚJO Mulata cartagenera

1940 óleo sobre tela

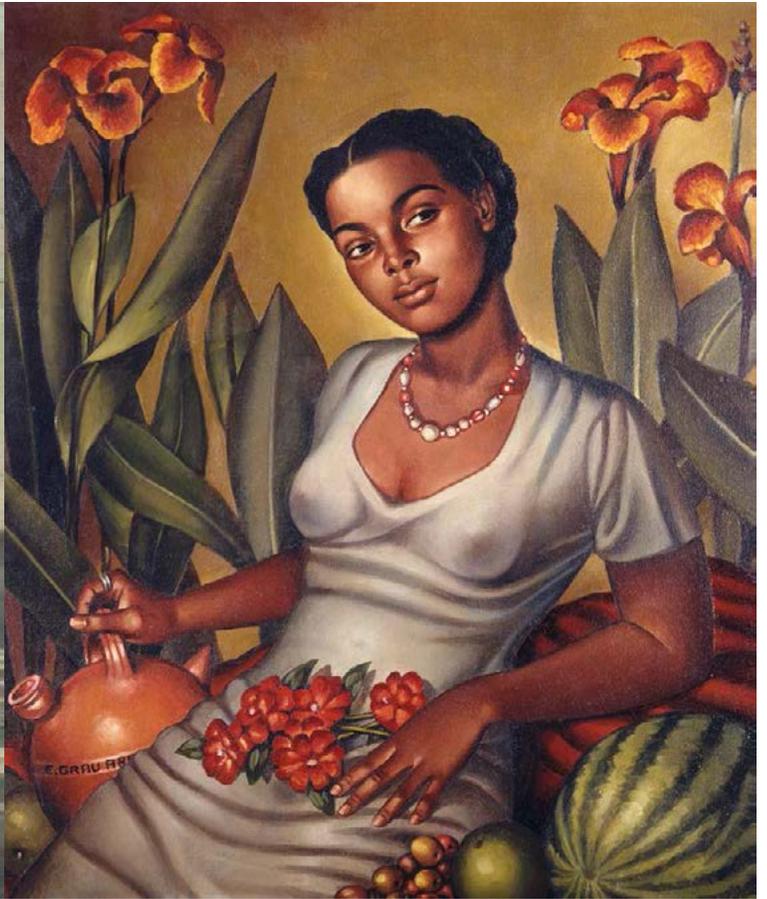


22

6 RAMÓN TORRES MÉNDEZ Vendedora de papas

1855 litografía en color





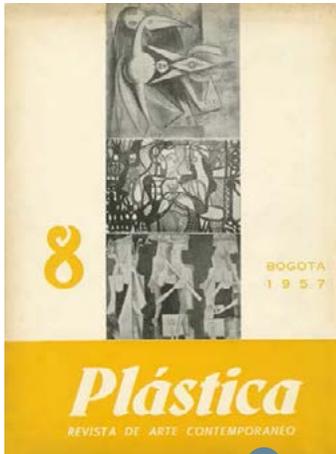
mujeres) sobre ellas, sino también la mirada de la sociedad, la manera en que se asume, determina y comprende cómo son y deben ser. Sería reduccionista pensar que la Virgen y Policarpa son los íconos por excelencia, entre la virgen madre y la mártir, hay un sinfín de roles femeninos que también son representados. No es raro que mientras en la escultura se privilegia el desnudo femenino, en el dibujo, el grabado y las acuarelas (de la Comisión Corográfica, por ejemplo) las mujeres aparezcan de un modo más natural, en escenas cotidianas desempeñando tareas domésticas, atendiendo el mercado, conversando en la calle o incluso riñendo agresivamente.

Si durante la Colonia la mayoría de las mujeres representadas eran vírgenes, santas o monjas, durante la segunda mitad del siglo XIX los retratos femeninos toman fuerza. Mandados a hacer por los esposos o la familia, en grandes formatos para las paredes del hogar o en miniaturas para llevarlos en el equipaje, se convirtieron en la imagen de la mujer de familia. Aparecen en ellos damas de mediana edad, rectas y ajustadas por el corsé, cuidadosamente peinadas, adornadas con encajes y camafeos. Su imagen es construida para la legitimación social.

Paralelos a los encargos, están los retratos de la hermana del artista, la madre, la dama en el parque y los temas recurrentes en la representación femenina: la costurera y la lectora. En ellos se prioriza el gesto íntimo, la imagen de la mujer

urbana entregada a la labor o a la lectura. La modernidad da paso no solo a nuevos lenguajes pictóricos en donde el detalle permite la subjetividad del artista, sino a nuevas representaciones de mujeres, donde el ícono se reemplaza por el personaje.

Pero la mirada sigue siendo ajena: hasta bien entrado el siglo XX las imágenes femeninas fueron principalmente un asunto de hombres. Débora Arango, nacida en Medellín en 1907 y formada por Pedro Nel Gómez, trasciende las representaciones blancas, idealizadas y anecdóticas y se atreve –en un contexto tradicionalista y pacato– a plasmar las ciudadanas críticamente. Damas de la sociedad, obreras apesadas, prostitutas y desnudos no académicos abren la puerta a las nuevas generaciones de mujeres artistas que asumirán como tema el cuestionamiento de lo femenino como género.



1 JUDITH MÁRQUEZ Plástica. Revista de arte contemporáneo  
1956-1960 tinta sobre papel

# Mujeres artistas

24

**LA INVESTIGADORA ESPAÑOLA MARIAN López** comenta que para comprender la penosa omisión a que han sido sometidas las mujeres artistas a lo largo de la historia del arte es necesario comprender que una obra de arte no existe por fuera de su contexto. Al desatender este hecho obvio, las circunstancias de producción de cualquier imagen simplemente quedarían por fuera de un análisis distinto al de la transformación de los estilos. Así,

[...] estudiar y profundizar en la iconografía de las imágenes, el tema o asunto que dio pie a su elaboración, sea este de carácter religioso, mitológico, etc., añade elementos de dilucidación [...] que en cuanto a la variable del género, a veces son esenciales para su comprensión. (López, 2001:4)

Como ejemplo de esta situación señala que la ingente producción de pinturas de desnudos femeninos que ha caracterizado al arte occidental no solo se debe contemplar a partir de la interpretación alegórica –donde la presencia de una mujer podría significar la representación de una virtud–, sino que exige “un estudio iconográfico para comprenderlas en su complejidad y en el entramado social, religioso y cultural en el que fueron realizadas” (idem, 2001:4). De esta manera, no solo lo que contiene una obra de arte, sino las relaciones sociales que la hicieron posible y que nos permiten asumir un rol de público capaz de comprenderlas dentro de un contexto particular, podrían examinarse mejor al tener en cuenta “los aspectos económicos, sociales, culturales, biográficos, que han influido a lo de la artista” (idem, 2001:4).

De hecho, gracias a lecturas como esta ha sido posible acceder a una evaluación de los espacios de producción y valoración del arte que permita revisar cuestiones que anteriormente se percibían como propias de la configuración de un campo artístico. Por ejemplo, para muchas personas resulta apenas natural que los espacios de producción de una obra sean ajenos a la cotidianidad. En aquel lugar protegido de las

preocupaciones de la vida (el taller, el estudio, la buhardilla), el “genio” del artista hallaba su realización. Y por esa vía, para la producción visual no sería necesario tener en cuenta las labores domésticas. Sin embargo, con las artistas mujeres no ha sucedido lo mismo. Por una parte, porque nuestra sociedad le ha asignado a ese género la tarea de administrar los asuntos de la esfera privada. Mientras que de otro lado se ha asumido también que cuando una mujer decida acometer una obra artística integre su aprendizaje de las técnicas al hogar. Sobre este punto vale la pena recordar cómo hasta hace muy poco tiempo, en nuestro país, se impartían bordado o costura para las niñas inscritas en cursos de formación básica.

De ahí que con el argumento de que era necesario proteger su integridad moral y evitarles situaciones que pusieran en riesgo su sistema de valores, uno de los problemas más agudos que enfrentaron las mujeres artistas fueron los impedimentos tácitos o efectivos para recibir lecciones en las academias de arte, entre ellos, el pago de matrículas más caras, la imposibilidad de recibir clases con modelo desnudo o la negativa a premiar su obra en concursos públicos. Esta situación llegó a ser tan marcada que su producción global se concentró en la realización de piezas de los llamados géneros menores (retrato, paisaje, naturaleza muerta). A consecuencia de la prohibición de recibir lecciones con modelo desnudo, resulta bastante extraño encontrar obras procedentes de los talleres de mujeres artistas donde se toquen asuntos concernientes a la pintura histórica o mitológica.

Aún cuando se estimulaba su formación artística, el interés subyacente era más de orden social que profesional, ya que aprender algún tipo de técnica manual terminaría por enriquecer su simpatía y su entereza espiritual, cualidades para agradar. En cierta medida, se esperaba que una mujer aristócrata estuviera en capacidad de sostener una conversación ingeniosa, dibujar adecuadamente un tema copiado del natural

o saber ejecutar melodías con su voz o con instrumentos musicales. De más está decir que las mujeres de las clases subordinadas ni siquiera podían dedicarse a pensar en esta clase de menesteres.

Por otra parte, habría que observar la manera en que se ha leído la producción visual de grupos de artistas masculinos, cuando lo hacen dentro del contexto de un movimiento claramente delimitado. Al estudiar el arte de los movimientos de vanguardia, se ha tratado de construir distinciones individuales entre los miembros de cada grupo. Por el contrario, al buscar una lectura similar dentro en las obras de las mujeres artistas, una historiadora como Linda Nochlin no deja de señalar que

[...] mientras los miembros de la Escuela de Danubio, los seguidores de Caravaggio, los pintores alrededor de Gauguin en Pont-Aven [...] o los cubistas, pueden ser reconocidos por ciertas cualidades estilísticas [...] claramente definidas, tales cualidades aparentemente comunes de “femineidad”, no vinculan, de forma general los estilos de las artistas. (Nochlin, 2007:20)

Para la investigadora Aída Martínez Carreño se podrían formular tres preguntas que bien podrían reunir la serie de problemas señalada anteriormente:

¿Las mujeres artistas estuvieron formalmente excluidas de la práctica pictórica? ¿Fue olvidado el nombre y la obra de otras mujeres por cuanto no se acostumbraba firmar las obras? ¿Por no ser las mujeres personas aptas para contratar, realizaron su trabajo en calidad de colaboradoras anónimas en talleres o estudios de otros pintores? (Martínez Carreño, 1997:75)

Y para ilustrar la última cuestión, recuerda el caso de Feliciano Vásquez, hija del pintor Gregorio Vásquez, que trabajó en el taller de su padre durante el periodo de la Colonia y de quien se

2 FELIZA BURSZTYN Sin título  
ca. 1964 ensamblaje en hierro



desconocen obras de su autoría. De hecho, al seguir el comentario de Martínez se repite la tendencia de la historia del arte de reconstruir el pasado de las artistas a través de la indagación de sus biografías.

Solo hasta finales del siglo XIX, los artistas Felipe Santiago Gutiérrez y Epifanio Garay comenzaron a dictar lecciones de arte a mujeres de la aristocracia colombiana como Delfina Sánchez, Lucía Espinosa y Dolores Valenzuela, entre otras. Anteriormente, la enseñanza de técnicas manuales dirigidas hacia esta población estaba dedicada al aprendizaje de labores que Aída Martínez identifica como “bordado en seda, en oro y plata, en pelo o la hechura de figuras usando materiales como plumas o pétalos de flores” (ídem, 76).

Los resultados del trabajo de Santiago y Garay pudieron apreciarse en diferentes exposiciones. Entre ellas se destacan la Exposición de la Moral y de la Industria de 1841 y la Exposición de Bellas Artes de 1886, donde la participación de artistas mujeres fue bastante significativa. Quizá por esta razón, en 1903, se organizó dentro de la Escuela de Bellas Artes un capítulo para “señoras y señoritas”, donde las inscritas debían aprender a manejar las diferentes técnicas, aunque siempre apegadas a la representación de géneros menores. De más está decir que en la medida que las autoras debían quitarle tiempo a sus actividades domésticas para hacer obra, a largo plazo terminaban por abandonar su práctica.

Sin embargo, dentro de este grupo de autoras logró destacarse la pintora Margarita Holguín, sobrina del líder regeneracionista Miguel Antonio Caro. Esta artista recibió lecciones de los pintores Enrique Recio y Gil y Luis de Llanos, así como de Andrés de Santa María. Posteriormente se trasladó a París para inscribirse en la Academia Julien. De sus participaciones en exposiciones de arte se destacan la de Bellas Artes de Bogotá en 1899, cumpliendo un destacado papel. Así mismo, participó en la Exposición de Bellas Artes de 1910, donde recibió una medalla de honor.

A diferencia de muchas mujeres que participaban anónimamente en la decoración de templos, iglesias y cofradías, Holguín se destacó por ornar la iglesia de Santa María de los Ángeles, en Bogotá. Según la investigadora María Martínez Rivera, la artista produjo para este lugar “una serie de pinturas religiosas, algunos bajorrelieves en cemento, bordados y piezas repujadas en plata, y además, talló el altar mayor en madera y carey” (Martínez Rivera). En 1977 fue objeto de una exposición curada por Eugenio Barney Cabrera en las salas del Museo Nacional de Colombia.

Durante los años treinta las mujeres empezaron a ingresar a la universidad y comenzó la educación mixta en algunos planteles colombianos [...]. La posibilidad de recibir un título profesional ubicaba a las mujeres en terrenos que antes eran



3 HENA RODRÍGUEZ  
Cabeza de negra  
1945 talla en madera

4 BEATRIZ GONZÁLEZ  
Los suicidas del Sisga III  
1965 óleo sobre tela



privativos de los varones, lo que las dejaba en una posición de competencia para ellos, a la vez que afinaba la consecución de una autonomía como género<sup>1</sup>.

Con estas palabras, la historiadora Carmen María Jaramillo introduce un hecho que afectó notablemente el desempeño de las artistas en el medio local. Al contar con la posibilidad de profesionalizar sus estudios en artes plásticas, las mujeres comenzaron a incidir con mayor fuerza en varias esferas del campo artístico colombiano. Hicieron parte de un amplio número de exposiciones, gestionaron premios, fundaron museos, lanzaron revistas. Entre los nombres que más se destacan, puede mencionarse a importantes productoras, como Débora Arango, Hena Rodríguez, Carolina Cárdenas o Josefina Albarracín.

En este sentido, Jaramillo destaca que el Salón de Arte Moderno, la primera exposición que se programó en la Biblioteca Luis Ángel Arango, fuera curada por Cecilia Ospina e incluyera los nombres de “Cecilia Porras, Judith Márquez, Lucy Tejada y Alicia Tafur, que eran artistas de vanguardia para la época” (ídem). Así mismo, se encuentran Maritza Uribe de Urdinola, fundadora del Club La Tertulia; Mercedes Gerlein de Fonnegra, coordinadora de la oficina de Extensión Cultural del Ministerio de Educación; Marcela Samper, organizadora de una muestra de artistas colombianos en la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País.

Este movimiento era saludado por críticos como Casimiro Eiger, quienes veían en él un espíritu de renovación en la producción y la gestión de las artes del país. Y en la lista que hizo incluyó los nombres de Teresa Cuervo y Sophy Pizano de Ortiz, Marta Traba y Judith Márquez (Eiger, 1995:450-451).

Dentro del amplio número de eventos impulsados por iniciativa de estas gestoras, se destaca la exposición “Pintoras Colombianas o Residentes en Colombia”, curada por la crítica de arte argentina Marta Traba. Según Carmen María Jaramillo, además de la selección de obras, Traba publicó un texto en el suplemento cultural del periódico *El Tiempo* donde, además del cuidado por presentar las ideas que habían inspirado la realización de la muestra –un hecho nada deleznable si se tiene en cuenta que la mayoría de reseñas eran listados de obras acompañadas de comentarios sin ninguna intención de trascender–, le otorgaba “un lugar a las mujeres en el campo del arte”, al tiempo que enfatizaba “el carácter público de su participación en este ámbito” (Jaramillo).

De hecho, resulta fundamental entender esa postura como un distanciamiento de la valoración tradicional que se tenía hacia el arte realizado por mujeres. Pues en su argumentación, Traba no dejaba lugar a dudas de lo que buscaba atacar:

Correspondió a nuestra época artística levantar el prejuicio que pesaba sobre la pintura hecha por mujeres: prejuicio en el cual se confunde el concepto de lo femenino con cierta fragilidad, superficial y carente de fuerza, capaz de manipular con gracia lo que el talento masculino transforma con vigor original<sup>2</sup>.

Otra área donde las mujeres no habían logrado sobresalir en el país era la de creación de medios de comunicación. En el campo artístico, Marta Traba –con la revista *Prisma*– y Judith Márquez –con *Plástica*– realizaron los más importantes aportes en este campo. Al referirse a esta publicación, Casimiro Eiger no dejaba de exclamar sorprendido: “¡Una revista de arte en un país en el cual el interés por la estética parece, todavía, exclusivo de una minoría [...] y en un tiempo en el cual ninguna revista de pura cultura ha podido sostenerse!” (Eiger, 1995:450-451).

Esta iniciativa alcanzó diecisiete ediciones y desde un primer momento se distinguió por orientar la comprensión del arte moderno al incluir artículos, reseñas y fotografías de importantes autores del ámbito local e internacional. De igual manera, el diseño de la publicación se destacaba por presentar la información de una manera sencilla y elegante, acorde con los planteamientos que el modernismo comenzaba a introducir en edificios, casas y mobiliario del país. De ahí que los investigadores Nicolás Gómez y Julián Serna afirmen que esa revista puede comprenderse

[...] como el documento guía de [el arte de] su época, desde donde se produce y divulga el pensamiento de los artistas y críticos, para establecer los límites de la definición del arte que orientan al público acerca de las nuevas propuestas artísticas que se están gestando tanto en Colombia, como en América Latina, Europa y Estados Unidos,

[y] cuyo epítome fue la abstracción. (Gómez y Serna, 2007)

En 1974, la escultora Feliza Bursztyn presentó un proyecto inédito en el arte colombiano. Armó unas camas a las que les reemplazó las tablas por una lámina de metal sobre la que posó un motor que rotaba cada cierto tiempo. Ocultó el mecanismo con una seda púrpura y cuando el público llegaba a la exposición se sorprendía por el ruido y la explícita alusión sexual. Al escándalo que suscitó la muestra habría que añadirse el importante aporte que hizo con su experiencia: incluyó el movimiento en una técnica artística que durante mucho tiempo se pensaba como necesariamente estática.

La obra de esta artista se concentró principalmente en la realización de objetos elaborados a partir del ensamble de residuos industriales con soldadura. Adicionalmente, como en el caso de las camas, le montaba motores a algunos de ellos con el fin de producir ruido. Incluso decidió en algún momento hacer varias esculturas un poco más grandes que un humano adulto, para añadirles movimiento y presentarlas en medio de un montaje ambientado con música de la compositora Jacqueline Nova.

En 1965 obtuvo el primer premio de escultura en el XVII Salón Nacional de Artistas con la obra *Mirando al norte*. Para realizar este trabajo, Bursztyn montó sobre un rin de automóvil varios paralelos de metal que se elevaban hacia arriba, en cuya parte superior soldó innumerables varillas dobladas. Así mismo, realizó la escultura pública titulada *Homenaje a Gandhi* en 1971, que se encuentra ubicada en la oreja sur-oriental del puente vehicular de la calle 100 con carrera 7, en Bogotá. Esta obra produjo en su momento un gran revuelo ya que la representación del personaje no se hacía por medio de procedimientos figurativos, sino a través de la acumulación y soldadura de rieles de metal y detritus industriales.

De la misma manera en que la historiadora Aída Martínez Carreño no deja de recordar que “la calidad del trabajo femenino [en el campo artístico colombiano] está refrendada por los diecisiete premios obtenidos en los Salones Nacionales entre 1945 y 1991” (Martínez, 1997:77), también sería necesario empezar a reconocer el altísimo valor de los aportes que las artistas y las gestoras culturales han brindado a múltiples niveles. No basta con constatar el olvido histórico al que han estado sometidas, también hay que inventariar sus logros para saber en qué medida han aportado a la forma que actualmente tiene el medio artístico del país.

1. [http://www.ediciona.com/portafolio/document/9/3/3/5/corregidocarmenjaramillo\\_5339.doc](http://www.ediciona.com/portafolio/document/9/3/3/5/corregidocarmenjaramillo_5339.doc). Consultado el 9 de enero de 2013.

2. Citada en Carmen María Jaramillo: [http://www.ediciona.com/portafolio/document/9/3/3/5/corregidocarmenjaramillo\\_5339.doc](http://www.ediciona.com/portafolio/document/9/3/3/5/corregidocarmenjaramillo_5339.doc). Consultado el 9 de enero de 2013.

C.C.  
12



28

# Gráfica

LA TÉCNICA DEL GRABADO ES UN procedimiento mediante el que se dibuja sobre una superficie resistente que luego se somete a incisión o corrosión para obtener una imagen que se podrá reproducir varias veces. A pesar de su complejidad técnica, actualmente este procedimiento es bastante utilizado en múltiples contextos. Las reproducciones en fotocopia, los sellos o incluso aquellas actividades donde se utiliza un tubérculo para cortar en él un dibujo, después untarlo de tinta y posteriormente transferirlo a papel, siguen el mismo principio.

Para hacer un grabado se deben tener en cuenta varias etapas. En primer lugar, es necesario hacer un boceto, que es generalmente un dibujo a lápiz

de grafito<sup>1</sup>. En el momento de definir cuál será el procedimiento técnico para hacer las reproducciones, el dibujante cuenta con un amplio repertorio de técnicas. Muchas de ellas derivan su nombre del soporte sobre el que se realizará la imagen a reproducir. Si se trabaja sobre una tabla de madera, el grabado se denominará xilografía; si se realiza sobre piedra, se llamará litografía; si se utilizan sedas a través de las cuales se pasará tinta, serigrafía.

1. Por su similitud con el grosor de línea que se obtiene de un grabado en metal los artistas prefieren hacer sus bocetos con esta técnica. Los dibujos de los billetes que circulan en el país son producidos mediante este procedimiento.

**1** CARLOS CORREA

Put a mother, put a daughter, put a blanket that covers you  
ca. 1953 aguafuerte, punta seca y buril



Después, el artista comienza a trabajar sobre el soporte elegido. El grabado exige bastante precisión en cada uno de sus pasos. Por ejemplo, en el grabado sobre metal es necesario el control del tiempo de sumergimiento de la placa en el ácido, ya que el impreso puede variar ostensiblemente. En todas estas técnicas al resultado de la primera etapa se le denomina matriz y a las reproducciones que se derivan de ella, estampas.

A lo largo de la historia, el grabado ha cumplido varios objetivos. Por ello, además de una técnica artística como el óleo o la escultura, ha sido vista de modo utilitario; mediante el grabado se puede acuñar monedas, imprimir billetes, estampar imágenes religiosas, retratos de próceres o insertar en libros. Imágenes creadas en otras técnicas pueden ser llevadas al grabado para facilitar su

difusión (como es el caso de las acuarelas de Ramón Torres Méndez, que posteriormente fueron reproducidas en algunas imprentas de Francia y del país) o pueden crearse imágenes exclusivamente para ser grabadas. En el último caso se destaca la labor de Umberto Giangrandi, artista italiano que migró a Colombia a mediados del siglo XX y se dedicó a enseñar entre algunos de sus colegas los avances de la serigrafía y la litografía para producir estampas, las que pueden adquirieran valor como obras de arte autónomas.

En respuesta a la Reforma de Martín Lutero, la Iglesia católica convocó el Concilio de Trento, donde se definió la estrategia a seguir para oponerse al avance de los dogmas protestantes. Entre las ordenanzas que se emitieron se encontraba la

revitalización de las manifestaciones públicas de fe por parte de los fieles y sus sacerdotes. En este sentido y atendiendo al hecho de que el idioma y el uso de la lengua escrita constituían una barrera difícil de superar, la imagen comenzó a utilizarse como un recurso útil de adoctrinamiento.

De ahí que pasara a ser rigurosamente controlada por la jerarquía eclesiástica. Por una parte, gran cantidad de las pinturas y decorados que comenzaron a utilizarse en las congregaciones siguieron la prescripción emitida desde el Concilio de Trento, que exigía a obispos y sacerdotes reforzar la fe de sus feligreses “por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes” (Sebastián, 1981:62-63). Y para controlar la aplicación de estas ordenanzas, se designó a la Santa Inquisición.

Asimismo, existía otro tipo de regulación en la circulación de las estampas a partir de las cuales los artistas de las colonias habrían de elaborar sus piezas. En esta época era habitual ver manuales provenientes de Europa, donde se enseñaba la manera ortodoxa de representar gestos, fisionomías, posturas, vestiduras o atributos en las obras. En el caso de la Nueva Granada, investigadores como Jaime Borja o Marta Fajardo resaltan aconsejan el libro *Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco, para comprender la obra de pintores como Gregorio Vásquez (Montoya, 2004). Además de las estampas, los grabados en blanco y negro, y los libros ilustrados también sirvieron para configurar el repertorio visual de gran parte de los artistas del virreinato.

Respecto a la realización de estampas de grabado, algunos autores se dedicaron a producir imágenes que sirvieron a otras funciones. Para el historiador Gabriel Giraldo Jaramillo, el español Francisco Benito de Miranda se destaca como el primer grabador del Nuevo Reino de Granada. Este personaje se desempeñó durante varios años como segundo tallador de la Casa de Moneda y a él se debe la introducción de la talla dulce, un exigente procedimiento técnico donde el artista debe controlar con minuciosidad el trazado de líneas en una placa de metal con un instrumento de punta afilada denominado buril.

Anselmo García de Tejada fue un sucesor de Miranda que estudió en la escuela gratuita de dibujo de la Expedición Botánica y posteriormente trabajó con los pintores de cámara del rey Fernando VII, en Madrid. Tras regresar al virreinato recibió el nombramiento de grabador supernumerario de la Real Casa de Moneda de Santa Fe. A pesar del periodo de crisis política que se vivió en el territorio durante esa época, García pudo continuar al frente de ese cargo hasta su muerte, acaecida en 1858. Solamente existe una imagen de su obra y de los trabajos que realizó para las entidades del Estado, y en algunos documentos se destacan los sellos que produjo para el Congreso nacional.

Luego de que triunfó la revolución de Independencia comandada por Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander, el gobierno na-



**2** RAMÓN TORRES MÉNDEZ / MARTÍNEZ HERMANOS  
Ejército del Norte  
1855 litografía

**3** ENRIQUE GRAU Calavera  
1945 xilografía

**4** LUIS ÁNGEL RENGIFO Hambre  
1958 monotipo

podría pasar de la presentación de ilustraciones en un solo plano a la edición de cientos de ejemplares en una sola jornada. Luego creó *El Neogranadino*, periódico que buscaba convertirse en el “primer gran órgano publicitario de la dirigencia liberal colombiana” (Loaiza, 2012).

La importancia de esta publicación para el desarrollo de las técnicas gráficas en el país tiene que ver con la manera en que sus directores intentaron ampliar la oferta de servicios de su empresa. Así, en la primera edición del semanario, ponían un aviso donde afirmaban que allí realizaban “trabajos litográficos de todo género, al crayón y grabados, al humo o iluminados [o] tarjetas tan perfectas como los mejores grabados en metal y con costo infinitamente menor...” (idem, 456). Así mismo, en ese medio se publicaban traducciones de novelas anticlericales por entregas, en un intento por llevar a que los lectores “se sintieran obligados a hacer una colección hasta completar la obra”. Y respecto a las artes visuales, se difundieron imágenes y símbolos republicanos, así como también series de retratos de “americanos ilustres” o cuadros de costumbres.

Casi treinta años después apareció el *Papel Periódico Ilustrado*. Siguiendo el mismo principio de periodicidad de *El Neogranadino*, cada ejemplar constaba de dieciséis páginas e incluía cuatro xilografías. Su equipo principal estaba conformado por el artista Alberto Urdaneta, quien decidió trabajar junto al grabador Antonio Rodríguez. Del mismo modo en que sucedió con Lefevre, a las actividades necesarias para realizar cada número del periódico, Rodríguez debía participar en la creación de una escuela de grabadores, que años después se anexaría a la Escuela de Bellas Artes.

La división de actividades entre director y grabador estaba claramente definida. Así, mientras uno se dedicaba a proyectar las escenas que habrían de aparecer en la publicación (paisajes, retratos y alegorías principalmente), el otro se concentraba en su reproducción sobre madera. Como propuesta artística, el *Papel Periódico Ilustrado* es una institución que contribuyó en la consolidación de un organismo como la Escuela

de Bellas Artes, así como en la realización de la Exposición Nacional de 1886 (Jiménez, 2012).

cional envió a Francisco Zea a Europa para que adelantara varias actividades diplomáticas. Entre ellas se destaca el contrato que hizo con el español Carlos Casar, con el objetivo de que viniera al país a coordinar la Litografía Nacional. Esta técnica, descubierta por el actor Alois Senefelder, consistía en crear una imagen sobre la superficie de una piedra sin grabarla, sino interviniéndola químicamente, por ejemplo, dibujando sobre ella con un lápiz graso y sobre cuyas líneas no se adheriría la tinta.

La litografía se difundió rápidamente, logrando que un amplio número de artistas, editores e instituciones se interesaran en ella. Sin embargo, en el caso colombiano, el proyecto de Casar fracasó en Bogotá, por lo que debió trasladarse a Cartagena, donde publicó las primeras caricaturas políticas que se vieron en el país.

Una vez se desintegra la Gran Colombia, el Gobierno nacional repitió la idea de enviar un emisario a Europa con la intención de contratar a un grabador para que regularice las monedas de la República. Rufino Cuervo contactó en París a Antonio Lefevre, encargándole además la formación de una escuela de dibujo. Entre los inscritos a este centro de estudios se contaban Ramón Torres Méndez, Fausto Triana, Antonio Narváez, Eugenio Salas, José María del Castillo, Timoleón Soto, Facundo Bernal, Jesús Azuola y Rafael García, entre otros.

De ese amplio grupo solo se destacó el artista Ramón Torres Méndez, quien realizó una gran cantidad de acuarelas donde describía tipos y costumbres del país. Muchas de ellas recibieron gran aceptación luego de ser reproducidas en litografía, en parte gracias a que Torres comprendía los principios compositivos que exigía el dibujo de este tipo de trabajos.

Antes de que el *Papel Periódico Ilustrado* se convirtiera en la más importante publicación impresa del país, existió otro medio donde Manuel Ancizar, posteriormente nombrado como secretario de la Comisión Corográfica, cumplió un papel fundamental. En 1848, Ancizar trajo del exterior una imprenta de tipos, con la cual se

Para el investigador Wilson Jiménez, la contribución de este medio al campo artístico y periodístico del país puede resumirse en cuatro factores: la coherencia del trabajo en conjunto de Urdaneta y Rodríguez, la calidad de impresión que brindaba el taller Silvestre & Cía, la significación intelectual y política de sus colaboradores, y la “pluralidad temática, narrativa y visual [publicada] a lo largo de sus 116 números (idem).

Sin embargo, este proyecto tuvo una corta duración, pues a la muerte de su director habría que sumar la falta de recursos para darle continuidad. Algo similar sucedió con las escuelas de grabado y de Bellas Artes, que a comienzos del siglo XX enfrentaban graves crisis económicas. Según Gabriel Giraldo Jaramillo, “la exposición de 1899 vino a constituir una especie de melancólica acta de defunción del grabado” (Giraldo, 1960:163). Durante bastante tiempo, las clases de grabado en la Escuela de Bellas Artes se mantuvieron sin generar una producción sostenida de obras o proyectos editoriales destacables.

A mediados de siglo, artistas como Lucy Tejada, Enrique Grau o Luis Ángel Rengifo comienzan a incursionar en esta técnica. Entre sus logros se puede contar un nuevo tratamiento temático de sus imágenes, que incluían escenas tomadas del entorno cotidiano de los campesinos colombianos o ambientaciones en contextos urbanos. De igual manera, prestaban gran atención a la calidad artística de sus trabajos, contemplando la posibilidad de que fueran difundidos como imágenes no necesariamente ligadas con un medio editorial.

Luis Ángel Rengifo fue un artista caucano que aprendió la técnica del grabado en escuelas de Bogotá y México. Dedicó toda su carrera a explorar las posibilidades de este procedimiento, investigando modos de producción y explorando múltiples temas. Sus obras van desde la interpretación de manifestaciones folclóricas hasta la denuncia social. Su labor



fue reconocida en el XI Salón Anual de Artistas Colombianos, donde participó con la obra *Hambre*. Así mismo, realizó las ilustraciones para una redición de la novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera.

Contemporáneo de la pintora Débora Arango, Carlos Correa es un artista que buscó introducir un importante avance en el reconocimiento social del arte plástico en el país. Como pintor, ceramista y grabador, se caracterizó por plantear reflexiones de índole política sin descuidar la atención a una rigurosa factura en su obra.

En su formación resultó de vital importancia el contacto que mantuvo con el artista Pedro Nel Gómez, en quien Correa reconocía el afán por iniciar un amplio debate sobre la función social del arte. Por esa misma vía, resulta interesante notar su desaprobación respecto al arte abstracto que se hacía en Colombia durante las décadas de 1950 y 1960, porque percibía en él signos de decadencia estética. En relación con esta postura, suele citarse su afirmación de que, frente a la abstracción, “produce vómito contemplar tanta estupidez” (Correa, 1998:68).

Su obra en grabado puede reunirse en tres etapas: *Las trece pesadillas* (1952-1954), *El mundo es libre* (1958-1960) y *Martirologio* (1980). En las dos primeras, se destaca un alto componente de denuncia social, así como un importante nivel de experimentación. Con la idea de examinar el régimen institucional de la nación en ellas decidió utilizar “diferentes barnices, concentraciones de ácido disímiles e instrumentos poco convencionales para rayar los metales” (Llanos, 2008). La última es un homenaje a quienes consideraba los más importantes representantes de las ideas revolucionarias en América: Camilo Torres Restrepo, Salvador Allende y Ernesto “Che” Guevara.

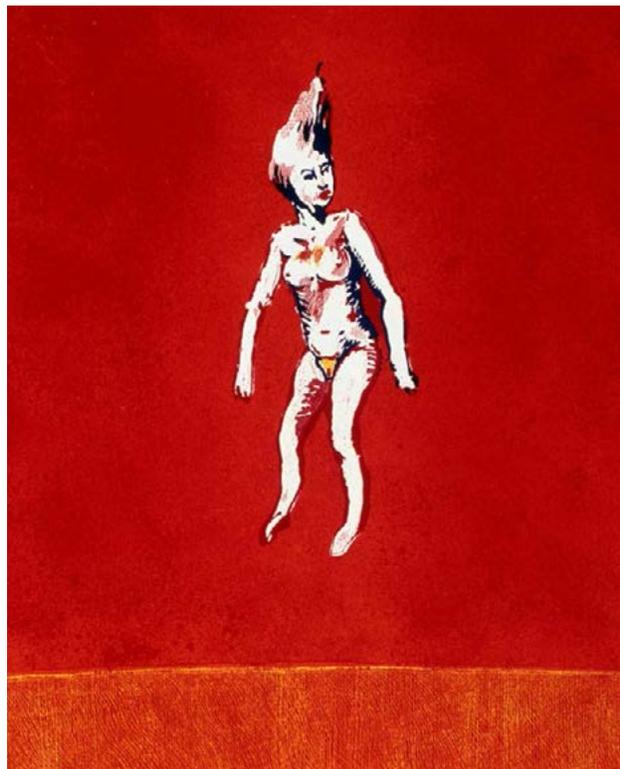
El artista italiano Umberto Giangrandi llegó al país en 1966. Luego de esto, se integró como docente de la Universidad Nacional de Colombia al tiempo que abrió un taller de artes gráficas, desde donde impulsó encendidos debates respecto al carácter social de la producción artística y el

nivel de implicación que debían tener los artistas en los movimientos alternativos de reivindicación política que estaban apareciendo en el país.

Inicialmente realizó piezas que traducían de manera directa su posición política. Junto con autores como Nirma Zárate o Diego Arango, estableció una línea de producción que no estuviera apartada del llamado a la movilización. Luego, durante la década de 1980, decide trasladar sus reflexiones de la discusión pública hacia la representación de los espacios privados. Según el artista e investigador Raúl Cristancho, en la obra de Giangrandi se puede apreciar un notable interés por la experimentación visual y temática.

De esta forma, algunas obras pertenecientes a su serie inicial *Espacios vecinos* podrían verse como una indagación sobre los lugares de socialización que suelen construir los habitantes de inquilinatos en espacios como lavaderos o cocinas colectivas (Cristancho, 2006). Al tiempo que en su acercamiento a la pintura, el uso de técnicas como el monotipo le sirvió para producir bocetos que posteriormente llevaría al lienzo.

**5** UMBERTO  
GIAGRANDE  
*Espacios vecinos*  
1968 linografía



# Abstracción

*Los que atacan al arte moderno a nombre del clásico, los ignoran ambos.*

MARCO OSPINA

32

**A PESAR DE HABER TENIDO UNA** presencia constante en la producción artística de todas las culturas de la humanidad, desde mediados del siglo XIX, la abstracción se convirtió en un tema primordial dentro de las discusiones sobre la representación visual. Al tiempo que la sociedad enfrentaba los cambios impuestos por la industrialización y la urbanización, así como sucesivas crisis, revoluciones y guerras, varias generaciones de artistas decidieron asumir el reto de encontrar nuevas formas de representar la realidad que percibían.

Para muchos autores, los cambios abruptos que experimentó la humanidad tras la consolidación de los avances tecnológicos introducidos por la Revolución industrial, la movilización masiva de campesinos hacia las ciudades en busca de trabajo y la aparición de nuevas –y no siempre aceptadas– formas de socialización, fueron examinadas por los artistas más atentos, que veían en la repetición de los cánones figurativos renacentistas una forma de acuerdo con la grave situación social.

En realidad, esta lectura tenía que ver con el hecho de que se interpretaba como un signo de decadencia cultural el apego al canon realista por parte de la clase ascendente burguesa. En esta medida, se comenzó a pensar que la experimentación con las figuras de una pintura, la modificación de su escala, la distorsión de sus contornos, el uso de colores que no correspondían con los que se percibían en la realidad o el juego con las leyes de perspectiva podrían representar una protesta, a la vez que una denuncia, contra la crisis contemporánea.

Con esa intención, muchos artistas europeos se acercaron a la abstracción para pintar y elaborar esculturas que trataban de separarse de

una descripción de la naturaleza. Por esa razón enfrentaron una enconada resistencia por parte de quienes consideraban la imitación figurativa como modelo exclusivo de representación visual. Sin embargo, frente a este rechazo no dejaron de oponer sus obras y proyectos. En cierta medida, esta forma de producción comenzó a proliferar de manera tan sostenida que llegó a consolidarse como una corriente estética, donde comenzó a hacerse necesario el establecimiento de algunas diferencias.

Por una parte, se identificaba la abstracción geométrica, en cuyas obras se observaba un intento por controlar las emociones mediante la producción de cuadros y esculturas rigurosamente geométricos, realizados con líneas o formas sólidas de ángulos marcados.

De otro lado y como un rechazo al control racionalista que se observaba en las obras de la tendencia anterior, aparecieron otro tipo de objetos. En un claro rechazo a la producción geométrica, otros artistas optaron por expresar sus emociones libremente pintando cuadros o esculpiendo objetos cuyas formas se mezclaban entre sí y donde preceptos como la armonía en la composición o en la mezcla de colores dieron paso a la presentación de manchas enormes, pigmentos aplicados con fuerza o incluso ira. Franz Marc, un autor cercano a esta tendencia, comentaba respecto al trabajo de sus colegas “luchamos como salvajes, no como organizados, contra un viejo poder organizado”<sup>1</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XX, la mayoría de debates se centraron en la manera de interpretar esta clase de propuestas, sobre todo en Europa y los Estados Unidos. Por una parte, se discutía sobre los valores que podría representar una pintura no figurativa –es decir su significado–, al tiempo que se pensaba que la abstracción como tal era una expresión de libertad.

Sobre este último argumento vale la pena recordar que durante la década de 1930, luego de que el Partido Comunista se afanzara en el poder tras el triunfo de la Revolución bolchevique, se decretó que todos los artistas de la Unión Soviética se dedicaran a realizar obras figurativas. Esta imposición creó un estilo artístico conocido como Realismo Socialista, que generó desacuerdo entre los artistas de todo el mundo, quienes lo desaprobaban al principio de manera tímida y luego con mayor vehemencia. De hecho, tras conocerse esa prohibición y de que se filtraran noticias relacionadas con las purgas y el asesinato de muchos de los intelectuales que habían acompañado a los líderes revolucionarios soviéticos por parte de agentes del Estado, un grupo cada vez mayor de intelectuales de Occidente decidió interpretar la abstracción como una defensa de las libertades individuales. Así, con el correr del siglo XX, experimentar con la forma clásica fue un acto estético que comenzó a ser visto como una manera de resistirse a los abusos del Estado.

1. Citado por Öhlshläger (2008).

**2** MARCO OSPINA *Cohete 3*  
1951 óleo sobre tela



**3** GUILLERMO WIEDEMANN *Sin título*  
1963 collage



De ahí que la abstracción empezara a ser vista tras el fin de la Segunda Guerra Mundial como el lenguaje artístico más avanzado. Sin embargo, hay que anudar esta perspectiva con las pretensiones estadounidenses de afianzar el repentino auge artístico adquirido gracias a la migración masiva de artistas e intelectuales, a su inscripción en importantes centros universitarios y a la influencia que empezaron a tener dentro de la incipiente élite artística local. Por esta razón, hacia a finales de la década de 1940, al nombre de Pablo Picasso –que jamás perdió vigencia como el máximo representante de la experimentación visual– hubo que añadir los de pintores como Jackson Pollock, Willem de Kooning o Mark Rothko.

En el caso de nuestro país, no sobra retornar hasta los años finales del siglo XIX para ver que a pesar de las innovaciones pictóricas que trató de introducir el pintor Andrés de Santa María –como docente en la Escuela de Bellas Artes y en la realización de sus propios encargos–, en Colombia solo puede hablarse de una reflexión sostenida en torno a la abstracción a partir de la obra desarrollada por los artistas Marco Ospina y Eduardo Ramírez Villamizar, quienes comenzaron a exponer sus obras hacia finales de la década de 1940.

34

De otro lado, la discusión sobre el arte abstracto no adquirió el mismo tinte político que tuvo en el resto de Occidente. Esta situación se daba en gran medida porque los debates se concentraron en determinar la función social de un arte que era percibido como inadecuado para comunicarse con el amplio público. Y, por otro lado, porque las reflexiones impulsadas desde una comprensión particular del muralismo mexicano copaban estos intereses. De ahí que se hubiera puesto más énfasis en la introducción de una serie de ideas sobre la manera correcta de hacer y comprender una pieza de arte contemporáneo, que en consolidar una forma de resistencia política contra el régimen vigente.

En realidad, el asunto que más preocupaba a los artistas era el generar un nivel de información que permitiera que sus potenciales clientes –la burguesía liberal– y el público en general entendieran los principios estéticos que deseaban introducir. Y algunos de sus representantes lograron esta tarea con gran éxito. El pintor Alejandro Obregón fue uno de ellos. En su trabajo propuso una interpretación no figurativa del paisaje colombiano mediante un manejo del color que se inspiraba en los aportes de artistas europeos, a la vez que contemplaba la introducción de referencias a la geografía local<sup>1</sup>. Como él, muchos otros autores buscaron establecer puntos de cruce entre la intención de seguir una vanguardia artística internacional sin desconocer que lo hacían en un país donde las discusiones estéticas estaban en segundo lugar y, en gran medida, sus experimentaciones eran despreciadas, cuando no abiertamente ignoradas.

De ahí que muchos de estos autores decidieran publicar sus reflexiones en los suplementos

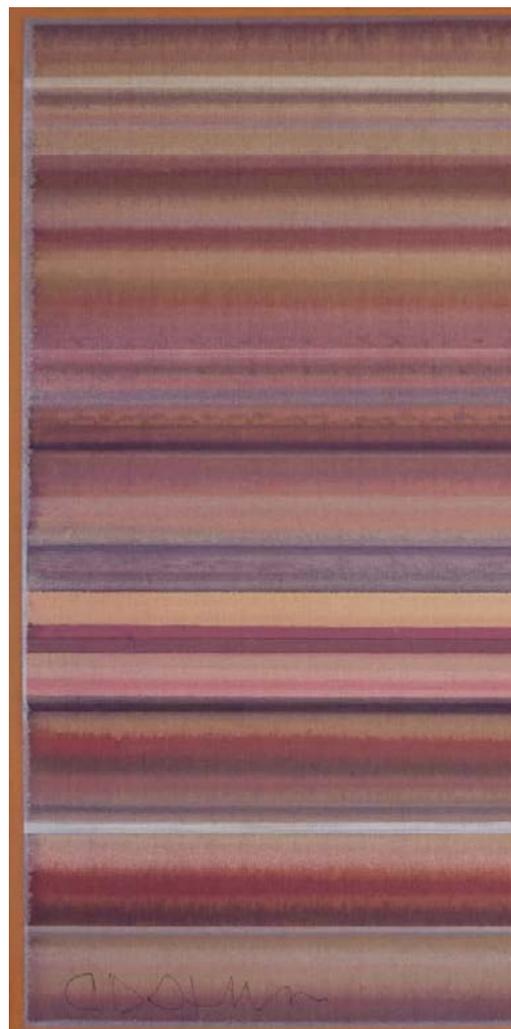
1. Véase cartel “Paisaje”, p. 7.

culturales de periódicos como *El Tiempo* o *El Espectador*, revistas como *La Nueva Prensa*, programas de radio en la Radiodifusora Nacional de Colombia o, en el caso de la crítica de arte argentina Marta Traba, la televisión. Sobre este último aspecto vale la pena anotar que las descalificaciones a que se vieron sometidos los artistas abstractos provenían principalmente del diario *El Siglo*, desde donde se seguían con atención inusitada muchas de sus propuestas, no con la idea de promoverlas sino de cuestionarlas (Rosas, 2008). En este sentido, la reflexión sobre la producción visual de la época que se encuentra en sus páginas es mucho más sostenida, amplia e informada que la de otros medios, llegando a aparecer en editoriales redactados desde su dirección, artículos de actualidad o reseñas de publicación semanal.

En gran medida, la difusión del arte abstracto implicaba una defensa de sus virtudes perceptivas. Muchos artistas y críticos destacaban que las obras no figurativas “enseñaban a ver”. Por ejemplo, Marco Ospina sugería en sus columnas críticas que una obra abstracta permitía que espectadores y artistas no solo valoraran positivamente aquellos trabajos que copiaban fielmente la realidad. Decía que un trabajo que cumpliera con estas características ofrecía nuevos puntos de vista a partir de imágenes procedentes de la mirada particular de un autor, para acercarse de manera distinta a la realidad. De igual manera buscó trasladar estas ideas a su obra, manteniendo una preocupación por interpretar la naturaleza sin seguir reglas de composición como las leyes de perspectiva, el manejo de planos o la armonía en la selección de los colores. A cambio, planteó piezas pintadas con colores planos, no mezclados entre sí, elaboradas a partir de figuras geométricas que traslapaba o demarcaba con líneas gruesas.

De otra parte, también se impuso la idea de que el medio privilegiado para este tipo de producción era la pintura. En realidad, la mayor cantidad de proyectos artísticos ligados a la abstracción se concentró en la elaboración de piezas bidimensionales que no solo correspondían a cuadros de caballete sino a otros formatos, como la pintura mural. Por ejemplo, dos de las obras más importantes de la abstracción en el país tienen que ver con la idea de ornar un espacio institucional. En gran medida, la Biblioteca Luis Ángel Arango se convirtió en la entidad que más interés ponía en la difusión de las experimentaciones abstractas. En este sentido, se destaca el mural de Alejandro Obregón, que se encuentra a la entrada del edificio, como el relieve elaborado por Eduardo Ramírez Villamizar, ubicado junto al acceso al auditorio.

Así mismo, hay que destacar la manera en que los dueños de empresas privadas como el Banco de Bogotá o Esso Colombia, entre otras, apoyaron esta nueva tendencia aportando recursos para la realización de obras de gran formato en las sedes de sus fábricas, locales u oficinas. Por ejemplo, Eduardo Ramírez Villamizar pudo realizar hacia finales de la década de 1950 uno de los relieves abstractos más grandes del país en



4 CARLOS ROJAS Espacios transparentes  
ca. 1975 óleo sobre tela

la sede principal del Banco de Bogotá y Marta Traba participó en la publicación de una gaceta cultural patrocinada por Esso. De ahí que se pueda decir que a partir de este momento, la iniciativa privada trató de ponerse a la par del apoyo estatal, llegando a incidir en la creación de instituciones que resultaron fundamentales en el reconocimiento de la producción abstracta como las más avanzadas del panorama artístico nacional. Este es el caso del Museo de Arte Moderno de Bogotá o la ya mencionada sala de exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Dentro del grupo de artistas abstractos resulta bastante interesante seguir la trayectoria del alemán Guillermo Wiedemann, para comprender un modo de configuración de su producción, las contradicciones que enfrentó y la aprobación que recibió al final. Este autor llegó al país en 1939, huyendo del terrible futuro que le esperaba en Alemania bajo el régimen nacionalsocialista. En su país había estudiado en una academia de artes bastante apegada al conservadurismo académico. Sin embargo, durante esa época conoció los movimientos de vanguardia y empezó a realizar pinturas y acuarelas expresionistas, caracterizadas por el uso de grandes manchas sin un apego a los límites de las líneas del dibujo, que seguían unas pautas de composición bastante alejadas del canon dentro del que había sido formado. De hecho, es posible encontrar una expresión similar en las acuarelas que dibujó en los viajes que realizó en Colombia, cuando decidió retratar a los habitantes de la cultura afrodescendiente.

Durante la década de 1960 trató de modificar esa temática, realizando una serie de collages donde introdujo materiales novedosos para el ejercicio artístico habitual, experimentando con el uso de diferentes objetos como detritus industriales, pedazos de yute, trozos de caña, sogas, etc., que enmarcaba en cuadros encajados. Al comienzo, estas obras fueron recibidas con frialdad por parte de sus seguidores. En un momento, incluso la crítica de arte Marta Traba comentaba que “varios de sus admiradores ya no le alcanzan, o no quieren acompañarlo”.

Durante la década de 1950, el arte abstracto terminó por convertirse en el lenguaje que representaba con mayor fidelidad las aspiraciones de los artistas colombianos por crear un arte que se relacionara más fácilmente con el circuito internacional. Muchos artistas trataron de elaborar obras abstractas con la idea de producir nuevas indagaciones visuales, logrando resultados desiguales. Aunque en algunos casos estos trabajos terminaban por convertirse en obras significativas dentro del grueso de su producción, en otros simplemente se limitaban a reiterar modelos importados o adaptados de otros colegas.

Un ejemplo de la primera situación lo encarna Juan Antonio Roda. En un breve paso por la abstracción expresionista llegó a realizar una serie de pinturas con cuya exposición se inauguró el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La serie *Tumbas* es un intento del autor por alejarse de la práctica habitual de quienes realizan homenajes póstumos, donde la pintura de los personajes a

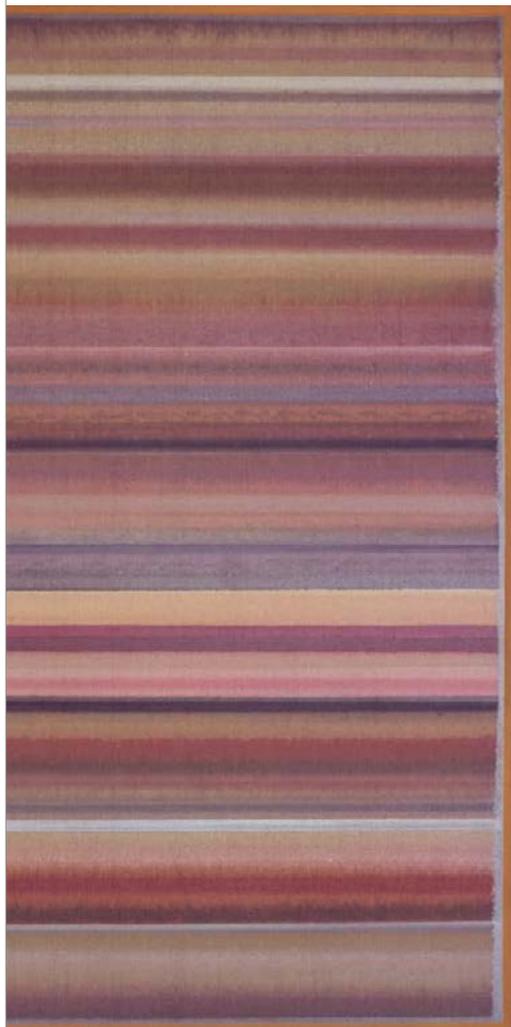
quienes se desea homenajear se hace mediante la alegoría.

En este caso se mostraron asociaciones de color y forma, mucho más relacionadas con la emoción suscitada por las más grandes realizaciones de los autores que Roda quería venerar. Tras embarcarse en este proyecto volvió a realizar obras figurativas, defendiendo el hecho que más que convertirse en la producción de un representante más de una corriente pictórica, su trabajo era el fruto de decisiones visuales que no dependían tanto de sus inclinaciones estéticas como de sus estados de ánimo. De más está decir que con este argumento, el artista defendía su libertad creativa más que su ligazón a una corriente visual.

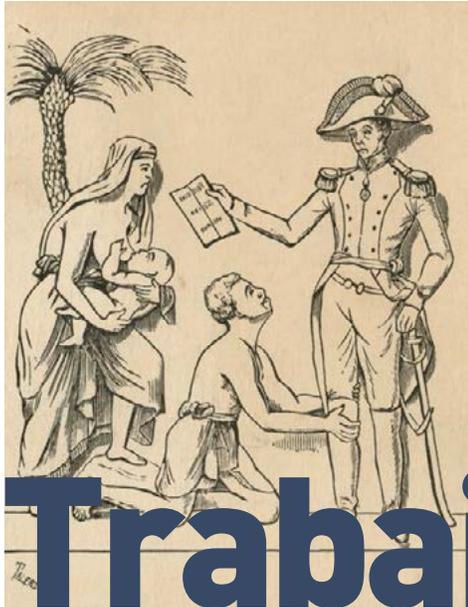
Para que fuera creación tendría que salir de la nada y lo mío es producto de una serie de cosas cuyo resumen se llama cuadro.

CARLOS ROJAS<sup>1</sup>

El arte abstracto nunca dejó de ser objeto de debate. Por ejemplo, a comienzos de la década de 1980, el escultor Edgar Negret debió enfrentar la oposición de los miembros de la Academia Colombiana de Historia ante su propuesta de monumento dedicado a Simón Bolívar, que el Ministerio de Obras Públicas pensaba construir en el parque homónimo de Bogotá. Y a esa oposición se sumó una fatiga en el lenguaje, pues sus seguidores se veían cada vez más constreñidos a reiterar una serie de fórmulas o estrategias. Por esta razón, algunos autores comenzaron a extender la complejidad de sus propuestas, tratando de entender que en su trabajo no solo se planteaban nuevas formas de representación, sino que incluso era posible indagar sobre el proceso mismo de producción de una obra de arte. En este sentido, el artista Carlos Rojas llegó a decir: “nunca he creado nada”, para dar a entender que su interés al hacer una obra de arte no era el de producir objetos inéditos, tanto como el de generar asociaciones de sentido, a las que llamaba “denominadores comunes que al ser aglomerados dan un resultado y ese es la obra” (Laverde, 1987).



1. Citado por Laverde (1987).



**1** TALERO Emancipación de los esclavos decretada por Simón Bolívar  
1910 litografía

# Trabajadores

DESDE FINALES DEL SIGLO XVIII, los trabajadores colombianos han sido representados por los artistas en una variedad de imágenes que describen además los actores y sectores productivos de nuestra sociedad. Esta variedad incluye tanto las imágenes de los trabajadores del campo o la ciudad que laboran directamente los medios de producción, como los trabajadores asalariados de los talleres artesanales, de las fábricas, de los medios de transporte y de la minería. Entre estas representaciones se incluyen también aquellas imágenes relacionadas con el “trabajo” impuesto por la Corona española sobre la población indígena y africana, y aquellos trabajos que se pueden considerar de tipo intelectual.

Así mismo, la representación del quehacer humano se encuentra en las imágenes en que los trabajadores como grupo aparecen como actores sociales específicos, donde los artistas expresan una opinión política, un evento histórico o reflexionan sobre una condición social.

En las imágenes donde se muestra a una persona en el proceso de ejecutar una actividad, la observación se centraría tanto en el contexto de la situación, como en los objetos que portan las personas y en su atuendo específico. Es el caso de las representaciones elaboradas por los viajeros extranjeros como el francés Auguste Le Moynes, quienes hicieron un cuidadoso registro de los tipos de trabajos que observaban y de quienes los desempeñaban (hombres, mujeres, campesinos, indígenas y afrocolombianos), asociados a sus contextos, de modo que se configuraba un todo muy dicente de la época.

En la *Aguadora* además de identificar los elementos de su oficio, “una caña que termina malamente, porque termina en cuerno, una múcura, un cargador de fique y un cuero que se pone sobre la espalda para precaverla de la perniciosa humedad” (Carrasquilla, 1886:2), podemos ver las duras condiciones de su trabajo

a través del gesto, la posición corporal y el tono de piel de la mujer retratada. **3**

En ese sentido es importante dar cuenta de la poca valoración que profesaban las élites en Bogotá hacia el trabajo de las aguadoras, a pesar de que este era indispensable, debido a la ausencia de un sistema de acueducto hasta 1888. Estas mujeres encargadas de llevar agua desde las fuentes públicas hasta las casas de los vecinos eran descritas por Francisco de Paula Carrasquilla así:

[...] la aguadora, por lo común, no tiene edad, ni dignidad, ni gobierno; como mujer de mal pelaje y áspera condición, resume en su persona la repugnante fealdad, la cínica insolencia y la irritabilidad ingénita; su existencia aperreada corre sin dejar huella de su paso ni memoria de su nombre. (Ídem)

La introducción de africanos esclavizados en el Nuevo Reino de Granada en el siglo XVI fue una estrategia colonial para suplir carencia de mano de obra indígena en la minería y para ser empleados, en menor proporción, en las haciendas y en las ciudades en los servicios domésticos, oficios artesanales, de transporte y construcción. Aunque los esclavizados contribuyeron notablemente con su fuerza de trabajo en la construcción de la economía del país, el desarrollo de arduos labores nunca fue razón para ser considerados iguales a los trabajadores libres.

Aunque su representación fue mínima antes de la época republicana, en el grabado *Emancipación de los esclavos decretada por Simón Bolívar* **1** aparece un hombre arrodillado junto a su mujer e hijo en brazos, agradeciendo a los pies del prócer su propuesta liberadora. Esta obra, basada en uno de los cuatro bajorrelieves que Pietro Tenerani realizó para ilustrar la presentación del decreto abolicionista de la esclavitud por parte de Simón Bolívar al Congreso de Angostura (Venezuela) en 1819,

**2** FRANCISCO ANTONIO CANO Eugenio Peña  
1929 óleo sobre tela

**3** AUGUSTE LE MOYNE / JOSÉ MANUEL GROOT  
*Aguadora*  
ca. 1835 acuarela



*Aguadora.*





4 RICARDO RENDÓN  
Loza de "El Carmen"  
1917 acuarela y tinta china  
sobre papel

sirve como testimonio de un proceso fallido, pues si bien tanto en la Nueva Granada como en el resto de América Latina los esclavizados venían comprando masivamente su libertad desde finales del siglo XVIII y después de la Independencia se habían dado algunos intentos abolicionistas como la Ley de Libertad de Vientres de 1821, la manumisión total por ley llegaría solo hasta 1851.

La libertad absoluta de los esclavizados se logró bajo el gobierno de José Hilario López, gracias a la presión de la prensa y el debate dado, sobre la Ley de Vientres<sup>1</sup>, por miembros de grupos radicales, sociedades democráticas y el Congreso. De esta manera, los derechos otorgados a los esclavizados permitirían considerarlos como trabajadores, ya que como hombres libres trabajarían para sí y su descendencia, arrendarían o comprarían tierras a sus examos, o les servirían en calidad de jornaleros por salarios moderados.

1. La cual indicaba que los hijos de los esclavizados lograrían la ciudadanía en su mayoría de edad, pero hasta alcanzarla debían trabajar junto a sus madres aún cautivas.

La representación del trabajo físico pasa por imágenes de esclavizados, campesinos, obreros, cargueros y aquellos individuos en cuyo cuerpo y fuerza reside la fuerza de trabajo. A su vez, las imágenes que representan el trabajo intelectual prioriza a próceres, gramáticos, científicos, artistas, economistas, políticos, periodistas, pedagogos, etc., por lo que se tiende a asociar este tipo de trabajo con las élites.

En el proceso de formación de la clase obrera colombiana, entre la segunda y tercera década del siglo XX, se ve una fundamental participación y acompañamiento de parte de algunos intelectuales<sup>2</sup>, por lo cual el antagonismo

2. Acerca de la participación de los intelectuales en la formación de la identidad obrera, Mauricio Archila anota: "La búsqueda organizativa continuó por parte de los artesanos e intelectuales con la participación de incipientes núcleos de asalariados. En Bogotá, en 1918, se fundó una Confederación de Acción Social, de la que no se tuvo más noticias posteriormente. Por la misma época apareció el Sindicato Central Obrero de la misma ciudad, con mayor trascendencia que la anterior. En Medellín, también en 1918, surgiría la Sociedad de Luchadores, una cooperativa que tendría gran impacto en la organización obrera de la ciudad. La Sociedad fundó el periódico *El Luchador* con el objetivo de 'mejorar el nivel intelectual y

entre trabajo intelectual y físico, que plantea el marxismo (desde el modo esclavista y enfatizado en el capitalismo), debe analizarse según los diferentes contextos y particularidades históricas.

La estrecha relación que existió entre la gestión de la clase obrera y el interés de los artistas marcó un momento importante en la historia del arte latinoamericano en la década de 1920. Pintores y escultores, al ser partícipes de la modernidad vanguardista latinoamericana, lucharon por acompañar estos procesos y configurarse como actores políticos que contribuirían con su arte a propagar ideas en favor de una nueva realidad social. En Colombia, la posición crítica de algunos intelectuales, como los Bachué<sup>3</sup>, frente a la hegemonía conservadora y posteriormente, aunque en menor medida, durante la república Liberal, así como las ideologías nacionalistas que en otros países latinoamericanos propendían por la igualdad social, fueron el caldo de cultivo para que la búsqueda plástica, literaria, periodística y pedagógica coincidiera con la voz de protesta frente a la realidad que vivían muchos grupos sociales minoritarios.

## Bibliografía

- A.A.V.V. *Gran Enciclopedia de Colombia*. Círculo de Lectores, Biografías. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/bursfeli.htm>
- Alingüé, Madeline, et al. *VI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia: Desde la marginalidad a la construcción de la nación*. Bogotá: Editorial Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2003.
- Archila, Mauricio. *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945*. Bogotá: Cinep, 2010.
- Astudillo, Ever. *Proyecto de ciudad: Ever Astudillo. De la memoria urbana*. 2006. Cali: Feriva, 2006.
- Carrasquilla, Francisco. *Tipos de Bogotá*. Bogotá: F. Pontón, 1886. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/vida-social-y-costumbres/tipos-de-bogota>
- Clark, Keneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix-Barral, 1971.
- Correa, Carlos. *Conversaciones con Pedro Nel*. Medellín: Imprenta Departamental, 1998.
- Cristancho, Raúl. "Umberto Giangrandi (pintor y grabador) El espacio actuante". En: *Ciudad Viva*. Alcaldía Mayor de Bogotá, julio 2006. Disponible en: [www.ciudadviva.gov.co/julio06/magazine/2/index.php](http://www.ciudadviva.gov.co/julio06/magazine/2/index.php)
- Cruz, Edwin. "La abolición de la esclavitud y la formación de lo público-político en Colombia 1821-1851". En: *Memorias sociales*. Julio-diciembre de 2008. 12 (25): 57-75. Bogotá, 2008.
- Domínguez, Camilo. "Territorio e identidad nacional: 1760-1860". En: *Museo, memoria y nación. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Ministerio de Cultura. Bogotá: Litografía Arco, 2000.
- Eiger, Casimiro. "Las mujeres y las iniciativas artísticas". En: *Casimiro Eiger: crónicas de arte colombiano, 1946-1963*. Bogotá: Banco de la República, 1995.
- Fajardo, Marta. *Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870-1886*. Escuela de Artes y Oficios. Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá: La Silueta Ediciones, 2004. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1444/4/958701345X.03.pdf>
- Garzón, Diego. *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá: Editorial Planeta, 2005.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 1960.
- Gómez, Ángela y Restrepo, Juan Darío. "Subexpuesto 1990-2004". En: *Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*. Bogotá: Editorial Planeta, 2006.
- Gómez, Nicolás y Serna, Julián. "Una rosa de los vientos". En: *Plástica dieciocho*. Bogotá: Universidad de los Andes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007.
- González, Miguel. "Carlos Correa como grabador". En: *El País*. Cali, 1º de julio de 1978.
- Iriarte, María Elvira. *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.
- . "Primeras etapas de la abstracción en Colombia II". En: *Arte en Colombia*, nº 23. Bogotá, mayo de 1984.
- Jaramillo, Carmen María. "¿Pintura femenina?". Disponible en: [http://www.ediciona.com/portafolio/document/9/3/3/5/corregidocarmenmjaramillo\\_5339.doc](http://www.ediciona.com/portafolio/document/9/3/3/5/corregidocarmenmjaramillo_5339.doc)
- Jellicoe, Geoffrey Allan y Susan. *El paisaje del hombre. La configuración del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- Jiménez Fernández, Wilson. "El Papel Periódico Ilustrado y la creación del proyecto de Regeneración". En: *Historia Crítica*, nº 47. Bogotá: Facultad de Historia, Universidad de los Andes, 2012. Disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/indexar.php?c=Revista+No+47>
- Laverde, María. "El espacio en movimiento". En: *Hojas universitarias*. Bogotá, julio de 1987.
- Le Moyne, Auguste. *Viajes y estancias en América del Sur, la Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*. Bogotá: Colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945.
- Llanos, Julián. "Crítica política y social en los grabados de Carlos Correa". En: *Cuadernos de curaduría*, nº 7, julio de 2008. Bogotá, Museo Nacional de Colombia. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/criticapolitica.pdf>
- Loaiza Cano, Gilberto. "El Neogranadino, 1848-1857: un periódico en el umbral". En Francisco Ortega y Alexander Chaparro (eds.). *Disfraces y pluma de todos. Opinión pública y cultura política, siglos XVIII y XIX*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- López Cao, Marian. "Educar la mirada, conjurar el poder: género y creación artística". En: Marian López Cao (ed.). *Geografía de la mirada. Género, creación artística y representación*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense, 2001.
- Maderero, José. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada editores, 2005.
- Martínez Carreño, Aída. *Presencia femenina en la historia de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1997.
- Martínez Rivera, María. *Margarita Holguín y Caro*. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/holgmarg.htm>
- Márquez, Judith. *Revista Plástica*. Bogotá, 1956-1960.
- Mayayo, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Editorial Cátedra, 2003.
- Montoya, Armando. "Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma". En: *Artes*, nº 8, julio-diciembre 2004. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.
- Museo de América, Madrid. *Caricatura y costumbrismo: José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, dos colombianos del siglo XIX*. Museo de América, 16 de marzo-15 de abril de 1999. Bogotá: Litografía Arco, 1999.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. *La Escuela de la Sabana*. Catálogo de la exposición. Eduardo Serrano, curador. Bogotá, 1993.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, 1984.
- Museo Nacional de Colombia. *Al aire libre*. Guión curatorial. Carolina Vanegas, curadora. Bogotá, 2007. Disponible en: <http://www.google.com.co/url?sa=t&trct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0C-CcQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.sinic.gov.co%2F-sinic%2FPublicaciones%2FArchivos%2Fo-2-2-17-200644163043.doc&ei=HRhJULPHM5KO9ASuo4GgDQ&usq=AFQjCN-H1wbOyErFnwDXFWFIqoBaOJlIP6w&sig2=BhszP5xr4OVcxyb-PR6-OQA>
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". En: Karen Cordero e Inda Sáenz. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Öhlschlager, Claudia. "Introducción". En: Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Ospina, Eduardo. *El desnudo en el arte y en la vida*. En: *Revista Javeriana*, julio 2008.
- Ospina, Marco. *Pintura y realidad*. Bogotá: ediciones Espiral, 1949.
- Pardo Umaña, Camilo. *Los toros en Bogotá, historia y crítica de las corridas: el arte del toreo moderno*. Bogotá: Editorial Kelly, 1946.
- Pini, Ivone. "Luis Ángel Rengifo-grabador". En: *Escala*. Bogotá. Año 1, enero de 1986.
- Ramírez, Juan. *Corpus Solus*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- Rodríguez, Marta. *María Teresa Hincapié y el «actor santos»: sacralizar lo cotidiano*. En: *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, nº 9. Bogotá: Universidad de los Andes, julio-diciembre 2009.
- Rodríguez, Camilo. "Humboldt, geógrafo. El espíritu aplicado a la naturaleza". En *Credencial Historia*, nº 122. Bogotá, febrero 2000. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2000/122geografo.htm>
- Rojas, Cristina. *Civilización y violencia*. Bogotá: Editorial Norma, 2001.
- Rosas, Ana María. "El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política. A propósito de la pintora Débora Arango". En *Sociedad y Economía*, nº 15. Universidad del Valle, diciembre 2008.
- Rueda, Santiago (Tesis de Historia del Arte, Universidad de Barcelona). *Hiper/Ultra/Neo/Post Miguel Ángel Rojas: 30 Años de arte en Colombia*. 2004.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2000.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1981.
- Serrano, Eduardo. *La Escuela de la Sabana* (Catálogo de exposición). Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1993.
- Sunyer Martín, Pere. *Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña*. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-58.htm>
- Traba, Marta. "Ramírez Villamizar". En: *Vínculo Shell*. Bogotá, ca. 1958.
- Urdaneta, Alberto. *Antonio Rodríguez*. Bogotá: Papel Periódico Ilustrado, 1881.
- Vargas, Julián. *Historia de Bogotá*. Bogotá: Villegas Editores, 2007.
- Vanegas, Carolina. *Desnudos en la Avenida de las Américas en 1948*. Colección de Arte, Área de escultura. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/desnudos.pdf>
- Zalamea, Alberto. "Artes plásticas, polémicas calientes y resultados fríos". En *Semana*, enero 1959.

Ministerio de Cultura

Mariana Garcés Córdova

Ministra de Cultura

María Claudia López Sorzano

Viceministra de Cultura

Enzo Ariza Ayala

Secretario General

Museo Nacional de Colombia

María Victoria de Angulo de Robayo

Directora

Ana María Cortés Solano

Subdirectora

Ángela Santamaría Delgado

Curadora de Arte

María Cristina Díaz Velásquez

Coordinadora Programa

de Fortalecimiento de Museos

Catalina Ruiz Díaz

Guillermo Vanegas Flórez

Katherine Mejía Leal

Angélica María Díaz Vásquez

Curaduría de Arte

Agradecimientos

Alonso Acuña Cañas

Marcial Alegría

Jorge Enrique Angarita Zerda

Ever Astudillo

Julián Barba

Natalia Bonilla Maldonado

Fernando Botero Angulo

Elba Cánfora A. de Zalamea

Casa Museo Pedro Nel Gómez

Inés Cano Fernández

María Cristina de la Cuadra

Fundación Enrique Grau Araujo

Fundación Marco Ospina Pro-Arte A. C.

Umberto Giangrandi

Beatriz González Aranda

Carmen Tulia Sánchez de Rengifo

Hugo Márquez

Lilía María Medrano

Pablo Leyva Franco

Diego Obregón

Rodrigo Obregón

Natalia Rivera Vélez

Rosse Mary Rojas

Santiago Zuluaga

Arte en la colección

del Museo Nacional de Colombia

Investigación, textos y selección de imágenes

Ángela Santamaría Delgado

Catalina Ruiz Díaz

Guillermo Vanegas Flórez

Katherine Mejía Leal

Asistentes

Bertha Aranguren

Diana Gómez Bernal

Divulgación

María Andrea Izquierdo Manrique

Fotografía

Ernesto Monsalve Pino

Samuel Monsalve Parra

Corrección de estilo

Patricia Miranda Saldaña

Preprensa

Javier David Tibocha Maldonado

Coordinación editorial

Ángela Santamaría Delgado

Catalina Ruiz Díaz

Maqueta

Camilo Umaña Caro

Impresión

Legis

ISSN 1657 - 5644

Bogotá, enero de 2013

# Cultura para el presente



MinCultura  
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD  
PARA TODOS



190  
AÑOS

Museo Nacional de Colombia  
1823 2013



ASOCIACION DE AMIGOS DEL  
MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA