

El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910

Resumen

Este artículo analiza el Salón de 1910, muestra de arte realizada durante la Exposición del Centenario. Examina los agentes involucrados en esta exposición, como la Academia, los artistas, los críticos y el fallo de los jurados. Aborda la teoría del campo de Bourdieu para explicar el proceso que se estaba desarrollando en el campo de las artes en Colombia y explora los vínculos entre la propuesta de nación del Centenario con el trabajo plástico que mostraron los artistas expositores. Propone, finalmente, una mirada novedosa y sugestiva de los procesos históricos y sociales de las artes en Colombia a comienzos del siglo XX.

Palabras claves: *Campo artístico colombiano, artistas, críticos, Academia, Centenario, nación, Bourdieu.*

The Colombian artistic field in the Art Salon of 1910

Abstract

This article analyzes the Salon of 1910, an art exhibition organized during the Centennial Exposition. It examines the agents involved in this exposition such as the Academy, the artists, the critics, and the jurors' awards. The article employs Bourdieu's field theory to explain developments in the arts in Colombia and to explore the links between the idea of the nation promoted by the Centennial and the artistic works exhibited in the Salon. The article offers, in the end, a novel and suggestive approach to historic and social processes in the arts in Colombia at the beginning of the 20th century.

Keywords: *Colombian artistic field, artists, critics, Academy, Centennial, nation, Bourdieu.*

Artículo recibido el 7 de marzo de 2006 y aprobado el 9 de junio de 2006.

El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910 ✈

Alejandro Garay Celeita ▲

*¿Qué diríais de un Concierto en que se tocará
á Beethoven, Chopin, Hayden, Grieg, y en cuyo programa
también hubiese número de pasillos y bambucos
interpretados en tiples y dulzainas?
No os lo explicarías. ¿Verdad?'*

El presente artículo ofrece un análisis del Salón de Arte de 1910, año de la Exposición del Centenario. La muestra artística del Centenario constituyó un momento singular en los procesos de configuración del campo artístico en Colombia y sus relaciones con los proyectos de nación. En el Parque de la Independencia, lugar escogido para la celebración central, se construyó un pabellón al estilo europeo con el fin de albergar las piezas de arte que serían expuestas. Por primera vez, el Estado colombiano dispuso parte de su presupuesto para mostrar lo más representativo de las artes. La Exposición estuvo financiada por el gobierno, pero ideada y curada por destacados artistas y conocedores del arte. Su director fue el reconocido pintor bogotano Andrés Santamaría (1860-1945).

La Exposición del Centenario, feria realizada en 1910 con el fin de celebrar cien años de la Independencia, será analizada como el lugar por excelencia de representación de la nación colombiana en la primera década del siglo XX, en tanto configuró

✈ Este artículo es resultado de la investigación *La Exposición del Centenario: una aproximación a los procesos de configuración de nación desde el campo artístico colombiano*, realizada por el autor para optar al título de Historiador en la Pontificia Universidad Javeriana (2005). Agradezco a William López por sus valiosos aportes a este trabajo.

▲ Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana. Estudiante de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad en la Universidad Nacional de Colombia.

1 HERRERA COPETE, Jorge, "La exposición de Bellas Artes en el Centenario", en *El Nuevo Tiempo*, Bogotá, [1910].

un espacio de escenificación de un discurso narrativo dramático de la misma. Se trató de conformar, desde diferentes medios, aquello que era representativo para definirla. No sólo espacialmente, a ser el Parque de la Independencia el símbolo de la Exposición, sino también desde sus distintas exposiciones y festejos, se logró precisar un proyecto de nación, ligado al Estado y a las clases dirigentes. De esta forma, la Exposición de 1910 constituyó uno de esos momentos históricos imprescindibles para la conformación y definición de lo que, por algunas décadas del siglo XX, sería denominado como “lo colombiano”. Este proyecto estuvo ligado a una ideología específica, que por sus rasgos concretos se vincula con la hegemonía conservadora de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Esos rasgos estuvieron definidos a partir de la inclusión de ciertas instituciones y estratos sociales y, desde luego, de la exclusión de aquello que no se ajustaba a esas instituciones y a esas élites. Por ejemplo, la Iglesia, el referente hispánico, las élites capitalinas y los dirigentes estuvieron incluidos dentro del programa de representación, mientras que el resto de la población no cumplió un papel activo y fue relegado en el proyecto de Estado-nación.

El campo del arte, y específicamente el Salón de Arte de 1910, cumplió un papel fundamental para consolidar el tipo de nación que se representó en la Exposición del Centenario. Mientras la Exposición industrial y agrícola hablaba de los referentes de civilización y progreso, que con tanto encomio ideaban los encargados de los festejos, la Exposición de arte fue el medio de representación más natural que acusaba una vinculación entre la forma plástica permitida y la temática de las obras, en otras palabras, entre la forma de hacer arte y aquellos temas que eran legítimos y reconocidos.

El Salón de 1910 mostró que el campo artístico colombiano aún tenía relaciones estrechas con otros campos como el político o el religioso, pero esto no logró ocultar los evidentes indicios de constitución del campo de las artes. Si bien los postulados academicistas guiaban el discurso plástico, las nuevas tendencias artísticas tejían redes entre los artistas y los críticos, que aunque no fueron suficientes, sí lograron afincar conceptos, ideas y teorías propias de la disciplina artística.

1. Salones, artistas y polémicas

Los salones de arte en Colombia surgieron mediados por las exposiciones nacionales. Fueron estos eventos los que permitieron la apertura de un lugar legítimo donde los artistas exhibían sus obras no sólo con fines comerciales, sino también como ejercicio de valoración y aceptación. La obra expuesta era confrontada por un reducido grupo

de críticos que mediaban de alguna manera entre el artista, la obra y el público: una nueva figura decisiva en la historia de las manifestaciones artísticas nacionales. Los llamados salones de arte -nombre que se le daba a las exposiciones de arte en Europa²-, surgen dependientes de la realización de proyectos de exhibición nacional y son generadores de un espacio que, por muchos años, constituiría el único lugar de confrontación de las nuevas propuestas en el arte, de sus relaciones con la política y de su importancia con los proyectos de nación.

En las primeras exposiciones nacionales, específicamente las de 1841, 1842, 1845, 1848 y 1871, el arte no desempeñó un papel importante y figuraba como una muestra secundaria con relación a la exhibición industrial y agrícola. Es diciente que en la Exposición de 1871, las obras de Alberto Urdaneta (1845-1887), Epifanio Garay (1849-1903) y Ramón Torres Méndez (1809-1885), artistas claves del siglo XIX, estuvieran ubicadas en la sección 12, titulada “Objetos Varios”; junto a estas, además, se encontraban productos artesanales de varias regiones del país. Esta falta de lugar propio para las artes no puede considerarse como una ligereza por parte de las personas encargadas de las exposiciones. Para la época no sólo se contaba con un número irrisorio de artistas, sino que, además, no había instituciones que apoyaran el oficio como tal. Faltarían varios años para la fundación de la Escuela de Bellas Artes y, con ello, la llegada de un nuevo grupo de pintores y escultores que establecerían, entre otras cosas, los procesos de autonomización del campo del arte.

En 1886, año de creación de la Escuela de Bellas Artes, se organizó una exposición sin precedentes. Alberto Urdaneta, fundador de la Escuela y presidente del Salón, hizo

-
- 2 Los salones de arte tienen su origen en la exposición celebrada en 1667 para conmemorar la fundación de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, institución creada por la monarquía francesa destinada a engrandecer la figura del monarca y su gobierno por medio de las artes. Los salones cobraron impulso en el año de 1751, a partir del cual se celebraron los famosos salones franceses. Su inauguración se realizaba el 25 de agosto, día de san Luis, y duraban aproximadamente un mes. El salón de arte en su comienzo fue fundamentalmente francés. Sin embargo, poco tiempo después se fundaron muestras de arte en otros países, como el caso del Salón de 1769, organizado por la *Royal Academy of Arts* de Londres. Los salones fueron una institución real, aunque los efectos que produjo desbordaron esos contextos gubernamentales. Uno de los efectos no buscados fue la configuración de un público que contemplaba y valoraba las obras de arte, es decir, las obras estaban expuestas al público y ya no eran privilegio cortesano. En este sentido, los salones constituyeron la primera forma de democratización de las obras de arte. En buena medida, esta democratización supuso una definición de la crítica del arte, un nuevo género que estuvo en directa relación con la producción artística, con la industria periodística alrededor de los salones y, finalmente, con un grupo de lectores. BOZAL, Valeriano, “Orígenes de la estética moderna”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, Madrid, Gráficas Rógar, 2000, pp. 22-23.

de la muestra una de las más significativas en la historia de la plástica nacional. Así mismo, inauguró una nueva etapa en las exposiciones de arte en el país, caracterizadas por su número, su vinculación con la Academia³ y su influyente papel en la cultura nacional. El Salón de 1886 estaba dividido en cuatro grandes grupos de obras: las realizadas por los estudiantes de la Escuela; las de artistas colombianos o extranjeros residentes en nuestro país; las de algunos pintores de la Colonia y las de extranjeros notables. El número completo fue de 1.200 piezas⁴. Uno de los rasgos más acusados de la exposición fue la muestra de un número considerable de obras del pintor santafereño Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. De la misma manera, en el Salón se exhibieron obras de algunos artistas que por varias décadas serían los protagonistas de la escena artística en Colombia; entre otros figuraron los pintores Epifanio Garay, Ricardo Acebedo Bernal (1867-1930), Santiago Páramo (1841-1915) y Ramón Torres Méndez (1809-1885).

Años más tarde, en la Exposición de 1899, los pintores bogotanos Epifanio Garay y Ricardo Acebedo Bernal fueron los protagonistas del salón de 1899; sus obras suscitaron una sugestiva controversia que lejos de tener un carácter estético se redujo a un claro enfrentamiento político. Los partidarios de la Regeneración apoyaban a Garay, quien entre sus numerosos cuadros había enviado dos retratos: uno de Rafael Núñez (1825-1894), máximo ideólogo de la Regeneración, y el otro de Miguel Antonio Sanclemente (1813-1902), Presidente de la República e impulsor de las políticas de aquel. Estos dos trabajos fueron criticados por un sector político de liberales que, además, defendía la obra de Acebedo Bernal. Esta confrontación hizo del Salón de 1899 una de las muestras más interesantes para el tema de la crítica de arte y de las relaciones entre arte y política en Colombia⁵. En este caso, los dos artistas confrontados

3 “La Academia” es un término que será utilizado en este texto para referirse a una serie de características plásticas del arte colombiano de finales de siglo XIX y comienzos del XX. Las particularidades más evidentes fueron la idealización de la obra artística, su solemnidad, su vinculación directa con el retrato, su armonía en la gama cromática y su consideración hacia principios estéticos como la belleza, la bondad y la verdad. Si bien es cierto que históricamente las escuelas de Bellas Artes estuvieron emparentadas con los principios de la Academia, para 1910 hubo una serie de cruces propiciados por Andrés Santamaría que hace pensar que en la Escuela se estaba fomentando formas plásticas de la vanguardia europea. Esto no tendría consecuencias considerables en el campo artístico colombiano de la primera década del siglo XX, pues su discusión se propicio cuando Santamaría permaneció en Bogotá. Después de 1911, año de su viaje definitivo a Europa, poco se volvió a hablar de las controvertidas maneras del maestro.

4 MEDINA, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1983, p. 257.

5 LÓPEZ, William Alfonso, *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia*, Bogotá, Programa de Maestría en Historia y teoría del arte y la arquitectura, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2005, tesis sin publicar.

pertenecían al canon estético de la Academia; tanto Garay como Acebedo Bernal tenían presentes en sus cuadros la línea, el manejo cuidadoso del color y el realismo en las figuras, es decir, que las críticas de las obras suscitadas en aquel evento se basaron en sus implicaciones políticas y no en su trabajo plástico. En este sentido se deduce que en el interior de los partidos políticos no había una divergencia por los planteamientos estéticos de la Academia. Tanto los liberales como los conservadores encontraban un lugar único donde, como clase dirigente, se unían excluyendo cualquier otra tendencia plástica⁶.

En 1904, año de la primera exposición del siglo XX, el Salón de Arte se convirtió nuevamente en el centro de una polémica que, en este caso, tuvo como protagonista a Andrés Santamaría⁷, quien para los críticos era un representante del Impresionismo. Baldomero Sanín Cano (1861-1957), Maximiliano Grillo (1868-1949) y Ricardo Hinestroza Daza sostuvieron en la *Revista Contemporánea* una fuerte disputa que, según el historiador Álvaro Medina, autor de uno de los textos más notables sobre el tema, marcó el ciclo de la apertura antiacademicista. El primero de ellos defendió la obra de Santamaría y trató de exponer los principales postulados de la escuela impresionista. Por el contrario, Grillo y Daza arremetieron contra el Impresionismo y afincaron los presupuestos academicistas y su actualidad e importancia en la historia de la plástica nacional⁸.

6 Para ver el proceso de la polémica, los comentaristas, sus referencias, sus críticas estéticas y sus consecuencias políticas, véase MEDINA, Álvaro, *op. cit.*, pp. 32-57.

7 Andrés Santamaría es considerado por la crítica como el primer pintor modernista de nuestro país. Santamaría nace en Bogotá en 1860, pero la mayoría de su vida vivió en Europa, específicamente en París, Gran Bretaña y Bélgica. Luego de culminar sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes de París, regresó al país en 1893 y se quedó hasta 1901, año en el que decidió volver a Bélgica. En 1903 regresó a Bogotá. Un año después fue nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes hasta 1911, fecha en la cual partió hacia Europa de donde no regresó. ORTEGA RICAURTE, Carmen, *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés, 1979, pp. 448-449.

8 Para seguir de cerca el proceso de la crítica, véase SANÍN CANO, Baldomero, “El Impresionismo en Bogotá”, en *Revista Contemporánea*, Vol. I, No. II, Bogotá, 1904, pp. 145-156; Vol. I, No. IV, Bogotá, 1905, pp. 354-361; GRILLO, Maximiliano, “Psicología del Impresionismo”, en *Revista Contemporánea*, Vol. II, No. I, Bogotá, 1905, pp. 32-37 e HINESTROZA DAZA, Ricardo, “El Impresionismo en Bogotá”, en *Revista Contemporánea*, Vol. II, No. III, Bogotá, 1905, pp. 193-224. De la polémica de 1904, conocida como la del “impresionismo”, se pueden encontrar ya varias referencias serias de estudio. El historiador Álvaro Medina es quizás el primero que establece una tesis acerca de las consecuencias que trajo consigo la discusión sobre la obra de Andrés Santamaría. MEDINA, *op. cit.*, pp. 67-76. Por otro lado, la investigadora Carmen María Jaramillo, al hablar de los orígenes de la crítica de arte en Colombia, se detiene en la postura de Sanín Cano, la cual es próxima a la defensa de la autonomía del arte. JARAMILLO, Carmen María, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, en *Artes La Revista*, Vol. 4, No. 7, Medellín, enero-junio 2004, pp. 3-38. El último

Los antecedentes de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 mostraban un escenario ambiguo para las artes, mientras era evidente que los postulados academicistas guiaban el discurso plástico; nuevas propuestas estaban siendo discutidas y conocidas por algunos críticos y artistas.

2. La teoría de los campos de Bourdieu y el campo artístico colombiano

En Colombia, la producción del arte nació influenciada por tendencias artísticas importadas de Europa. Así mismo, los artistas, sus obras y la crítica, se definieron y justificaron por la importancia que tuvieron para el pueblo europeo. Europa constituyó por décadas el referente por excelencia de nuestras élites, las que veían en sus instituciones (religiosas, estatales, industriales y artísticas) el mejor modelo a imitar⁹. En Colombia, ejemplo de ello fueron el establecimiento del Museo Nacional y la creación de exposiciones regulares, llamadas al modo europeo “salones de arte”. De la misma forma, la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes fue una abierta imitación de las prestigiosas Academia Julián de París y la Academia San Fernando de Madrid.

Con la creación de las instituciones artísticas estatales, el campo artístico en Colombia hace su aparición y comienza una lucha por su autonomía. Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu un campo -cualquiera que sea- es “un espacio estructurado de posiciones cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios, y que pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes”¹⁰. Es decir, un campo es un espacio independiente, pero convive con otros, y sus reglas también son independientes, pero coexisten con otras. Por otro lado, sus ocupantes o las personas que hacen posible su existencia cumplen un papel esencial, sin embargo, no son la razón de ser del campo. En otras palabras y parafraseando a Bourdieu, un campo se define por aquello que está en juego y por los intereses específicos del juego. En este sentido un campo es una lucha constante de agentes e instituciones que desde distintas perspectivas, hacen de este un escenario de constantes confrontaciones

acercamiento lo realiza el filósofo Víctor Quinche, quien abre nuevas posibilidades de discusión del tema, a partir de conceptos de la filosofía, específicamente desde elementos de la estética de la recepción y la filosofía analítica del lenguaje. QUINCHE, Víctor, *Una lectura de la “polémica del impresionismo” desde la filosofía del arte*, Reporte de investigación No. 67, Escuela de Ciencias Humanas, Universidad del Rosario, 2005, pp. 6-19.

9 MARTÍNEZ, Frédéric, *El nacionalismo cosmopolita, la referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845-1900*, Bogotá, Banco de la República-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001, p. 281.

10 BOURDIEU, Pierre, “Algunas propiedades de los campos”, en BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, p. 135.

por diferentes intereses, logrando que cualquier campo sea un espacio generador y transformador de su propia historia.

Para Bourdieu existen ciertos indicios que evidencian la constitución de un campo. Uno de ellos y quizás el más importante es la “aparición de un cuerpo de conservadores de vida”¹¹; se trata de unas personas -biógrafos, historiadores, filólogos, etcétera- cuyo interés primordial es la conservación de lo que se produce en el campo, “su interés es conservar y conservarse conservando”¹². Un segundo indicio del funcionamiento de cualquier campo es la presencia de la historia del mismo en las obras que se realizan en su interior. La historia es el primer recurso que se debe conocer para poder ingresar al campo y hacer parte de él. De esta forma un campo es el resultado de un proceso histórico en el cual este adquiere “sus propias tradiciones, sus propias leyes de funcionamiento y de reclutamiento, y por ende su propia historia”¹³.

En el caso específico del campo artístico, el pensador francés anota que la autonomía del arte y del artista “no es más que la autonomía (relativa) de ese espacio de juego que yo llamo *campo*, una autonomía que se va instituyendo poco a poco y bajo ciertas condiciones, en el transcurso de la historia”¹⁴. Un proceso de autonomía del campo de la producción del arte toma como objeto no sólo las relaciones entre el artista y su arte, sino también entre el artista y los demás artistas y sus relaciones con el “conjunto de agentes envueltos en la producción de la obra, o al menos, en el *valor social* de la obra (los críticos, directores de galería, mecenas, etcétera)”¹⁵.

Ese conjunto de agentes se generó en mayor medida a partir de la creación de la Academia. Con la inauguración de la Escuela de Bellas Artes (1886) se legitimó por parte del gobierno el oficio del artista -pintor o escultor- y la importancia de su producción artística para la nación. Con la creación de un lugar oficial para los artistas bogotanos, el estatus social del mismo no cambia drásticamente. El oficio de pintor o escultor a comienzos del siglo XX aún no es visto como una profesión estimable como sí ocurre con otras disciplinas. Entre otras razones se encuentra el hecho de que el artista basa su trabajo en las manos y su intelecto parece no involucrarse. Esto, desde luego, es muy importante para las élites intelectuales, para las que el intelecto está por encima de los oficios manuales¹⁶.

11 *Ibid.*, p. 138.

12 *Ibid.*, p. 139.

13 BOURDIEU, Pierre, *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 207.

14 BOURDIEU, Pierre, “¿Y quién creó a los creadores?”, en BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, *op. cit.*, p. 227.

15 *Ibid.*, p. 227.

16 MEDINA, Álvaro, *Procesos en el arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1983, p. 83.

La nueva institución era el símbolo nacional de las artes y el espacio oficial de un nuevo grupo de personas conocedoras que de alguna manera actuaban como depositarios y defensores de una estética particular impuesta, desde luego, por una clase social. Un espacio donde profesores especializados y distinguidos alumnos con distintas habilidades tejían sus propias redes sociales y estéticas, diferenciándolas de otras formas artísticas como la literatura.

En este sentido, el Salón de 1910 fue uno de los acontecimientos históricos en la conformación de un campo artístico en Colombia. Allí no sólo se tiene un lugar propio, donde se muestra lo que el campo produce, sino también unas personas que hacen posible que el campo exista: pintores, escultores, comentadores, críticos, coleccionistas, diseñadores que poco a poco van armando unas propiedades específicas y un discurso propio del campo artístico. En palabras de Bourdieu, aparecen “un conjunto de agentes que tienen intereses por el arte a quienes les interesa su existencia independiente de las razones o de sus intereses particulares”¹⁷. Un campo que surge en un contexto político e ideológico determinado que, en el caso colombiano, estuvo ligado con los proyectos políticos de nación y que, para 1910, supuso una marcada intervención en el contexto externo del campo; es decir, el campo artístico se vio afectado por los procesos políticos del país, pero esos mismos procesos ayudaron a delimitar y a entender las significaciones de las obras de arte y sus influencias en la sociedad.

La Academia, apoyada por la mayoría de los profesores de la Escuela, empezó a ser un espacio doblemente excluyente: por un lado, ahondó la diferenciación de las prácticas artísticas en su especificidad disciplinaria y, por otro, constituyó un cuerpo de expertos que perpetuaron la diferenciación social de las élites a través del discurso del arte. Las relaciones entre la Academia y la Escuela constituyen un tema amplio. En nuestro caso, como se ha indicado, la Escuela apoyó la mayoría de los postulados de lo que se denomina “la Academia”, es decir, los temas de estudio, el tratamiento del color, la idealización del arte. Sin embargo, se debe tener en cuenta que cuando Andrés Santamaría fue director y profesor de la Escuela se colaron algunas ideas que bien podrían llamarse de vanguardia, pero que en definitiva no prosperaron, porque la Escuela continuó apoyando los postulados academicistas.

El Salón de Bellas Artes de 1910 fue un producto indiscutible de la Escuela, lugar primario para el campo artístico colombiano; allí fue, finalmente, donde el campo artístico se gestó. La Escuela no sólo fue el espacio donde se formó a los jugadores del campo, sino también desde donde se impuso la forma de jugar. En definitiva, la

17 BOURDIEU, Pierre, *Cuestiones...*, *op. cit.*, p. 219.

definición legítima de obra de arte. Los expositores y sus obras tuvieron su origen en la Academia y estaban insertos en un campo que estaba tratando de manejar sus propias dinámicas y reglas, vistas desde un canon estético y que aparece una y otra vez en cada una de las obras: la línea, el dibujo, el manejo del color, el volumen, las sombras, la perspectiva lineal y la aérea, el gesto y la luz; todo esto convierte al salón en un lugar conservador y excluyente. Eran las personas con cierto bagaje cultural las únicas capaces de apreciar las obras desde sus características formales o pictóricas, bien fueran escenas bíblicas, retratos de santos, de dirigentes o de próceres. Pocos eran los que podían “hablar” de la obra con autoridad: sancionarla y construir públicamente su sentido “estético”. En otras palabras, el arte, sus productos, el campo donde se movía, las personas que hacían parte de él, las relaciones que surgieron entre artistas, compradores y críticos, hicieron del Salón y del campo artístico un lugar excluyente y exclusivo de la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX y de la Exposición del Centenario.

De la Academia se pasa a los salones y en los salones se llega a otro grupo de personas que fue decisivo para el campo artístico colombiano: los críticos. Un grupo de “agentes” no profesionales, en su mayoría literatos, abogados o escritores aficionados, que comentaban, discutían, refutaban, argumentaban y, en otras palabras, daban vida a las obras de arte. Con esta tetralogía, entre Academia, salones, artistas y la crítica, el campo artístico en Colombia empezó a jugar un papel político fundamental en relación con otros campos y, específicamente, en temas como el de la construcción nacional.

En este sentido, la creación de instituciones artísticas nacionales sujetó la promoción de las artes con la producción de los artistas; la obra del artista fue el mejor medio para representar el modelo de nación que construyó el Estado. Sus temas, escenarios, protagonistas y colores, además de ser reconocidos por la Academia, constituyeron la representación legítima de la nación colombiana.

El arte se volcó a las calles y parques de la ciudad. En cada uno de los sitios representativos de la capital se hallaba un busto o una estatua evocadora de algún protagonista de la nueva historia que había comenzado desde 1810. Dentro del Salón el arte representaba aquello que se acercaba en su forma a la cultura europea, pero en su temática a lo propiamente colombiano; en cada rincón habían numerosos bustos y cuadros de todas las facturas y temáticas, unas evocadoras de nuestro dirigentes, otras del poder de algunas instituciones como la Iglesia, y muchas otras resaltaban al territorio como una forma única desde donde sentirse orgullosos. Finalmente, el arte era la forma más visible para la sociedad y de alguna manera fue el lugar legítimo para representar aquello que se suponía era lo propiamente colombiano

3. El Salón de 1910

El 28 de julio de 1910 se inauguró el Pabellón de Bellas Artes en el Parque de la Independencia. El edificio, construido en un “estilo clásico profusamente enriquecido con rejas, relieves y decoraciones que recordaban motivos del *Art Nouveau*”¹⁸, fue el orgullo de todos los bogotanos y mereció el aplauso de sus visitantes, quienes lo definieron como una “obra llena de arte y patriotismo”¹⁹.

Imagen n° 1: Pabellón de Bellas Artes (vista exterior)



Fuente: ISAZA, Emiliano y MARROQUÍN, Lorenzo, *Primer Centenario de la independencia de Colombia 1810-1910*, Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, pp. 342-343.

18 NIÑO MURCIA, Carlos, *Arquitectura y Estado*, Bogotá, Facultad de Arte, Universidad Nacional de Colombia, p. 59. El *Art Nouveau* es el primer movimiento artístico que se desprende casi por completo de estilos anteriores como el Barroco, el Neoclasicismo, el Romanticismo, entre otros. Se desarrolló principalmente en la arquitectura y en el diseño; las obras pretendían mostrar una identidad con lo urbano y lo moderno. Por ello, sus técnicas estuvieron ligadas a la reproducción mecánica: xilografía, cartelismo, impresión, etc. Este movimiento estuvo emparentado con el auge de la industrialización y de las exposiciones universales. VV. AA., *Historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 1127-1130.

19 *El Republicano*, Bogotá, 28 de julio de 1910, p. 4.

En la Exposición de 1910, los espectadores tendrían una visita “obligatoria” al Pabellón de Bellas Artes, no sólo para observar la edificación, que a ojos de muchos colombianos no tenía comparación alguna, sino, además, con el fin de contemplar las innumerables piezas de arte ejecutadas por nuestros artistas. El Salón fue todo un éxito. En ninguna de las anteriores exposiciones se había trabajado tanto en la promoción y divulgación de la producción artística en cuanto a su autonomía con otros campos ni se había tenido entre sus encargados a hombres de la talla de Andrés Santamaría. Esto no quiere decir que los anteriores organizadores como Urdaneta o Garay, artistas de sobrada importancia y reconocimiento social y artístico, no hayan cumplido un papel clave como gestores de la cultura en su momento. El punto de diferencia radica en que Santamaría estaba ligado a un *habitus* distinto al de sus antecesores²⁰. Santamaría, además de ser un conocido pintor perteneciente a una de las familias más adineradas y prestantes de la capital, de haber cursado estudios en la Escuela de Bellas Artes de París, de ser reconocidas sus obras e incluso ser algunas de ellas aceptadas en el célebre Salón de artistas franceses de 1887, fue a diferencia de muchos de sus contemporáneos uno de los pocos artistas que actuó independiente de las clases políticas. Su producción artística no acusó una vinculación con algún partido político en especial: una autonomía artística nunca antes vista en el país. Santamaría fue, sin duda, el artista dotado con el *habitus* suficiente que implicaba el conocimiento y reconocimiento de aquello que era propio del campo artístico. El Salón de 1910 se convirtió finalmente en un escenario único para demostrar aquella autonomía que tanto profesaba el pintor bogotano.

20 Bourdieu señala que el funcionamiento de un campo se debe, entre otras cosas, al *habitus* de las personas que hacen parte de este. El *habitus*, según él, es un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje explícito o implícito que funciona como un sistema de esquemas generadores: “es a la vez un oficio un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de creencias”. El *habitus* es distinto del hábito. Mientras este se considera como algo que sugiere continuidad, repetitividad y mecanicidad, el *habitus* es “poderosamente generador”, lo cual hace del campo un lugar dinámico y en constante lucha. En pocas palabras, es el capital adquisitivo inconsciente de una persona o grupo que tiene como consecuencia la participación en un determinado campo. BOURDIEU, Pierre, “¿Algunas propiedades de los campos?”, *op. cit.*, pp. 136-137.

Imagen n° 2: Pabellón de Bellas Artes (vista interior)



Fuente: ISAZA, Emiliano y MARROQUÍN, Lorenzo, *op. cit.*, p. 345.

A pesar de la actitud independiente de Santamaría, la autonomía del campo artístico para 1910 seguía siendo relativa. De la labor cultural realizada por Urdaneta a finales del siglo XIX, con la creación de varias instituciones estatales de arte, se fundó la diferenciación del campo, pero eso no significó una independencia radical de otros campos como el político o el religioso. Esta característica se conservó incluso hasta la Exposición del Centenario y fue explícita durante la inauguración del Salón en el Parque de la Independencia. El encargado de pronunciar el discurso oficial de apertura de la Exposición de Bellas Artes fue el presbítero José Manuel Marroquín²¹. Este hecho, tan simple en apariencia, evidenció la subordinación del campo artístico frente al campo religioso. Si bien es cierto existía legitimidad disciplinaria o artística, el

21 José Manuel Marroquín nació en 1874 y murió en 1943 en Bogotá. Monseñor Marroquín pertenecía a un selecto clero que tenía una sólida formación académica, como lo atestigua sus estudios teológicos en el Seminario de San Sulpicio de París y su doctorado en derecho canónico en el Apolinar de Roma. Además de haber ocupado importantes cargos eclesiásticos, también se destacó como un escritor prolífico: varios de sus artículos fueron publicados en el Boletín de Historia y Antigüedades. RESTREPO POSADA, José, *Arquidiócesis de Bogotá, cabildo eclesiástico*, t. IV, Bogotá, Editorial Kelly, 1971, pp. 323-324.

campo todavía no gozaba de total autonomía. El orden del día en la inauguración y las personas que intervinieron revelaron una subordinación estructural significativa para el campo de las artes. La Iglesia se presentó aún como una instancia legitimadora del *habitus* artístico y, en el mismo sentido, como un recurso fundamental del proyecto de nación, legado de la Regeneración, cuyo espíritu todavía estaba vigente para 1910.

El padre Marroquín, en la celebración oficial, empezó su discurso con unas palabras acerca de la importancia del arte para una civilización:

“Colombia ha querido al celebrar la primera centuria de vida independiente dar una muestra de cultura y progreso; y no podía faltar en esta exhibición lo que se refiere al cultivo de las Bellas Artes. No podía faltar porque si es noble y digno de encomio el esfuerzo del ingenio humano cuando se aplica á las industrias que proporcionan al hombre el bienestar corporal, es más noble aún cuando busca en las artes el bienestar del alma y la satisfacción de sus más elevadas aspiraciones”²².

El arte hace parte de los pueblos “civilizados” y Colombia tuvo presente, desde la preparación de la Exposición General, que una muestra de Bellas Artes constituía el mejor símbolo de una nación, que no sólo dedicaba sus esfuerzos al bienestar físico, sino también consideraba que la cultura era parte primordial de un proceso de civilización. La capital colombiana, además de erigirse como un centro industrial avanzado, también debía albergar a un pueblo culto, refinado y conocedor de las distintas manifestaciones artísticas del hombre. En estas se verían los sentimientos más íntimos del ser humano y se representarían, además, los ideales de la nación.

El discurso del padre Marroquín evidencia cómo el arte en Colombia, aún para inicios del siglo XX, mantiene vínculos profundos con la religión y tiene connotaciones que podrían denominarse de evangelización. El arte se convierte en el mejor vehículo para catequizar a la sociedad en general. En el Salón se podrían contemplar a los héroes nacionales revestidos de magnificencia; a dirigentes políticos desde su trono aterciopelado; a Jesucristo sumergido en el río Jordán contagiado de una fuerza casi sagrada; a María, la madre de Jesús, enajenada junto al cuerpo de su hijo muerto en una cruz y a los paisajes sabaneros que recuerdan la inigualable belleza de nuestras tierras. Finalmente se quiere instruir a *le grand public*, a propósito de la diferencia entre el buen arte y el que no lo es; aunque no sólo desde su temática plástica, sino también desde sus representaciones sociales, políticas y nacionales²³.

22 ISAZA, Emiliano y MARROQUÍN, Lorenzo, *Primer Centenario de la independencia de Colombia 1810-1910*, Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, p. 344.

23 Esta argumentación entre el buen arte diferenciado del que no lo es estuvo presente en la pluma de los críticos. Es claro, por ejemplo, que una de las funciones del crítico era enjuiciar la obra de arte en términos de aceptación

3.1. Los alcances de la Academia

En el año de 1886, la Escuela de Bellas Artes de Bogotá inició su labor con siete secciones de estudio: arquitectura, escultura, ornamentación, dibujo, pintura al óleo, grabado en madera y música. En 1910, las secciones de estudio de la Escuela eran casi las mismas a las de su año de fundación. Solamente se había creado la sección “señoritas” y la clase de anatomía artística, y el cambio de la sección de arquitectura a otra escuela. En relación con la creación de la sección para señoritas a comienzos del siglo XX, algunas estudiantes solicitaron al entonces rector Andrés Santamaría se les permitiera ingresar a la clase de anatomía artística y, además, se instituyera una clase de paisaje para ellas. Dicho rector envió una carta adjuntando la petición de las señoritas al ministro de Instrucción Pública solicitando su aceptación. El Ministerio aceptó, no sin antes recordar que la clase de anatomía artística tenía como único fin perfeccionar la clase de dibujo y correspondía a estudiantes que tenían suficientes conocimientos y dignidad para hacer copias de un modelo al vivo²⁴. En cuanto al traslado de la sección de arquitectura, el mismo rector en 1904, año de su llegada a la Escuela, manifestó al Ministerio la imposibilidad de dictar los estudios correspondientes a la arquitectura, Santamaría afirmó: “[...] la clase de arquitectura tal cual existe en esta Escuela, no corresponde absolutamente á la idea que esta palabra encierra. Ella se limitó a un estudio del Vignolo el cual es insuficiente porque apenas deja sospechar remotamente á los alumnos los estudios serios que se necesitan para formar un verdadero arquitecto”²⁵. Sostuvo, además, que para formar arquitectos como en los países europeos se necesitaría abrir nuevas clases, como geometría descriptiva, física y química, levantamiento de planos, dibujo ornamental, entre otras. Terminaba diciendo que las anteriores materias hacían parte del “plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes de París, que es una escuela modelo”²⁶. Ese año los estudios de arquitectura se trasladaron a la Escuela de Ingeniería.

o desaprobación. Sin embargo, algunos comentarios se extendieron no sólo a las obras específicas, sino también al conjunto de la Exposición. Una muestra de arte debía tener una función educadora; un paso pequeño hacia la apertura del arte como un bien democrático, aunque matizado categóricamente por aquello que es admisible en contra de lo que no lo es. Estas son las palabras de un crítico refiriéndose a la función de la exposición de arte del centenario: “Diráse que los inteligentes no confundirán jamás una verdadera manifestación de arte con una composición idiota: sí, es verdad; pero las Exposiciones de Bellas Artes deben ser un medio para instruir á los profanos, para desarrollar en ellos el gusto por el arte selecto, para conseguir que el *gros public* se inicie poco á poco en lo bueno y llegué al fin a diferenciarlo de lo malo”. HERRERA COPETE, Jorge, “La exposición de Bellas Artes en el Centenario”, en *El Nuevo Tiempo*, Bogotá, [1910].

24 AGN, Sección Archivo Anexo II, *Instrucción Pública, actividades culturales*, carpeta 3, caja 1, f. 84.

25 AGN, Sección Archivo Anexo II, *Instrucción Pública, actividades culturales*, carpeta 3, caja 1, f. 116.

26 AGN, Sección Archivo Anexo II, *Instrucción Pública, actividades culturales*, carpeta 3, caja 1, f. 118.

El plan de estudios, aunque había tenido ciertas modificaciones, seguía siendo a grandes rasgos el mismo²⁷. Los estudios tenían una duración de seis años divididos en cuatro cursos. El primer curso, con una duración de dos años, tenía como única clase el dibujo; el segundo año y el tercero se tomaban clases de pintura, escultura, ornamentación, paisaje y acuarela. El último curso, con una intensidad de dos años, tenía las mismas asignaturas, pero los estudiantes debían entregar un trabajo de mayor elaboración sujeto a concurso con los demás alumnos.

A comienzos del siglo XX, la Escuela de Bellas Artes constituía el único lugar de estudio de las artes en Bogotá. Allí se preparaban los futuros artistas con algunos de los más consumados maestros de la pintura colombiana. Durante seis años aprendían el oficio, la forma, los temas y, por consiguiente, adquirían la suficiente habilidad y conocimiento para recibir encargos de aquellos que podían pagar un cuadro o una escultura.

Desde sus salones de clase, la Escuela educaba a los nuevos artistas con una estética particular. A partir del plan de estudios y de los trabajos finales de sus estudiantes se concluyen algunos de sus postulados. El primero de ellos fue un rigor pleno y casi dogmático del manejo del dibujo en la obra de arte. Los estudiantes tenían que dominar primero la línea para luego pintar o esculpir; un buen artista era ante todo un cuidadoso dibujante. Un segundo postulado fue la imitación de la naturaleza, principio esencial del arte clásico. Solamente el arte podía acercarse a la naturaleza tal cual era y esa era una de las habilidades más importantes que podía adquirir un pintor a lo largo de su carrera. Un tercer postulado fue el sentido idealista y artesanal de las artes plásticas; los artistas no estaban preocupados por registrar los problemas que padecía la sociedad colombiana a finales del XIX y comienzos del XX. Sus temáticas predilectas -retrato y paisaje- estaban lejos de involucrar los delicados problemas políticos, económicos y sociales que Colombia enfrentaba. Además, el término “arte” tenía connotaciones ambiguas, aún se utilizaba para referirse a productos de la artesanía manual. Expresiones como el “arte de realizar zapatos”, aquel “arte de tejer”, entre otras, eran típicas de los discursos de la época²⁸.

27 Para ver detenidamente los cambios entre los programas de estudio de 1886, año de fundación de la Escuela, con el año de 1913, véase para la primera fecha AGN, Sección Archivo Anexo II, *Instrucción Pública, actividades culturales*, carpeta 2, caja 1, ff. 1-24. Para 1913, AGN Sección Archivo Anexo II, *Instrucción Pública, actividades culturales*, carpeta 3, caja 1, ff. 164-168, 172-174 y 178. Es importante también mencionar la Escuela de Artes y Oficios. Esta institución era independiente de la de Bellas Artes. Allí se dictaban clases de litografía, ornamentación, grabado, fundición, platería y química industrial. ESCOVAR, Alberto, MARINO, Margarita y PEÑA, César, *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910*, Bogotá, Editorial Planeta - Fundación La Candelaria, 2004, pp. 176-177.

28 En la Exposición del Centenario se presentaron varios casos donde se utilizaba la palabra arte como una expresión que implica una labor manual cualquiera que fuera. Veamos un ejemplo. En el *Nuevo Tiempo* se

La estética de la Academia se había fortalecido durante varias décadas y en 1910 tenía una fuerza sin precedentes; no había posibilidad alguna de que otra propuesta artística fuera al menos discutida. Los fuertes enfrentamientos que se generaron en el Salón de 1904 ya no tenían cabida y sólo se convirtieron en un referente más para fortalecer la propuesta de la Escuela.

Los críticos estuvieron empeñados en sustentar los planteamientos de la Academia con el único fin de legitimarla y defenderla de las nuevas tendencias estéticas en las que incursionaban algunos artistas como en el caso de Andrés Santamaría. A propósito del apoyo a la Academia, el *Nuevo Tiempo* publicó, algunos días después de abierta la Exposición, una traducción de un comentarista francés sobre los salones parisinos de 1910. En la introducción se advierte al lector de la importancia del texto “por su buena doctrina” y continúa con los siguientes juicios:

“El principal defecto de los artistas modernos, según hemos dicho y es preciso repetirlo periódicamente, es contentarse con diseños hechos rápidamente [...] Muchos afectan creer que todo el arte de la pintura consiste en sorprender un aspecto de la naturaleza y representarlo sin cuidarse de otra cosa que de la impresión inmediata [...] la obra de arte es aquella en que el artista dejó la huella de un esfuerzo, de una composición, de un hermoso arreglo, de un dibujo cuidadoso. Los pintores que desdeñan estas preocupaciones, desdeñan de hecho aquello que caracteriza al artista”²⁹.

Al parecer aquello que caracterizaba a un verdadero artista era el manejo cuidadoso de la composición y de sus elementos primordiales: la estructura, el dibujo y el color. La verdadera destreza de un artista y la crítica que debía hacerse de su obra estarían enmarcadas en esos elementos. Para los defensores del academicismo, esta crítica deja

publicó una crítica del Salón que, entre otras cosas, afirmaba: “[...] allí también contemplamos con orgullo patrio la selecta exposición caligráfica que el profesor Manuel Campillo ha presentado de sus discípulas, damas de lo más culto de nuestra capital”. Posterior a esto, el supuesto “crítico” decide defender dicha muestra con la siguiente argumentación: “[...] y ya que de buen gusto nos ocupamos, hacemos esta observación: es ley de progreso en el sentido grafológico de la expresión, y signo de gran cultura saber escribir bien, lo cual determina el carácter moral de los individuos y las sociedades”. Termina su presentación, no sin antes anotar lo siguiente: “[...] insertamos los nombres de las señoras y señoritas autoras de las obras de arte que hemos apuntado y nos congratulamos de presentar en esta exposición al siguiente grupo de distinguidas damas [...]”, LADRÓN DE GUEVARA, Teodoro, “Exposición nacional de Bellas Artes”, en *Diario de Colombia*, Bogotá, 1 de agosto de 1910, p. 5.

29 DOUMIC, Max, “Una exposición de Bellas Artes”, en *El Nuevo Tiempo*, Bogotá, 9 de agosto de 1910, p. 4.

más que concluida la disputa que se originó en el Salón de 1904 con el Impresionismo y sus revolucionarias ideas acerca del manejo de la línea y del color.

En las temáticas de representación estaba el gusto de las clases dirigentes. Un grupo social empecinado en verse retratado con el máximo naturalismo y con gran severidad que, además de ser el protagonista del cuadro, era quien lo pagaba. Se estaba en el cuadro y se pagaba por él. Hay una protección al verismo que finalmente se traducía en una defensa por la comprensión “temática” de la obra. El contenido y la forma del arte fueron temáticamente políticos y no sólo había una preocupación por protegerse de las nuevas tendencias artísticas, sino también de lo que la obra representaba que, para muchos, era su razón de ser. Allí radicaba la importancia del arte como medio de representación del proyecto de nación de la Regeneración y luego, de la hegemonía conservadora. Aunque sólo unos pocos podían “leer” la obra, es claro que su sentido era comprensible tanto para las élites representadas como para las clases populares. El arte actuaba como un mediador, los retratos no eran simples retratos, ni los paisajes simples paisajes, ni las batallas históricas carecían de intención. La exposición fue una especie de vehículo para reafirmar el poder, representado en el hombre conservador, pensador, católico -que se representaba en un retrato-, y en paisajes sabaneros que reafirmaban la centralidad de los ideales emprendidos por la Regeneración.

3.2. Artistas expositores y ganadores

De aquellos conservadores del campo artístico, el grupo de artistas -hombres y mujeres, maestros de la Escuela y estudiantes- constituyó un cuerpo sólido fundamental para el campo. Obras de maestros consagrados y jóvenes artistas podían verse en cada uno de las secciones que tenía el Salón. Ya no se trataba solamente de Garay, Acebedo Bernal y quizás una que otra obra de Andrés Santamaría; el grupo de pintores y escultores había crecido y al lado de estos maestros aparecían nuevos nombres, cuyos trabajos serían igualmente de celebrados por su evidente calidad y su compromiso con los planteamientos academicistas. En buena medida esta eclosión de nuevos artistas se debe al funcionamiento de la Academia, al establecimiento de un estudio riguroso de las artes, a la evidente preocupación y promoción nacional por el arte, al encuentro de un lugar dinámico y propio para dedicarse tanto al estudio como a la enseñanza, al pago de un salario, concursos anuales, entre muchas otras razones³⁰.

30 El Ministerio de Instrucción Pública en su decreto N° 1469 crea los premios anuales en dinero para las artes. En 1906, primer año de la entrega, fueron favorecidos algunos artistas de lo que hoy día tenemos noticia. Es el caso de Miguel Díaz, sección pintura, por *figura de mujer*, quien se hizo acreedor de 100 pesos; el otro ganador

Poco se sabe de la mayoría de los artistas que enviaron obras al Salón, pues los críticos hablaron solamente de unos cuantos, algunos de los cuales obtuvieron algún premio o mención de honor en el Salón y sus obras aún se conservan en ciertos museos. De esta forma, cuando se habla de los artistas que hicieron parte del Salón se debe entender que se trata sólo de aquellos que, hasta donde la investigación lo ha revelado, tienen alguna referencia en una de las críticas que se hizo de la Exposición. Un conjunto de artistas presentes en el salón y marginados por los críticos fueron los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, de los cuales ni siquiera se mencionaron aquellos que fueron ganadores de alguna sección en el concurso de 1910 de la Escuela³¹.

Andrés Santamaría (1860-1945), Ricardo Acebedo Bernal (1867-1930), Eugenio Zerda (1878-1945), Jesús María Zamora (1875-1949), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), Fídolo Alfonso González Camargo (1883-1941), Ricardo Gómez Campuzano (1893-1981), Eugenio Peña (1860-1944), Juan José Rosas, Pablo Rocha (1863-1937), Domingo Moreno Otero (1882-1948), Miguel Díaz Vargas (1886-1956), Darío Roza, Roberto Páramo (1858-1939), Dionisio Cortés (1863-1934) y Margarita Holguín y Caro (1875-1959) constituyeron el primer grupo de artistas colombianos con una sólida formación académica, dedicados exclusivamente a la producción y promoción de las artes en nuestro territorio. De estos, algunos fueron ganadores de ciertos premios o de alguna mención de honor en el Salón. Sus nombres estaban incluidos en las listas de profesores de la Escuela de Bellas Artes; algunos habían viajado a Europa -Madrid o París- becados por el gobierno nacional o por sus propios medios. Vivían de su oficio de pintores o escultores, y para la sociedad bogotana eran maestros respetados y admirados, pues su papel de “agentes” de las artes y la civilización era indispensable para la “refinada y culta capital”³².

Andrés Santamaría, Pablo Rocha y Margarita Holguín y Caro eran los únicos artistas de ese entonces que pertenecían a ilustres familias capitalinas con una capacidad social y económica que les permitía, entre otras cosas, dedicarse a su oficio sin estar supeditados al gusto de los compradores. Los tres habían tenido largas estadías en Europa por cuenta de sus familias, habían estudiado en París, Santamaría en la Escuela de Bellas Artes, como discípulo de los respetados pintores Henri Gervex (1852-1929)

fue Domingo Otero, sección dibujo, *figura de hombre*, favorecido con 50 pesos. AGN, Sección Archivo Anexo II, *Instrucción Pública, actividades culturales*, carpeta 3, caja 1, f. 64.

31 Ello podría explicarse no tanto por las tendencias estéticas de sus obras, sino más bien por la falta de un reconocimiento del que sí gozaban los mayores, entre los cuales figuraban sus maestros.

32 M.G., “Bellas Artes”, en *Diario de Colombia*, Bogotá, 11 de agosto de 1910, p. 3.

y Jacques Ferninad (1842-1934)³³, y Rocha y Holguín y Caro en la Academia Julien de París, quienes fueron alumnos del pintor francés Puvis de Chavannes (1824-1898)³⁴. De estos tres artistas el señor Rocha y la señorita Holguín y Caro obtuvieron el primer premio en el Salón de 1910. Rocha con el cuadro titulado “Paisaje” y la señorita Holguín y Caro “por el conjunto de sus trabajos”³⁵.

Los demás artistas fueron alumnos en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá; la gran mayoría tuvo como profesores a Santamaría y a Luis de Llanos. Únicamente González Camargo y Páramo no visitaron Europa, el resto de ellos tendrían largas estadías en el Viejo Continente, incluso algunos -Gómez Campuzano, Díaz Vargas, Moreno Otero y Borrero Álvarez- estudiaron becados por el gobierno en alguna de estas dos instituciones: la Academia San Fernando de Madrid o en la Academia Julien de París. Los dos centros constituyeron por décadas el lugar predilecto de llegada de los artistas colombianos³⁶.

En general, los artistas que gozaban de aceptación y estima en el campo artístico para las primeras décadas del siglo XX provenían de familias modestas de clases media y media alta, cuyo tránsito hacia el lenguaje plástico implicaba un cambio en sus relaciones sociales; en la Escuela no solamente se adquirían conocimientos básicos sobre la pintura, la escultura, el dibujo, etc., sino también era el lugar preciso para conocer y acceder al mundo propio de una élite bogotana conocedora, compradora y elitista. El artista de comienzos de siglo, por razones económicas, no podía oponerse al gusto “refinado” de sus compradores, todo lo contrario. Sus obras tenían que ajustarse a sus exigencias y ello implicaba seguir los parámetros estéticos de la Academia. Esto para algunos artistas no fue trabajo imposible, pues sus rigurosos estudios tenían

33 Para mayor información sobre la vida del artista véase SERRANO, Eduardo, *Andrés de Santamaría*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1978.

34 ORTEGA RICAURTE, Carmen, *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés, 1979, pp. 407-408.

35 SANTAMARÍA, Ricardo, “Jurado de Calificación de la Exposición nacional de Bellas Arte de 1910”, en *El Nuevo Tiempo*, Bogotá, 9 de septiembre de 1910, p. 3.

36 La investigadora del arte latinoamericano Ivonne Pini, al respecto de la influencias externas, afirma: “Desde finales del siglo XIX dos escuelas fueron especialmente miradas por los artistas colombianos: la francesa y la española. Pero no era una mirada a las nuevas propuestas que se estaban impulsando. En lugar de interesarse por variantes del impresionismo, o por otros de los ismos de la vanguardia, siguieron siendo fieles a los modelos académicos. Dicha academia -fuera la de Julien en París o la de San Fernando de Madrid- constituía la garantía de no romper con la configuración clásica, con la perfección del oficio, pero además no chocar con la conservadora sociedad de la época y su concepción de estética”. PINI, Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*, Bogotá, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, 2000, p. 208.

como fin dominar los elementos propios de la pintura o la escultura. Para otros fue quizás una de las formas evidentes de estancamiento en sus creaciones, temiendo incursionar en otras tendencias plásticas³⁷.

3.3. El fallo del jurado

El jurado del Salón fue elegido por votación entre todos los expositores. El resultado arrojó seis nombres, los cuales tuvieron la función de emitir un veredicto oficial acerca de las mejores obras de la exposición: Pedro Carlos Manrique, Antonio Gómez Restrepo, Guillermo Uribe, Simón Chaux, Ricardo Santamaría y Rafael Duque Uribe³⁸. Se trataba de seis hombres cercanos a las artes, respetados por los artistas y con el suficiente conocimiento como para elegir las mejores telas. Aunque ninguno era artista propiamente, algunos eran pintores aficionados, críticos o comentaristas. Esto les permitía actuar como un grupo de “agentes” imparciales que lograrían su misión satisfactoriamente. Y eso fue lo que ocurrió. Luego de sucesivas reuniones el 20, 22, 23, 25 y 29 de agosto los jurados enviaron al diario el *Nuevo Tiempo* el resultado. No hubo ninguna sorpresa. La única medalla de honor fue concedida al pintor Ricardo Acebedo Bernal “por el conjunto de su obra, en la cual sobresale el fresco que representa al Evangelista San Marcos, que se encuentra en la cúpula de la catedral de esta ciudad”³⁹. También se habló de su cuadro *Mater Dolorosa*, que muestra un delicado manejo del dibujo y de la gama cromática. La decisión del jurado consolidó a Acebedo Bernal como el pintor más representativo de las primeras décadas del siglo XX. Esto le valió, entre otras cosas, múltiples encargos de obras y cargos prestigiosos no sólo en el campo del arte. En 1911 ocupó el puesto dejado por Santamaría en la dirección de la Escuela de Bellas Artes hasta 1918 y un año antes de su muerte, en 1929, fue nombrado cónsul en Roma⁴⁰.

37 De los discípulos de Santamaría (Díaz Vargas, Moreno Otero, Zamora, Gómez Campuzano, González Camargo) ninguno apoyó abiertamente al maestro. De estos, el más cercano a la vanguardia fue González Camargo. Serrano, a propósito de la pintura de González Camargo, afirma que “no sólo manifiesta una gran libertad cromática, sino también una pincelada generosa, suelta y definida que emparenta sus obras con las de Santa María”. SERRANO, Eduardo, *Andrés de Santa María, pintor colombiano de resonancia universal*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1989, p. 119.

38 “Jurados de la Exposición de Pintura, quienes lo componen”, en *La Unidad*, Serie IV, No. 36, Bogotá, 17 de agosto de 1910, p. 2.

39 Toda la información acerca de las obras ganadoras se encuentra en SANTAMARÍA, Ricardo, “Jurado de Calificación de la Exposición nacional de Bellas Arte de 1910”, en *El Nuevo Tiempo*, Bogotá, 9 de septiembre de 1910, p. 4.

40 ORTEGA, Carmen, *Diccionario de artistas en Colombia*, Madrid, Plaza y Janés, 1979, pp. 14-16. De los comentarios que se hicieron de los artistas expositores del Salón de 1910, al que mejor valoraron fue a Acebedo Bernal. Todas sus obras, a los ojos de los críticos, estaban delicadamente ejecutadas, con precisión en el dibujo y su utilización

Los primeros premios le fueron otorgados a Eugenio Zerda por dos cuadros *El Baño* (ver imágenes n° 3 y n° 4) y *Costureras*; a Jesús María Zamora por un lienzo titulado *1819*; a Margarita Holguín y Caro por el conjunto de sus trabajos; a Domingo Moreno Otero y a Pablo Rocha cada uno con un cuadro que llevaban por nombre *Paisaje*. Sin duda fueron las obras protagonistas del salón de 1910, aunque no las más comentadas. Dos paisajes, dos temas históricos y dos escenas intimistas.

Imagen n° 3: Pabellón de Bellas Artes (vista interior con el cuadro “El baño” de Zerda)



Fuente: ISAZA, Emiliano y MARROQUÍN, Lorenzo, *op. cit.*, p. 343.

de la gama cromática era la adecuada. “Exhibe -dice un comentarista de la época-un retrato de señorita, hecho al pastel, en el cual la exquisita postura y la fácil ejecución hacen contraste con lo poco escogido del fondo. [...] En muchas de sus obras, más que defecto, aquella carencia de vivacidad parece hecha de propósito para guardar más congruencia con la idea”. R. M., “Salón de Bellas Artes. Pintura”, en *La Unidad*, Serie IV, No. 85, Bogotá, 13 de agosto de 1910, p. 1. Otro comentario publicado en este mismo impreso se refiere a las mejores obras de la Exposición, una de las cuales es de Acebedo Bernal, de la que se dirá lo siguiente: “Un retrato de señorita, del Sr. Acebedo Bernal, deliciosamente dibujado, al par de una caricia por sus contornos, como sabe siempre trazarlos nuestro suave autor, con un colorido cálido y luminoso, más una expresión de vida que hace entrever á través de aquellos ojos un espíritu inteligente, inquieto y aristocrático”. DE P. BARRERA, Francisco, “Cuáles son los tres mejores cuadros de la exposición”, en *La Unidad*, Serie IV, No. 86, Bogotá, 17 de agosto de 1910, p. 1. Acebedo Bernal fue, después de Garay, uno de los artistas más conocidos, respetados y su obra fue acogida con beneplácito por el público en general. Él fue, entre otras cosas, uno de los pintores que ayudó a consolidar el campo del artista a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Además de ser un dedicado pintor tenía relaciones estrechas con personas cercanas al gobierno, lo cual le permitió acceder a cargos públicos importantes.

Imagen n° 4: “El baño” de Eugenio Zerda



Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=496>

Los temas de las obras fueron el paisaje, el retrato, los temas históricos y algunas escenas interiores. El paisaje gana terreno y se convierte en el tema predilecto de los mejores artistas nacionales, relegando a las escenas bíblicas y a los retratos. Quizás sea esta una reacción lógica a la valiosa tarea que realizó Santamaría al implementar la clase de Paisaje en la Escuela. No se puede olvidar además que estos artistas conocieron de primera mano la influencia que estaba teniendo el paisaje en la escena plástica europea.

En la Exposición de 1910, el paisaje se consolida como el tema de referencia nacionalista por excelencia. El paisaje supuso una apertura, aunque débil, en el campo formal, pero importante en cuanto significó un diálogo entre la forma pictórica y el tema. Los paisajes mostraban el territorio colombiano. Había una identificación y un gusto por sus paisajes, sus árboles, sus ríos, sus amaneceres, sus tardes, sus llanuras, etc. En pocas palabras, en el paisaje el arte logró una moderada autonomía en sus formas plásticas y fue, además, el mejor medio para hacer realidad aquel discurso que estuvo presente en los ideólogos del Centenario que sostenían las particularidades

y riquezas de nuestro territorio. Desde luego, la estética paisajística empezó a ser importante y para las familias bogotanas era imprescindible tener un cuadro de las sabanas bogotanas, de algunos de nuestros ríos o quizás de los llanos colombianos.

3.4. La crítica en el Salón

Numerosos críticos, en su mayoría con seudónimos, escribieron acerca del Salón de 1910 y emitieron opiniones acerca de los artistas, sus obras e incluso sobre los postulados que debían regir las prácticas artísticas. Los periódicos capitalinos abrieron sus puertas a estos conocedores del arte y varias de sus reflexiones aparecieron en primera página. Hubo todo tipo de críticas y opiniones. Algunas solamente de carácter informativo en las cuales se anotaba, por ejemplo, el nombre de uno que otro expositor y de algunas de sus obras; otras, por el contrario, tuvieron un contenido propio de la crítica artística. Además de juicios de valor sobre los artistas más representativos del Salón, algunos artículos incluían importantes referentes desde donde los críticos enjuiciaban la calidad o inferioridad de una obra de arte.

Los postulados de los críticos acerca del arte muestran varias caras acerca del proceso de consolidación del campo artístico en Colombia. Por un lado, el concepto de la obra de arte está relacionado aún con la utilidad que este tiene para otros campos, es decir, que, aunque el arte tenga conceptos propios y distintos de otras esferas, para muchos sigue siendo un objeto que tiene sentido por otros campos de la cultura. A propósito de esto, *La Unidad*, periódico dirigido por el ultraconservador Laureano Gómez, publicó un análisis de Alberto Borda Tanco, quien hizo la siguiente apreciación:

“Creo yo que en la Exposición, hecha para celebrar un acontecimiento notable, debería haber varios cuadros alegóricos á la fecha memorable, episodios patrióticos ó históricos, todo lo cual hubiera servido para formar un museo, que si no llamaría la atención de los extranjeros por la maravilla de la composición ó del colorido, si infundiría el respeto á que es acreedor todo el pueblo que tributa homenaje, por medio de las artes, á sus hombres grandes. Los temas baladíes, los cuadros llamados “de género”, salvo que representen escenas originales, locales, raras y atractivas por sus vestidos ó costumbres, no sientan muy bien en Exposiciones como esta de que me ocupo. De aquí mi predilección por los cuadros que representan estudio, meditación y, en general, instrucción”⁴¹.

41 BORDA TANCO, Alberto, “De la exposición. Opinión del Doctor Borda Tanco sobre la exposición de Pintura”, en *la Unidad*, Serie IV, No. 88, Bogotá, 20 de agosto de 1910, p. 1.

En otras palabras, para Borda Tanco la exposición podría haber sido mejor si las obras expuestas hubieran tenido como protagonistas a nuestros valientes héroes y a sus loables batallas, esto sin importar la calidad de la obra. En tal caso, lo esencial era el tema y no los medios de su representación. Borda Tanco fue mucho más allá y pretendió definir el arte a punta de comparaciones academicistas, criticando abiertamente las “novedades” artísticas:

“Arte es ver en los árboles el viento que mueve las hojas y hace mecer los nidos; arte es hacer comprender que hay una armonía que habla y vibra en el espacio, que el himno colosal y tierno de los horizontes es más fuerte y poético que el lenguaje de los seres y las cosas [...]. Es Verdad que no hay que momificarse en el clasicismo, pero el camino de Atenas y de Roma será siempre el seguro para llegar á la novedad y la personalidad. Es necesario poner el arte en su trono; es mejor que reine la tiranía antigua que el libertinaje. Es preferible el dibujo neto y frío al ampuloso é incorrecto. Solo siguiendo las huellas del pasado se obtiene una cima. La educación oficial debe preparar al arte, pero haciendo entender la poesía del sentimiento, afirmada sobre las seducciones del pensamiento...”⁴².

Este argumento recuerda que una obra de arte debía ser el resultado formal, académico y meditado de la apropiación de la naturaleza. En ello radicaba, además, la habilidad del artista, para quien el dibujo y el buen manejo del color y la perspectiva eran las mejores maneras de ser novedoso. La novedad residiría en perfeccionar las propiedades establecidas por la Academia y cualquier otro cambio fuera de los ya instituidos implicaría un error para el buen gusto en la obra de arte. Con este razonamiento quedó cerrado el combate hacia cualquier novedad, principalmente en contra de los vientos impresionistas traídos por Santamaría, reforzando la que se consideraba la única vía por donde podría transitar el arte colombiano en la época⁴³.

No sería este el único texto que abiertamente estaba en contra de las nuevas propuestas artísticas. En los mismos días, el *Nuevo Tiempo* publicó una traducción de una crítica que entre sus “doctrinas” mencionaba la decadencia a la que habría llegado el

42 *Ibid.*

43 Aunque los críticos defienden un academicismo clásico, algunas obras del Salón reflejan un espíritu abierto; desde unas pinceladas sueltas hasta el manejo de colores poco realistas, lo que sin duda está lejos de constituir el querer de la Academia. Es decir, mientras los críticos defienden algo que sólo algunos artistas ponen en práctica, otros -los más conocidos- dan rienda suelta a uno que otro trazo.

Impresionismo:

“Ciertos pintores, empleando una técnica especial, como los impresionistas, sea dando un aspecto particular, de acuerdo con su temperamento a la interpretación que nos dan de la naturaleza [...] sucede que extraviados por un primer triunfo, pierden más y más de vista la naturaleza que les sirvió de punto de partida, exageran la técnica artificial que han adoptado y acaban por caer en una fórmula que no tiene base ninguna”⁴⁴.

La crítica iba dirigida al pintor Andrés Santamaría, quien representaba esa “técnica artificial”, alejada cada vez más del “buen” arte. En el Salón de 1910, los críticos se olvidaron de la obra de Santamaría y los pocos que la mencionaron, la desaprobaron. De los dos comentarios que se hizo a su obra -ambos son desafortunados e incluso ofensivos-, el primero hablaba de su realismo y lo comparaba con el pintor académico Acebedo Bernal:

“[...] más realista es Santamaría que Acebedo, [...] a veces los precisos rasgos del dibujante se pierden bajo el derroche de desdén que acostumbra el colorista [...]. Los cuadros de este artista se reducen á una idea, exclusiva, por lo general sencilla, en torno de la cual todo es accidental más bien que accesorio”⁴⁵.

Un segundo comentarista refiriéndose al conjunto de los artistas y, en especial, a los “seguidores” de Santamaría afirmaba: “en medio de aquel diluvio de rípios sólo se detienen mis ojos en un grupo de retratos trabajados por Acebedo Bernal”⁴⁶. Y aquí no terminaba su descomunal descarga de agravios. De los *Llaneros*, obra presentada por Santamaría, decía:

“Malicio que el estilo de esta pintura sea el estilo impresionista de la brillante escuela de Manet, que tanto ha llamado la atención en los museos europeos [...], pero sin el carácter y la factura suave de los buenos artistas que han sabido con talento seguir la huella del maestro francés [...]. La composición del Sr. Santamaría, a más de alejarse de lo verosímil, es pobre, escasa de inspiración artística y de ejecución delicada”⁴⁷.

44 DOUMIC, Max, “Una exposición de Bellas Artes”, en *El Nuevo Tiempo*, Bogotá, 9 de agosto de 1910, p. 5.

45 R.M., “Salón de Bellas Artes. Pintura”, en *La Unidad*, Serie IV, No. 85, Bogotá, 13 de agosto de 1910, p. 1.

46 TIBERO GALVIS, Joaquín, “Pabellón de Bellas Artes”, en *El Artista*, No. 172, Bogotá, 27 de agosto de 1910, p. 2.

47 *Ibid.*

Para el maestro, esta crítica debió constituir otra entre las muchas que había recibido. Pero, esta vez, él era el encargado de la sección artística de la Exposición, director de la Escuela, protagonista de la nueva tendencia y profesor de la mayoría de los expositores, lo que lo hacía una de las personas más respetadas y conocedoras del arte. Sin embargo, para los ojos de los críticos, sus obras no tenían el suficiente trabajo y delicadeza, y parecían no ser dignas del maestro europeo. Esto constituyó una grave desilusión para Santamaría, quien un año después volvería a fijar su residencia en Europa, lejos del altiplano. La siguiente fue una recia crítica que le hicieron a una de sus obras expuesta en el Salón de 1910:

“Perdió de vista el artista la verdad de la naturaleza y pintó unas figuras demasiado alargadas, quizá caricaturizando al Greco, trepadas sobre unos caballos que bien pudieran servir de modelo para las figuras de una baraja. Las bestias, que ya dije, parecen del Apocalipsis; chapalean entre una especie de río teñido de sulfato de cobre, y al fin y al cabo aquella variedad de matices y colores que han exagerado lo artificial del arte, no le dicen al observador si representan cielo o tierra, agua o vegetación, rocas o troncos; y todos aquellos desdibujos y aquella constante lucha entre armonía y el carácter, la vaguedad y la forma definitiva, **hacen del cuadro un simple lienzo de tamaño colosal, pintado amaneradamente, pródigo de falsedades y ridículos toques**”⁴⁸.

Al lado de los “amanerados” cuadros de Santamaría se encontraban los de sus seguidores: Zerda, Borrero Álvarez, Díaz, entre otros, para quienes la crítica encontró algunos pocos rasgos positivos, no obstante sus evidentes cambios. Para los críticos, los cambios se registraban de una forma menos directa que los hechos por Santamaría. Términos como “color afectado”, “línea desdibujada”, “tonos violentos”, “rudeza de contrastes”, “afectación en claroscuro”, eran las formas como se definía un trabajo que tenía algunas cercanías con la pintura de Santamaría. A propósito de esto, *El Baño*, obra premiada en el Salón y realizada por Eugenio Zerda, no tuvo una abundante crítica y la única que se registró tampoco elogiaba su composición: “El color, en general, es bueno, aunque afectado todavía de amaneramiento, menos exagerado que en épocas anteriores; la perspectiva es satisfactoria, aunque hay una vaguedad exagerada en los objetos de segundo término”⁴⁹. Lo mismo le ocurrió a *Paisaje* de Pablo Rocha, espléndida composición, ganadora también del primer premio, pero para los críticos estaba lejos de merecerlo: “[...] la frialdad del conjunto y los árboles mal tratados quitan al cuadro

48 *Ibid.* La negrilla es mía.

49 R.M., “Salón de Bellas Artes. Pintura”, en *La Unidad*, Serie IV, No. 85, Bogotá, 13 de agosto de 1910, p. 1.

mucho de la belleza que pudiera haber tenido sin tales defectos”⁵⁰. *Paisaje* fue una obra olvidada por la crítica pues sin duda su manejo del dibujo y del color eran atrevidos, aunque en algunas partes se nota su cercanía con la Academia, en otras partes no lo era del todo, la línea de los árboles se perdía con el color, las hojas eran simples manchas de verde oliva y el piso parece retocado por una espátula.

Imagen n° 5: “Paisaje” de Pablo Rocha



Fuente: ISAZA, Emiliano y MARROQUÍN, Lorenzo, *op. cit.*, p. 249.

Los cuadros que se llevaron los honores de los críticos fueron *1819* de Zamora, un cuadro de *Señorita* de Acebedo Bernal y un retrato de Velásquez, hoy pintor desconocido. En una crítica que publicó *La Unidad*, titulada “Cuáles son los tres mejores cuadros de la Exposición”⁵¹, se mencionaba estas tres obras como las más importantes expuestas en el Salón. Ninguna de las tres fueron grandes composiciones. Sin embargo, todas cumplían las exigencias que los críticos creían que debía tener una obra de arte.

50 R.M.O., “Bellas Artes. Pintura”, en *La Unidad*, Serie IV, N° 86, Bogotá, 17 de agosto de 1910, p. 1

51 DE P. BARRERA, Francisco, “Cuáles son los tres mejores cuadros de la exposición”, en *La Unidad*, Serie IV, No. 86, Bogotá, 17 de agosto de 1910, p. 1.

Imagen n° 6: “1819” de Jesús María Zamora



Fuente: ISAZA, Emiliano y MARROQUÍN, Lorenzo, *op. cit.*, pp. 350-351.

En palabras de los mismos críticos, las obras tenían que ser un reflejo del trabajo minucioso y concienzudo del artista y no un experimento rápido y sin meditación. Un crítico se refiere a que las obras deberían tener un jurado de admisión y con ello no tener porqué admirar trabajos baladíes al lado de consumadas obras de arte:

“Constantemente hemos visto en nuestras Exposiciones de Pintura al lado de un retrato de Garay una copia oleográfica; un estudio serio, hondo, sentido, de un artista que puso mucho de su ser íntimo en la investigación de la línea y del color para llegar después de muchos años á interpretar un estado del alma, ese esfuerzo pasa desapercibido, porque junto á esa nota de gran sentido psicológico, hay una tela chillona donde andan mezcladas flores, arracachas y cintas de colores crudos y abominables que tanto encanto tiene para los ojos vulgares, pero que destruyen el efecto de ese estudio de análisis y de conciencia”⁵².

52 HERRERA COPETE, Jorge, “La exposición de Bellas Artes en el Centenario”, en *El Nuevo Tiempo*, Bogotá, [1910].

La “capital refinada y culta” condenó las nuevas tendencias artísticas y consolidó los postulados academicistas como la única forma permitida de hacer arte y de representar la nación. Si algunos artistas estaban experimentando nuevas formas en sus pinturas, la crítica los acalló y no les permitió continuar con sus avances. Llegaría Acebedo Bernal a la dirección de la Escuela y con ello el fortalecimiento de la propuesta ultraconservadora de la Academia se prolongaría por varias décadas más.

Conclusiones

El campo del arte para la primera década del siglo XX estaba adquiriendo ciertos indicios que, como indica Bourdieu, evidencian la constitución y relativa autonomía del campo artístico en Colombia. Además de ser este el medio más legítimo de representación nacional, fijaba sus propias reglas, conceptos, agentes, artistas, relaciones, etc. En pocas palabras, el campo del arte, aunque actuaba como un mediador de representación, no dejaba de hacer su propia historia. Una historia que ya podía contar con numerosos artistas, educados críticos, gestores del arte e, incluso, vientos de apertura hacia nuevas propuestas plásticas; un florecimiento de las artes y de la producción artística que tuvo como referencia los estudios profesionales en las artes y el cambio de estatus social que, a su vez, estaba teniendo la disciplina artística.

Esta aproximación al Salón de 1910 es un acercamiento interdisciplinario que abre nuevas discusiones no sólo en el interior de la disciplina artística, sino a otras áreas del saber, como la historia y la sociología. El manejo de los distintos recursos que ofrecen disciplinas humanísticas hizo posible aportar luces al conocimiento de las artes de una época un poco esquivada para los investigadores.

Por último, es importante mencionar algunas problemáticas que deja abiertas el texto. La primera de ellas es el concepto de Academia en el arte colombiano. Se trata, sin duda, de una de las nociones artísticas que, para el caso nacional, ha sido poco problematizada; muchas veces el concepto se ajusta a unas circunstancias específicas que son distintas a las de su origen. Las relaciones de la Academia con la Escuela, con los artistas y el campo artístico en general es un tema que abre posibilidades de análisis, y debate la idea presente en muchos y conocidos estudiosos de que las dos primeras décadas del siglo XX, las artes en Colombia estuvieron en una especie de aletargamiento. El segundo de ellos es la ausencia de investigaciones acerca de los salones artísticos de comienzos de siglo XX; este trabajo realizó una importante búsqueda documental. No obstante, nuevas hipótesis pueden generar intercambios fructíferos en el conocimiento y reconocimiento de uno de los campos frecuentemente olvidados en la historiografía tradicional.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos:

Archivo General de la Nación, sección Archivo Anexo II, *Instrucción Pública. Actividades culturales*, carpeta 2, caja 1; carpeta 3, caja 1 y carpeta 4, caja 2.

Publicaciones periódicas:

Diario de Colombia, Bogotá, 1910.

El Artista, Bogotá, 1910.

El Nuevo Tiempo, Bogotá, 1910.

El Republicano, Bogotá, 1910.

La Unidad, Bogotá, 1910.

Libros:

ISAZA, Emiliano y MARROQUÍN, Lorenzo, *Primer Centenario de la Independencia de Colombia, 1810-1910*, Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1911.

ALBARRACÍN, Jacinto (Albar), *Exposición nacional de bellas artes de 1899. Los artistas y sus críticos*, Bogotá, Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899.

Fuentes secundarias

BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

_____, *Cuestiones de sociología*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, Madrid, Gráficas Rógar, 2000.

JARAMILLO, Carmen María, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, en *Artes La Revista*, Vol. 4, No. 7, Medellín, enero-junio 2004, pp. 3-38.

LÓPEZ, William Alfonso. *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia*, Bogotá, Programa de Maestría en Historia y teoría del arte y la arquitectura, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2005 (tesis sin publicar).

MARTÍNEZ, Frédéric, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia. 1845-1900*, Bogotá, Banco de la República - Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

MEDINA, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

- NIÑO MURCIA, Carlos, *Arquitectura y Estado*, Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1991.
- ORTEGA RICAURTE, Carmen, *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés, 1979.
- PINI, Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*, Bogotá, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- QUINCHE, Víctor, *Una lectura de la "polémica del impresionismo" desde la filosofía del arte*, Reporte de investigación N° 67, Bogotá, Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario, 2005, pp. 6-19.
- RESTREPO POSADA, José, *Arquidiócesis de Bogotá, cabildo eclesiástico*, t. IV, Bogotá, Editorial Kelly, 1971.
- SERRANO, Eduardo, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1992.
- _____, *Andrés de Santa María, pintor colombiano de resonancia universal*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1989.