

En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en  
Bogotá entre 1910 y 1930

Monografía de grado para optar por el título de  
Historiadora  
Programa de Historia  
Escuela de Ciencias Humanas  
Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario

Presentada por:  
María Sué Pérez Herrera

Dirigida por:  
Camilo Sarmiento Jaramillo

Semestre II, 2014

---

**A quien es la inspiración y la razón de que ame la historia del arte, a mi artista favorito y más importante, mi papá, a él está dedicada esta tesis.**

## Tabla de contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Un proceso complejo: proyectos, instituciones e individuos.....</b>	<b>21</b>
El arte y la teoría de las profesiones.....	22
La época del artista- artesano: antecedentes de la profesionalización en Colombia.....	28
La importancia del arte y sus creadores para la Nación: legitimando una profesión.....	33
La Escuela de Bellas Artes y su papel dentro de la profesionalización.....	37
El caso de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930.....	44
<b>Artistas que no solo pintan: críticos, biógrafos e historiadores. ....</b>	<b>59</b>
Leyendas y biografías: pintores que construyeron la historia del arte colombiano.....	60
Entre su obra y el público: artistas y críticos.....	75
<b>De pasatiempo a profesión. Los primeros casos de mujeres artistas en Bogotá durante las primeras décadas del siglo XX.....</b>	<b>88</b>
La profesionalización, mucho más allá de lo biográfico.....	94
Cuatro mujeres, cuatro historias.....	105
Conclusiones.....	123
<b>Reflexiones finales.....</b>	<b>126</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>136</b>



González Camargo, Fídolo Alfonso. Sin título. En *Libro de dibujos del Maestro Fídolo Alfonso Camargo* [Manuscritos]. (1900?). Biblioteca Luis Ángel Arango, Sección de Libros Raros y Manuscritos.

# Introducción.

---

Marta Traba, una de las críticas más importantes dentro de la historiografía del arte colombiano, definió varios de los aspectos que diferencian en general a los artistas modernos de sus antecesores<sup>1</sup>. Para Traba, los artistas modernos manejan a su antojo las condiciones bajo las cuales producen sus obras, dejando a un lado las exigencias de terceros, lo cual era una constante hasta el momento de su aparición. Con respecto a sus predecesores, la obra de los modernos ya no busca reflejar una realidad externa sino que en ella se representan sus preocupaciones, pasiones y sentimientos, lo que revalidó el fin de las escuelas estéticas que determinaban la obra de los artistas, ya que desde este momento el desarrollo de las obras dependió de la subjetividad de su creador. El artista moderno adquirió la libertad de poder expresarse a su gusto, convirtiéndose en una figura que podía llegar a criticar abiertamente la sociedad a la que pertenecía sin tener ninguna sanción. Todo lo anterior creó que el arte a partir de ahí se caracterizara por una reinención de la realidad y por una definición del estilo basado en el cambio. Partiendo de estas bases, Traba afirmó que el primer artista moderno colombiano fue Alejandro Obregón, cuya obra comenzó a aparecer hacia mediados del siglo XX.

Los inicios del arte moderno en nuestro país son tema de discusión porque así como Traba afirmó tajantemente que el precursor de este cambio fue Obregón, existen otras posiciones, como la de Álvaro Medina<sup>2</sup>, que ven en las transformaciones estéticas propuestas desde la década de los treinta por los Bachué cambios radicales frente a lo que hasta ese momento había sido el desarrollo artístico, considerándolo como el inicio de una nueva etapa, la moderna. A pesar de las discusiones sobre el momento preciso de la aparición del arte moderno en nuestro país, lo que sí es claro es que sucedió de un modo muy diferente a como había ocurrido en otros países latinoamericanos<sup>3</sup>, en donde

---

<sup>1</sup> Traba, Marta. "Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón". En *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984. pp. 107-134.

<sup>2</sup> Medina, Álvaro. *El arte Colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995.

<sup>3</sup> La investigación de Ivonne Pini se centra en la comparación de los casos de Cuba, México, Uruguay y Colombia para la tercera década del siglo XX y las diferencias que se dieron en la aparición del arte moderno en cada uno de los países. En esta investigación se basa la mayoría de datos que tratan sobre comparación entre países latinoamericanos. Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2000.

dicho proceso sucedió varios años antes, especialmente en la década de los veinte, diez años antes de lo que dice Medina y treinta de lo argumentado por Traba. Todo ello se evidencia en que, para 1920, mientras el arte en Cuba estaba representado por Eduardo Abela, Víctor Manuel García o Carlos Enríquez; en México por José Clemente Orozco, Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros; en Uruguay por Pedro Figari o José Cuneo, en por Venezuela Armando Reverón o en Brasil se daban exposiciones de arte moderno, el arte en Colombia para las primeras décadas del siglo XX tenía pintores como Roberto Pizano, Coriolano Leudo y Ricardo Acevedo Bernal, todos ellos representantes de una estética academicista.

Lo anterior lleva a cuestionarse sobre los motivos que hicieron que en Colombia el desarrollo artístico haya sido tan diferente al que se dio en otros países latinoamericanos. La mayoría de estos países se encontraba en un proceso de modernización que implicó la entrada a los mercados internacionales y la búsqueda de inversión extranjera a la economía nacional. Durante estas décadas comenzó un proceso migratorio hacia las ciudades, esto en un continente en donde la mayoría de la población era rural, lo que centró el poder, tanto político, como económico y cultural, alrededor de las urbes. Fue así que, por ejemplo, Montevideo triplicó su población entre 1895 y 1914, San Pablo la multiplicó por seis durante este mismo periodo<sup>4</sup> y Bogotá pasó de 100.000 habitantes a comienzos de siglo a 140.000 en 1920 y, para 1930, cerca de 240.000<sup>5</sup>. El aumento de población en las ciudades y el crecimiento de la clase media trabajadora afectó notablemente el desarrollo cultural de estos países, ya que unido a proyectos gubernamentales que buscaban aumentar la escolarización, apareció un sector intelectual cada vez más fuerte que comenzó a discutir ideologías que estaban de moda en el mundo. En cuanto a lo político, estas primeras décadas se caracterizaron por la repartición del poder entre dos partidos hegemónicos, los liberales y los conservadores.

El proceso de modernización estuvo acompañado de proyectos de construcción y consolidación del Estado-Nación, proyectos que fueron asumidos de distintos modos dependiendo del país, pero que en general compartieron la intención de crear una

---

<sup>4</sup> Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte*. p.22.

<sup>5</sup> Arias, Ricardo. *Los leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. CESO, 2007. p. 17.

identidad nacional en donde la sociedad compartiera un imaginario de lo que era lo *propio*. El arte tuvo un aporte fundamental a la construcción de estos valores de identidad nacionales, ya que en casos como el de México, Cuba o Uruguay, los artistas hicieron parte de los sectores intelectuales, lo que implicó que fueron políticamente activos y que a través de su obra abordaron la situación social de sus países. En Cuba, por ejemplo, constantemente se trató el tema de la dependencia política y económica de la isla con Estados Unidos y de la desigualdad social<sup>6</sup>. En México, en 1910 comenzó la etapa armada de la revolución que daría fin al porfiriato y con el nuevo gobierno se implementó una renovación cultural que, bajo la coordinación de intelectuales como José Vasconcelos, propuso al arte como uno de los vehículos más importantes para la educación del pueblo. Esta situación ocasionó que los artistas mexicanos adquirieran un estatus casi mesiánico y su condición social se elevara significativamente, ya que eran actores clave dentro del proyecto revolucionario<sup>7</sup>. Lo importante de la propuesta estética que se daría en el caso de estos países y de otros latinoamericanos es que, en su búsqueda por lo *propio*, unieron la influencia de las vanguardias europeas, aprendidas por lo general en sus viajes de estudio a este continente, con las raíces tradicionales de su patria, razón por la cual se acudió a buscar las herencias indígenas, afroamericanas y populares. Esta unión se vio reflejada tanto en la temática como en la técnica de estas nuevas propuestas denominadas *modernas*.

Al igual que en los países vecinos, Colombia, que también se encontraba en el proceso de consolidación como Nación, afrontaba desde finales del siglo XIX la inmersión en los mercados internacionales. Dicho proceso solo logró ser exitoso hacia la década de 1920 con la aparición de un producto principal de exportación, el café. Este país no tenía una economía muy dinámica, lo que afectó el desarrollo de infraestructuras, y continuó prolongando el atraso visible en comparación con otros países. Esta falta de dinamismo era evidente por ejemplo en Bogotá, la cual, al ser la capital de la nación, era la ciudad más importante del país. Bogotá representaba para los provincianos un lugar lleno de oportunidades para el futuro y hasta llegaba a ser denominada como “La Atenas

---

<sup>6</sup> Para profundizar sobre el caso cubano: Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte*. p.27-77.

<sup>7</sup> Para profundizar sobre el caso mexicano y de sus artistas: Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte*. p. 79-141.

del Sur”, pero aunque había crecido considerablemente desde finales del siglo XIX, para quienes habían viajado al exterior representaba un lugar atrasado tanto en lo económico, como en lo social y cultural, en comparación no solamente con capitales europeas, sino con las del resto de Latinoamérica. Además de estas particularidades económicas, Colombia desde 1886 era gobernada por los conservadores, hegemonía que duró hasta 1930 y que fue denominada la Regeneración. Este hecho marcó profundamente la sociedad colombiana, ya que el gobierno, al estar ligado a la Iglesia, no permitió la secularización del Estado, discusión que ya había sido abordada en la mayoría de los otros países. Las relaciones de dependencia entre el Estado y la Iglesia ocasionaron que varias prácticas y valores sociales estuvieran ligadas a la religión, razón por la que, por ejemplo, la educación estuvo controlada por esta institución. Relacionado con esto, los debates intelectuales no tuvieron la misma acogida ni intensidad de otras latitudes.

Este contexto tradicional y conservador marcó considerablemente el modo como el arte se desarrolló. Quienes han abordado las primeras décadas del siglo XX en el arte colombiano<sup>8</sup> lo han definido por sus relaciones con la Academia y las tradiciones neoclásicas que se reprodujeron hasta entradas la década de 1930. Constantemente se ha criticado que los artistas de este momento no tuvieron un compromiso con la realidad social que vivían, ya que la obra de estos pintores y escultores no reflejó la desigualdad social o la consolidación de los distintos movimientos sociales, tanto campesinos como estudiantiles que fueron muy dinámicos en especial para la década de 1920<sup>9</sup>. Al contrario de estar pendientes y participar activamente frente a las realidades sociales, el arte de las primeras décadas se caracterizó por tener de ejemplo al arte español y depender completamente de que el público burgués quedara satisfecho con su obra. Además de ello, la unión con la Academia implicó que, a diferencia de los otros países nombrados, en Colombia no se discutieran las vanguardias europeas. Por ello, hablar en el país sobre modernidad toma mucho más tiempo que en otras latitudes. Todo lo anterior ocasionó

---

<sup>8</sup> Entre quienes sobresalen Marta Traba, Álvaro Medina, Germán Rubiano, Eugenio Barney Cabrera, Alejandro Garay, Beatriz González, Carmen María Jaramillo, William López y Eduardo Serrano, entre otros.

<sup>9</sup> Para ver un ejemplo de las críticas hechas a los artistas y la obra de ellos: Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte*. p.192-198.

que todo este periodo artístico fuera valorado por varios investigadores de un modo negativo.

En Colombia, el acercamiento al arte académico de las primeras décadas del siglo XX se ha centrado específicamente en la obra plástica producida durante este periodo. Esto se evidencia en que los libros de historia del arte abordan las corrientes estéticas vigentes para ese entonces tanto en escultura, como en pintura y arquitectura<sup>10</sup>. Existe otro tipo de investigaciones muy completas que abordaron la mayoría de los aspectos que se desarrollaron dentro del campo artístico, tal como *Procesos del Arte en Colombia*, el cual muestra un panorama muy amplio de los artistas, la obra, la crítica y la recepción del público, o por el contrario aquellas que escogieron uno de estos temas y lo analizaron a profundidad tal como sucedió con el campo de la crítica<sup>11</sup>. El acercamiento que se ha hecho sobre este periodo también ha incluido que algunos se centren en algún periodo en específico, por ejemplo el año de 1910, para evidenciar la consolidación del campo artístico en nuestro país<sup>12</sup>. Con respecto a los artistas, el principal medio ha sido la investigación por medio de biografías, las cuales recuperan información valiosa y la complementan con la obra desarrollada por los pintores. Por lo general, estos textos se incluyen en catálogo para acompañar la exposición de las obras.

A pesar de los diferentes acercamientos que se han hecho sobre el arte desarrollado en las primeras décadas del siglo XX en nuestro país, no existen propuestas que aborden el tema de los artistas como un grupo social que desarrolló una propuesta estética enmarcada en una serie de condiciones históricas específicas. Esta investigación tiene como objetivo ayudar a llenar este vacío, colocando a los pintores como eje principal ya que, como se puede evidenciar, vivieron una realidad muy distinta a la de sus colegas en otros países, lo que abre la posibilidad de cuestionarse sobre los hechos específicos que hicieron que el arte en nuestro país en este periodo fuera tan distinto al

---

<sup>10</sup> Ejemplo de ello es *Historia del arte colombiano*. Dir. Manuel Salvat. Tomo X “Nuevos rumbos del arte en colombiano”. Bogotá: Salvat, 1983. pp. 1289-1306.

<sup>11</sup> Dos ejemplos de ello son: Quinche, Víctor. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”. En *Historia Crítica*. No. 32 (2006): 274-301. Y, Jaramillo, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. En *Artes. La Revista*, No. 7, Vol. 4, Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (2004): 3-37.

<sup>12</sup> Esta investigación fue desarrollada por Garay, Alejandro. “El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910”. En *Historia Crítica*. Vol. 32 (2006): 302 – 333.

de otras latitudes. Es así que, si en otros países los artistas se caracterizaban por ser intelectuales, activos políticamente y se encontraban discutiendo la manera de representar lo propio, surge la pregunta ¿cuál era la realidad y las preocupaciones que vivían los artistas nacionales para este mismo periodo? Centrarse en este momento específico resulta fundamental porque al estudiar el desarrollo que ha tenido la categoría de *artista* en nuestro país, se encuentra que hasta finales del siglo XIX no existía una diferenciación clara entre artesano y artista y que, de hecho, aún se conservaban muchas de las tradiciones que regían la práctica artesanal desde la Colonia; pero para 1930, dicha categoría entró en una fase totalmente diferente y fue la de artista moderno, o por lo menos sus inicios, esto con la aparición de propuestas estéticas alternativas a la oficial. Lo anterior evidencia que en el transcurso de pocas décadas la condición de los artistas plásticos cambió radicalmente, ya que estos pasaron de ser considerados como trabajadores manuales a ser vistos como artistas bajo la definición moderna, la cual, como ya se mostró, posee unas características específicas.

Para el caso europeo, el proceso en el cual los productores de arte cambiaron su estatus frente al resto de la sociedad duró varios siglos. Los artistas en Grecia y Roma, aunque desarrollaron parte de su creatividad, tenían un estatus inferior al de los poetas, ya que se consideraba que las artes manuales no exigían habilidades intelectuales. En la Edad Media, los artistas, vistos como artesanos, estaban agrupados en gremios que no le otorgaban al individuo ningún tipo de reconocimiento, hecho que continuó hasta el Renacimiento, uno de los momentos más importantes para la condición social de dicho grupo ocupacional. Fue en esta época en la que algunos artistas lograron superar el prejuicio de ser únicamente reconocidos por su trabajo manual para impresionar por su formación en otras áreas del conocimiento. Es así que la condición social del artista ascendió hasta el punto de aparecer personalidades como Miguel Ángel que fue considerado “divino”. Unido a todos estos factores, el artista del Renacimiento comenzó a desarrollar su creatividad, alejándose de los patrones impuestos que se habían establecido a lo largo de la Edad Media.

Esta individualidad se vio cohibida por una institución que se consolidó como una respuesta a los gremios: la Academia, la cual tenía como objetivo brindar un nuevo espacio de formación de los artistas. Con el pasar de los años esta nueva institución

terminó restringiendo la creatividad de los individuos al postular un modelo muy particular de lo que debían ser los artistas y el arte que desarrollaban. Este modelo va a ser debatido desde el romanticismo, que propone la preponderancia de la subjetividad del individuo y, con ello, la personalidad de los artistas. Este cuestionamiento a la Academia ayudó a legitimar la aparición de los artistas contemporáneos, individuos que exaltan su individualidad y la creatividad y cuyo estereotipo, en general, sigue estando presente en la actualidad. Todo este proceso condujo a que el artista contemporáneo tenga un estatus elevado dentro de la sociedad y disfrutara de una gran libertad a la hora de plasmar su creatividad en sus obras.

Para el caso colombiano, la transición hacia el artista moderno, tal y como se conoce en la actualidad, también debió requerir de una serie de procesos de larga duración, ya que fue necesario transformar la definición que tenía la sociedad sobre un grupo de individuos particulares, la creación de instituciones que legitimar dicho proceso y que, además, los mismos artistas cambiaran la definición de su propia identidad. Por ello, más que el interés en la obra y la estética de esta, el principal eje de análisis de esta investigación se centra en sus productores, a quienes se les tomará como un grupo ocupacional activo dentro de la sociedad de aquel momento.

Aproximarse a los artistas como un grupo ocupacional permite investigar a un grupo de individuos que tiene en común una serie de intereses y que, al desarrollar unas labores específicas, comparte el mismo rol ante la sociedad, rol que evidentemente ha cambiado histórica y geográficamente. Para entender la función social que tenían los artistas en el caso nacional en las primeras décadas del siglo XX, es necesario comprender el contexto social, económico y cultural en el que estos productores desarrollaron su obra, lo que además ayuda a explicar por qué el proceso estético fue tan distinto al que se presentó en otras latitudes. Con base en lo anterior, la propuesta de esta investigación está centrada en la hipótesis de que desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en nuestro país se dio una de las transformaciones más importantes para la condición social de los artistas, ya que en este momento se formó la identidad de ser *artista*, sin la cual la categoría de *artista moderno*, tal y como la define Traba, no hubiera podido aparecer.

Los académicos, como es reconocido el grupo de pintores de principio de siglo, comenzaron una transformación definitiva mediante la cual elevaron su estatus antes el resto de la sociedad y con la que buscaron reafirmar su identidad como artistas. Dicha transformación fue convertir a las artes en una profesión. La hipótesis que se quiere comprobar es que fue gracias al impulso de un grupo de artistas de este momento que en Colombia pudo aparecer el artista como profesional, hecho que ayudó inmensamente a mejorar el modo como el resto de la sociedad los veía. Fue también gracias a este proceso que se preparó a la sociedad para la aparición de lo que es el artista moderno, alguien con unas características muy distintas a quien le había precedido. Sentar las bases de la identidad de los artistas como grupo profesional implicó que estos cambiaran su rol frente a la sociedad, para lo cual realizaron una serie de transformaciones que incluyeron acceder a estudios en instituciones académicas oficiales, cambiar su comportamiento y aspirar a otro tipo de trabajos, entre otros aspecto típicos de los procesos de profesionalización en los grupos ocupacionales. Lo interesante de este proceso de profesionalización, y que también será visible dentro de la investigación, es que se puede analizar a los artistas como si se tratara de otro grupo ocupacional, pues aunque tradicionalmente sobre los artistas han pesado muchos prejuicios que dificultan el acercamiento a su investigación, los pintores estudiados cumplen con la mayoría de las características presentes en cualquier grupo ocupacional tradicional.

Para poder entender mejor este proceso fue necesario delimitar el análisis en varios aspectos. Con respecto a la temporalidad, aunque la época tratada comenzó desde 1886 con la creación de la Escuela de Bellas Artes, la institución que más afectó el proceso de la profesionalización, se decidió fijar el inicio de la investigación en 1910, un año en el que ya se pueden evidenciar de un modo más claro los cambios que se presentaron en la condición social de los artistas. El año de 1910 representa un fecha en la que se cerraron algunos procesos y comenzaron otros, por ejemplo, para este momento, estaba terminando el periodo de dirección de Andrés de Santamaría, figura muy importante dentro de la historia del arte nacional y que influyó la estética de algunos de los artistas que desarrollaron su obra para esta época. Además, este año también ha sido visto por investigadores como Alejandro Garay, como la fecha en la que se consolidó el campo artístico en nuestro país gracias a las repercusiones que tuvo la

Exposición del Centenario realizada este mismo año. La fecha que fija el final del periodo a estudiar es 1930, un año en el que simbólicamente comenzó una nueva propuesta estética que también afectó la condición social del artista. Además de ello, se trata de una fecha muy importante nacionalmente ya que representa el fin del periodo conservador que comenzó en 1886. De este modo, aunque se sabe que los cambios no son inmediatos o drásticos, el ascenso de gobiernos y propuestas liberales marcó transformaciones sociales y culturales que también afectaron el mundo artístico.

También fue necesario hacer una delimitación espacial de la investigación. Al ser las ciudades uno de los espacios más propicios para la aparición, desarrollo y comercialización del arte y al tener en cuenta que el análisis ocurre dentro de un periodo de un gobierno centralista, se escogió hacer un análisis localizado especialmente en la capital de la nación, Bogotá. Fue en esta ciudad donde se consolidó el centro del desarrollo de las artes, ya que era en ella donde se encontraba la Escuela de Bellas Artes, así como también el lugar en el que estaban las publicaciones más importantes y donde ocurrían las pocas exposiciones, es por ello que tenía un poder cultural que hacía que la periferia dependiera en gran parte de ella. A pesar de esta realidad, es necesario aclarar que no se puede generalizar lo sucedido en Bogotá a lo ocurrido en el resto del país, ya que existían ciudades como Medellín en donde se estaba consolidando un campo artístico propio con una serie particulares de relaciones, instituciones y prácticas.

Con respecto al objeto de investigación, se centró en pintores, ya que resultaba mucho más sencillo detenerse en las lógicas que se desarrollaron en un solo grupo y estos fueron muy visibles en distintos medios, incluyendo la aparición en prensa<sup>13</sup> y la dirección de instituciones académicas. Ya que no se puede recolectar información sobre todos los pintores que desarrollaron su carrera en Bogotá entre 1910 y 1930, se decidió acudir a una categoría utilizada dentro de la sociología de las profesiones y es la de “grupo elite”, la cual hace referencia a un grupo de individuos pertenecientes al mismo campo y que son quienes más están interesados en que el proceso de profesionalización

---

<sup>13</sup> A pesar de esto, hay que hacer la claridad que varios de los artistas estudiados incursionaron en otras esferas artísticas como la escultura o la caricatura.

se lleve a cabo exitosamente. Este grupo elite, así denominado por Barber<sup>14</sup>, toma la iniciativa y motiva a los demás trabajadores para que cumplan con las condiciones necesarias para ser reconocidos como profesionales.

Para el caso de Bogotá, existió un grupo de pintores bastante reconocido por la sociedad; ellos estuvieron muy interesados en que su estatus mejorara y en ser vistos como profesionales. Quizás el integrante más importante de este grupo fue Roberto Pizano (Bogotá, 1896-Usaquén, 1929). Pizano, perteneciente a la clase pudiente de la sociedad, es recordado porque además de ser pintor, fue historiador y gestor cultural, estudió en Colombia y en España, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes y uno de los directores más importantes para esta institución. Escribió varios artículos en las revistas de la época y publicó una biografía sobre el pintor colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, considerada como una de las investigaciones más completas que se habían hecho para el momento. Su importancia dentro del grupo de artistas investigados radica en su preocupación por mejorar las condiciones de la Escuela, de conectarla con otras instituciones, de mejorar el programa de becas y de ser uno de los fundadores del Círculo de Bellas Artes.

Otro de los integrantes de este grupo de pioneros para la profesionalización de esta ocupación fue Coriolano Leudo, (Bogotá, 1866-Villeta, 1957). Leudo estudió en la Escuela de Bellas Artes, fue en varias ocasiones profesor de esta y la dirigió entre 1931-1935, también estuvo al frente de la Escuela de Pintura de Popayán. Su obra, publicada en varias portadas de revistas, representó el academicismo pictórico que tanto caracterizó a esta época. A Leudo y Pizano se suma Ricardo Acevedo Bernal (Bogotá, 1867- Roma, 1930), quien estudió artes en Estados Unidos y en Europa y fue profesor y director de la Escuela de Bellas Artes en varias ocasiones. Era considerado uno de los maestros más importantes y exitosos de su época, siendo contratado por varias iglesias y por el gobierno para encargos artísticos. Según Barney Cabrera, con la muerte de Acevedo Bernal mientras ejercía un cargo consular, finaliza el arte del siglo XIX<sup>15</sup>. Finalmente, está Francisco Cano (Yarumal, Antioquia, 1865- Bogotá, 1935), quien a pesar de no ser

---

<sup>14</sup> Barber, Bernard. "Some problems in the sociology of the professions". En *Daedalus*. Vol. 92 No.4 (1963): 669-688. p. 677.

<sup>15</sup>Barney Cabrera, Eugenio. "La actividad artística en el siglo XIX". En Jaramillo Uribe, Jaime (Director científico) *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1982. pp. 565-612. p. 601.

bogotano y de educarse en Antioquia, desarrolló gran parte de su obra en la capital y estuvo muy relacionado con su campo artístico. Estudió en la Academia Julien de París entre 1898 y 1901 y después de su retorno al país, tras estar en Medellín, terminó por radicarse en Bogotá, en donde trabajó como profesor de varias clases de la Escuela de Bellas Artes y entre 1923 y 1924 la dirigió<sup>16</sup>.

Además de los artistas ya nombrados, en este momento también desarrollaron su carrera otros pintores que conceptualmente compartieron, o por lo menos a grandes rasgos, la misma concepción estética y estaban de acuerdo con en el que debía ser su papel en la sociedad. Entre ellos sobresalen Fídolo González Camargo<sup>17</sup>, Eugenio Peña<sup>18</sup>, Eugenio Zerda<sup>19</sup>, Domingo Moreno Otero<sup>20</sup>, Jesús María Zamora<sup>21</sup>, Ricardo Borrero<sup>22</sup> y Ricardo Gómez Campuzano<sup>23</sup>. Se trata de pintores entrevistados por los distintos medios, quienes fueron profesores de la Escuela y algunos también directores de esta, es decir, eran figuras reconocidas dentro de la sociedad colombiana, o al menos capitalina. A pesar de que estos artistas no están tan presentes dentro de la investigación en comparación con los primeros cuatro nombrados, también hacen parte del grupo de pintores pioneros dentro de este proceso de profesionalización, ya que como se mostrará, interiorizaron las exigencias necesarias para que su estatus mejorara.

En general, este grupo de pintores representantes de la corriente académica de principios de siglo desarrolló en su obra la pintura de retratos o de la representación de

---

<sup>16</sup>Sobre Francisco Cano se han escrito varias biografías, entre ellas sobresale: Cano Izasa, Juan Guillermo. *Francisco Antonio Cano: 1865-1935*. Medellín: Museo de Antioquia, Fondo Editorial, 2003.

<sup>17</sup> Bogotá, 1883- Sibaté, 1942. Es considerado como uno de los pintores menos académicos de su generación, a pesar de nunca haber salido del país a estudiar en Europa, habría sido influenciado por la obra de Paul Cézanne. Desarrolló la mayor parte de su obra entre 1910 y 1920.

<sup>18</sup> Bogotá, 1860-Bogotá, 1944. Uno de los representantes de la Escuela de la Sabana, estudió y fue profesor de la clase de paisaje en la Escuela de Bellas Artes.

<sup>19</sup> Bogotá, 1878- Bogotá, 1945. Profesor de la Escuela de Bellas Artes, desarrolló una obra de temática costumbrista.

<sup>20</sup> La Concepción, Santander, 1882- Bogotá, 1948. Fundó la Escuela de Bellas Artes de Bucaramanga, viajó becado a España por el Círculo de Bellas Artes, en este país participó en varios salones y exposiciones.

<sup>21</sup> Miraflores, Boyacá, 1875- Bogotá 1949. Fue dibujante de la primera comisión de límites entre Colombia y Venezuela, sus obras incluyeron el género del Paisajismo pero también de las pinturas históricas.

<sup>22</sup> Gigante, Huila, 1874-Bogotá, 1931. Educado primero en la Escuela de Bellas Artes y posteriormente en España y Francia, fue profesor de la Escuela y entre 1918 y 1923 la dirigió en remplazo de Acevedo Bernal.

<sup>23</sup> Bogotá, 1891-Bogotá 1981. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y, posteriormente, en España debido a una beca para estudiantes latinoamericanos. De regreso al país fue profesor en la Escuela y en 1929 se convirtió en su director.

eventos religiosos o históricos. Además de ello, varios de ellos se agruparon en torno a lo que será conocido como la Escuela de la Sabana, llamada así por haber escogido la pintura de paisajes como medio para expresar su sentimiento hacia la nación colombiana. Este grupo que apareció a finales del siglo XIX respondió a un contexto nacional específico de crear un imaginario de lo propio a través del arte, así como sucedió en otros países latinoamericanos. Si bien esta propuesta paisajista ha sido criticada por no reflejar las realidades sociales, evidencia que los artistas en nuestro país sí interiorizaron el contexto cultural y social que se vivía para ese entonces dentro de su propuesta estética.

Perseguir un análisis mucho más profundo sobre los artistas como grupo ocupacional en proceso de profesionalización, indagando el modo en el que era concebido socialmente; su rol dentro de la sociedad capitalina; su relación con distintas instituciones, tanto artísticas como de otras esferas sociales y la dinámica dentro del mismo gremio, observando sus identidades, valores y prácticas, hizo que el marco teórico de esta investigación tuviera dos bases. La primera centrada en las profesiones, específicamente en la propuesta que se ha hecho desde la sociología; y la segunda, centrada en el análisis de los artistas que se ha hecho desde la historia social del arte y la sociología del arte. La unión de estos dos marcos teóricos permitió analizar a los artistas desde una lógica especializada en su campo de acción, pero también consiguió situarlos dentro de un marco ocupacional y con ello, poder compararlo con realidades y procesos de otros grupos sociales.

Con respecto a la sociología de las profesiones, se acudió tanto a las propuestas clásicas funcionalistas, con representantes como Talcott Parsons<sup>24</sup>, Bernard Barber<sup>25</sup> y Harold Wilensky<sup>26</sup>, como a las de corte interaccionista con autores como Everett Huges<sup>27</sup> o Eliot Freidson<sup>28</sup>, y a propuestas mucho más recientes como la de Euguzky

---

<sup>24</sup> Parsons, Talcott. "Las profesiones y la estructura social". En *Ensayos de teoría sociológica*. Buenos Aires: Paidós, 1967. pp. 34-46; "Profesiones Liberales". En Sills, David (ed.). *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, 1974. pp. 538-547.

<sup>25</sup> Barber, Bernard. "Some problems in the sociology of the professions". En *Daedalus*. Vol. 92 No.4 (1963): 669-688.

<sup>26</sup> Wilensky, Harold. "The professionalization of everyone". En *The American journal of sociology*. Vol. 70, No. 2 (1964): 137-158

<sup>27</sup> Huges, Everett. "Professions". En *Daedalus*. Vol. 92, No.4 (1963), pp. 655-688.

Urtuaga<sup>29</sup>. Esta rama de la sociología ha analizado los componentes que caracterizan a las ocupaciones, su importancia dentro de la organización social y los procesos que conllevan a que un grupo llegue a ser reconocido como profesional. Con respecto a los autores centrados específicamente en el campo artístico, cuya teoría atravesó el eje central de la investigación, se acudió a los autores tradicionales como Otto Kurz y Ernst Kris<sup>30</sup> o los hermanos Wittkower<sup>31</sup>, quienes son pioneros en lo que llaman la *sociología del artista* al investigar la leyenda que se crea sobre este. También se tuvo en cuenta las propuestas contemporáneas de Nathalie Heinich<sup>32</sup>, Vincenç Furió<sup>33</sup> y Howard Becker<sup>34</sup>, quienes han dejado de ver a los productores artísticos como individuos ajenos a la sociedad, para comenzarlos a contextualizar como un grupo social que teje relaciones dentro de su campo específico, así como con el resto de la sociedad.

La estructura de esta investigación está dividida en tres capítulos. En el primero, *En busca de la profesión: cambios en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930*, se sientan las bases teóricas que abordan los procesos de profesionalización de un grupo ocupacional. Luego de la contextualización de la condición social de los artistas en nuestro país, en este capítulo se pretende evidenciar las transformaciones que vivieron los pintores en Bogotá entre 1910 y 1930, por lo que se acudirá a dos de los argumentos más importantes dentro del estudio de los procesos de profesionalización: el beneficio que trae dicha ocupación al resto de la sociedad y la aparición de instituciones educativas oficiales. Bajo dicho contexto previo, entendiendo las instituciones y las condiciones oficiales que rodeaban al sujeto, se puede comprender lo sucedido para los pintores durante dicho periodo.

El segundo capítulo, *Artistas que no solo pintan: críticos, biógrafos e historiadores*, es la profundización sobre uno de los alcances logrados por este grupo de pintores. Se trata

---

<sup>28</sup> Freidson, Eliot. “La teoría de las profesiones. Estado del arte”. En *Perfiles Educativos*, Vol.23 (2001): 28-43

<sup>29</sup> Urteaga, Eguzki. “Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad”. En *Lan Harremanak*. Vol. 18, (2008- I): 169-198.

<sup>30</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.

<sup>31</sup> Wittkower, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

<sup>32</sup> Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

<sup>33</sup> Furió, Vincenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2000.

<sup>34</sup> Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

del análisis a la conquista de los espacios escritos por parte de los artistas, ya fuera mediante la escritura de biografías o de críticas de arte. Este segundo capítulo está dividido en dos partes. La primera, está dedicada al artista biógrafo, quien con su investigación sobre artistas del pasado legitimó su propia profesión; mientras que el segundo apartado se centra en ver el papel del artista crítico, el cual ayudó a hacer más visible el campo artístico en Bogotá.

*De pasatiempo a profesión. Los primeros casos de mujeres artistas en Bogotá durante las primeras décadas siglo XX* es el tercer y último capítulo de la investigación. Está centrado en las mujeres pintoras quienes evidencian que el proceso de profesionalización de los artistas se dio de manera distinta dependiendo de distintos aspectos individuales, siendo ejemplo el género y la clase. A partir del caso de cuatro mujeres de clase media alta, este capítulo tiene como objetivo evidenciar el proceso mediante el cual el arte dejó de ser visto como un pasatiempo en el género femenino para convertirse en una opción laboral que abarcó tanto la producción artística como la gestión cultural. El marco teórico de este capítulo se basa específicamente en la sociología del arte feminista, una rama de la sociología del arte que tiene como representantes a Azam Ravadrá<sup>35</sup>, Janet Wolff<sup>36</sup> y Linda Nochlin<sup>37</sup>, entre otros y que no ha sido muy utilizada dentro de las investigaciones nacionales. La estructura de este último texto está dividida en dos apartados, el primero centrado en una contextualización tanto teórica como de la realidad de las mujeres para el periodo estudiado, y una segunda parte centrada en mostrar el proceso de profesionalización a partir de la biografía de estas cuatro mujeres, metodología que difiere de los dos capítulos anteriores en donde si bien se trataba cada uno de los artistas estudiados, de ninguno se hacía un análisis biográfico.

Las fuentes utilizadas dentro de esta investigación son de gran variedad. Para empezar, se acudió a la prensa, en especial a la *Revista Cromos*, que circuló a partir de 1916, *Lecturas Dominicales*, el complemento cultural de *El Tiempo* (1923) y *El Gráfico* (1910). La prensa fue escogida porque ofrece una visión del campo del arte en nuestro

---

<sup>35</sup> Ravadrá, Azam. "A Study of the Social Characteristics of Artist." En *Current Sociology* 57, no. 6 (2009):187-208. Consultado 15 abril de 2013. [En línea]:

[http://www.academia.edu/1399990/A\\_Study\\_of\\_the\\_Social\\_Characteristics\\_of\\_Artists](http://www.academia.edu/1399990/A_Study_of_the_Social_Characteristics_of_Artists)

<sup>36</sup> Wolff, Janet. *La Producción Social Del Arte*. Madrid: Itsmo, 1997.

<sup>37</sup> Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artist??. En *Art and Sexual Politics*, editado por: Thomas B. Barker y Elizabeth Hess, Londres: Collier-Macmillan, 1973. pp. 1-39.

país que difícilmente sería encontrada en otro tipo de fuente, ya que es en este tipo de publicaciones en las que se puede ver de manera constante los modelos y tendencias artísticas que son avalados tanto a nivel nacional como internacional, mostrando en diversas ocasiones artículos dedicados a exposiciones o a los artistas mismos. Otra de las fuentes escogidas fueron los textos escritos por los artistas. Por un lado, están publicaciones en las que estos hacen el papel de historiadores, como es el caso de Roberto Pizano con la biografía sobre Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y el caso de Margarita Holguín y Caro quien reúne una serie de documentos y los publica para hacer un homenaje a su familia y antepasados, o por otro lado, las investigaciones patrocinadas por la Academia de Bellas Artes y que fueron publicadas en *Iniciación de una guía de arte colombiano*, texto de 1934. Se debe incluir también la correspondencia personal de distintos artistas y un diario escrito por Inés Acevedo Biester. Los documentos oficiales también fueron fundamentales para la investigación. Por ello, se consultaron los archivos del Museo Nacional, el Archivo Nacional y el Archivo Central e histórico de la Universidad Nacional, en particular la sección dedicada a la Correspondencia entre 1884 y 1940 de la Escuela de Bellas Artes. Si bien se trata de una investigación en arte, las imágenes que acompañan el texto tienen como función ilustrar los argumentos de la investigación y, por ello, no son objeto de análisis iconográfico, ya que se persigue evidenciar las condiciones sociales en las que vivían los artistas de este periodo.

Para finalizar, me gustaría agradecerle al director y tutor de esta investigación, el profesor Camilo Sarmiento, quien con sus constantes lecturas, correcciones, retroalimentaciones y en especial, apoyo moral, hizo posible que este trabajo saliera a la luz. A mi familia, a mi mamá, a Hernando y a Sofía, quienes me aguantaron durante este largo pero muy bonito proceso, así como también a otras personas que estuvieron a mi alrededor escuchando casi a diario comentarios sobre este trabajo, a mis amigos, Juan Sebastián, Ricardo, Nicolás, Santiago y, finalmente, a Andrés. A todos ellos mis más enormes agradecimientos.



Esta fotografía permite hacerse una imagen del grupo profesional abordado: los pintores en Bogotá. Se puede apreciar su forma de vestir, su posible camaradería y uno de los lugares que frecuentemente visitaban: la sabana y el paisaje rural que plasmaron en varias de sus obras.

Almacén Linder. *Profesores de la Escuela de Bellas Artes*, S. XX (presumiblemente es la cara de José Domingo Rodríguez la que fue recortada). Cópia en gelatina (Emulsión Fotográfica/ Papel). 9,3 x 14 cm.

Reg. 6191. Colección Museo Nacional de Colombia.

Foto: Museo Nacional de Colombia/ Ángela Gómez Cely.

# Un proceso complejo: proyectos, instituciones e individuos.

---

El diccionario de la Real Academia Española, en su edición de 1925 define a los artistas como: “1. Dícese del que estudia el curso de arte (colegial). 2. Persona que ejercita alguna bella arte. 3. Persona dotada de la virtud, fuerza y disposición necesarias para alguna de las bellas artes”<sup>1</sup>. Esta definición introduce muy bien la problemática que durante mucho tiempo se ha tenido con este grupo ocupacional, ya que si se tiene en cuenta la primera acepción nos encontramos con una valoración centrada en los estudios, muy cercana a otras profesiones avaladas socialmente, pero si nos centramos en la tercera definición se encontrará que aún es muy vigente *la leyenda del artista*, centrada en una visión mística de este oficio debido a la importancia que se les da a categorías como “virtud”. Esta dificultad acompañará varios de los análisis que se hagan sobre la condición social de los artistas, pues definir a este grupo como profesional resulta muy complejo debido a que presenta ambigüedad frente a muchas de las condiciones que tradicionalmente definen a los profesionales<sup>2</sup>, tales como un título universitario y la pertenencia a asociaciones de gremio.

Dicha dificultad parte con que la categoría de “artista” socialmente puede tener muchas definiciones y aceptar a gran variedad de representantes. Por ejemplo, existe una ambigüedad al momento de diferenciar entre quienes practican las artes mayores y las menores, es decir, entre quienes son considerados artistas y quienes lo son como artesanos, problemática que también se da al momento de clasificar como artista tanto al

---

<sup>1</sup> Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios*. Consultado el 19 de marzo de 2014 [En línea]:

<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>

<sup>2</sup> Son varios los autores que han definido *profesión* teniendo en cuenta una serie de criterios que la caracterizan. A pesar de ello, es una categoría polémica que ha tenido varios tipos de acercamientos a lo largo del siglo XX y del XXI. Se trata de un concepto que cambia históricamente según la sociedad en la que se desarrolle. En esta investigación se trabajarán solo algunos de estos autores, quizás los más representativos de las distintas corrientes. Para entender más a profundidad la problemática de la definición de *Profesión*: Freidson, Eliot. “La teoría de las profesiones. Estado del arte”. En *Perfiles Educativos*, Vol.23 (2001). pp. 28-43.

aficionado, como a quien ha hecho sus estudios en arte. Todo esto ha llevado a que inclusive se llegue a aceptar el criterio de autodefinición y se considere artista como aquel que dice serlo<sup>3</sup>. Otro aspecto importante de este oficio es que se ha caracterizado muchas veces por no generar los recursos económicos con los cuales el individuo sobrevive, es decir, el arte representaría una actividad secundaria y su posibilidad de ser ejercida sin haber pasado por un periodo de estudios y representar un mundo individualizado generó que inclusive Talcott Parsons definiera a los artistas como un grupo “aprofesional”<sup>4</sup>.

A pesar de esta dificultad, los artistas de los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Bogotá ofrecen características especiales que permiten aplicar la sociología de las profesiones a este grupo ocupacional. Este capítulo tiene como objetivo demostrar que la intención de los artistas entre 1910 y 1930 fue emprender un proceso de profesionalización que incluyó cambiar la concepción que la sociedad tenía sobre ellos, así como también, la manera de autodefinirse como artistas, buscando mejorar su estatus. Para ello, se tuvieron en cuenta varias de las tendencias que han trabajado el tema de la profesión, tanto las clásicas funcionalistas, las de corte interaccionista y propuestas mucho más recientes, así como también estudios centrados específicamente en el campo artístico. A partir de este marco teórico, se analizará el caso específico bogotano, teniendo en cuenta una serie de fuentes primarias<sup>5</sup> que incluyen documentos públicos y privados.

### **El arte y la teoría de las profesiones.**

Las profesiones, entendidas como grupos sociales, ocupan dentro de la sociedad moderna un lugar primordial debido a que reemplazan los antiguos tipos de cohesión social que se rompieron tras la Revolución Francesa y la Industrial. Estos grupos lograron equilibrar las relaciones entre el individuo y el Estado, lo que evitó el debilitamiento de las normas y del lazo social<sup>6</sup>, manteniendo el orden mediante sus

---

<sup>3</sup> Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. p.78.

<sup>4</sup>Parsons, Talcott.. “Profesiones Liberales”. En Sills, David (ed.). *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, 1974. p. 540.

<sup>5</sup> Las fuentes se basan principalmente en la consulta de: Prensa (*Cromos, El Gráfico y El Suplemento Literario*) y Archivos (Archivo General de la Nación, Archivo de la Universidad Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango, sección Libros Raros y Manuscritos)

<sup>6</sup> Urteaga, Eguzki. “Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad”. p. 172.

códigos morales y de su función reguladora en aspectos jurídicos, económicos y sociales. Tradicionalmente, las profesiones u ocupaciones que hacen parte del sector de los servicios aparecen como oficios contrarios a las de los hombres de negocios, ya que una de las características más importantes es su labor en pro de la sociedad y no en beneficio propio. Este lugar específico dentro de la sociedad moderna también los separa de los demás trabajadores, de los propietarios de tierra y de los burócratas, otros de los sectores ocupacionales<sup>7</sup>.

La sociología clásica de las profesiones, basada en el funcionalismo y representada por autores como Talcott Parsons, ha centrado su estudio en aquellos oficios que están reglamentados por el gobierno<sup>8</sup>, es decir, aquellos que necesitan de un largo proceso de formación, un permiso especial para ejercer y estar al servicio de la sociedad. Debido a estas características, las primeras profesiones aceptadas socialmente fueron la medicina, el derecho y aquellas relacionadas con la religión y lo militar, las cuales cumplieron con una serie de condiciones que las colocaron en la posición más elevada dentro de la jerarquía de las ocupaciones, razón por las que son las que más estatus tienen<sup>9</sup>. El estatus es entendido como la posición ocupada dentro de una jerarquía que le permite a alguien influenciar a otras personas gracias a los recursos, tanto económicos como simbólicos y culturales, que le traen esta posición<sup>10</sup>. Cada estatus está ligado a un rol, es decir, la serie de normas y prácticas ligadas al comportamiento que la

---

<sup>7</sup> Parsons, Talcott. "Profesiones Liberales". p. 538.

<sup>8</sup> Existe toda una diferencia en el desarrollo que se dio entre las profesiones a lo largo de los países anglo-americanos y los europeos. En los países anglo-americanos el concepto de *profesión* está ligado al estatus de las ocupaciones más exitosas como medicina o derecho. En estos países el título de "profesional" estaba vinculado al estatus tradicional de nobleza, además de ello el Estado pasivo impulsó a que los individuos organizaran instituciones propias de enseñanza y acreditación, organizaciones por las cuales posteriormente exigieron el reconocimiento y la protección del Estado en contra de otros grupos rivales, en esta situación lo importante es la ocupación. El caso europeo es diferente debido a que el Estado tuvo un papel mucho más activo tanto en la capacitación como en la oferta de empleos, lo que generó que las ocupaciones no buscaran obtener el título de "profesional" para subir su estatus sino que este mejoramiento lo lograban a través de la asistencia a instituciones de elite educación superior, impediéndoles de la ocupación que aprendieran. Esta diferencia, según el momento histórico y geográfico, también ha generado diferencias entre los autores que abordan este tema, como ejemplo de esto está Talcott Parsons quien es de origen norteamericano y en sus investigaciones les da especial importancia las profesiones habilitadas por el gobierno. Freidson, Eliot. "La teoría de las profesiones. Estado del arte". pp. 32-34.

<sup>9</sup> Hugues, Everett. "Professions". p. 658

<sup>10</sup> Urteaga, Eguzki. "Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad". p.189.

sociedad espera que el individuo efectúe<sup>11</sup>, de ahí la importancia de los conceptos de rol y estatus para entender el proceso de la profesionalización.

Para Parsons, las profesiones son definidas teniendo en cuenta una serie de requisitos. En primer lugar, cuentan con una formación técnica que les permite desarrollar un procedimiento institucionalizado y competir con otros individuos. Esta formación les concede a los profesionales una ventaja *intelectual* debido a que su educación tiene un alto componente racional, lo que los convierte en expertos y autoridades de ese campo específico, creando relaciones de poder con respecto a quienes no tienen esos conocimientos, tal como sucede entre paciente y médico<sup>12</sup>. En segundo lugar, los profesionales se caracterizan porque logran poner en práctica toda la tradición cultural adquirida durante su formación en situaciones específicas y además, la aplicación de esos saberes aprendidos se dedica a actividades socialmente responsables, demostrando el principio de “servicio” al prójimo, tal y como sucede con la medicina, que se encarga de curar a los enfermos<sup>13</sup>.

Como se mencionó al principio, las artes son una ocupación difícil de entender, ya que no cumplen con condiciones específicas de las profesiones tradicionales. Por ello, es necesario explicar las artes como una ocupación que enfrentó un proceso de profesionalización. La escuela clásica<sup>14</sup> afirma que las ocupaciones tienden a un proceso evolutivo hacia la profesión. Entre los varios autores que se han centrado en este proceso están Bernard Barber y Harold Wilensky, quienes enumeraron las etapas que caracterizan el cambio de ocupación a profesión reconocida socialmente. Para Barber, las profesiones marginales o emergentes logran mejorar su posición dentro de la sociedad gracias al conocimiento generalizado y su orientación hacia la comunidad<sup>15</sup>. Para

---

<sup>11</sup> Chinoy, Ely. “La sociedad”. En *Introducción a la sociología. Conceptos básicos y aplicaciones*. Barcelona: Paidós, 1990. p. 49.

<sup>12</sup> Al ser una de las ocupaciones tradicionales, el campo de la medicina es uno de los que más investigaciones tiene en la sociología de las profesiones, ejemplo de esto son: Parsons, Talcott. “Social structure and dynamic process: the case of modern medical practice”. En *The social system*. Glencoe: Free Press, 1951. pp. 428-479. Merton, Robert. *La sociología de la ciencia: investigaciones teóricas y empíricas*. Madrid: Alianza Editorial, c. 1977.

<sup>13</sup> Parsons, Talcott. “Profesiones Liberales”. p. 538.

<sup>14</sup> Esta teoría también es denominada “evolutiva”, Wilensky, por ejemplo, afirma que esta evolución es un proceso natural. Rodríguez, Josep y Mauro Guillen. “Organizaciones y profesiones en la sociedad contemporánea”. En *Reis*. Vol. 59 (1992):9-18. p. 12.

<sup>15</sup> Barber, Bernard. “Some problems in the sociology of the professions”. pp. 669-688.

Wilensky, las ocupaciones pasan a tener un mejor estatus cuando cumplen las siguientes condiciones: primero, cuando son ejercida a tiempo completo, creando unas reglas de la actividad; segundo, cuando se forman en escuelas especializadas; tercero, al momento en que aparecen organizaciones profesionales, lo que busca una protección legal del monopolio y, finalmente, cuando se establece un código ético que regula las relaciones entre los integrantes del grupo y el resto de la sociedad<sup>16</sup>.

Si bien la teoría clásica propone los conceptos y las discusiones básicas para lo que será la sociología de las profesiones, desde las décadas de los 50 y 60 la postura interaccionista comenzó a ofrecer visiones diversas al momento de abordar estos grupos ocupacionales. De este modo, definió la profesión como una institución fuertemente ligada a la biografía de la persona, ya que lo acompaña a lo largo de su vida. Desde esta postura se cuestionó la jerarquía que se dio entre la profesión y las otras ocupaciones, al argumentar que no existen criterios universales para distinguir entre estas dos<sup>17</sup>, lo cual rechaza la visión evolucionista.

Desde esta postura<sup>18</sup> se argumentó que las profesiones clásicas, las militares, religiosas, médicas y jurídicas, alcanzaron una mejor situación debido a que desarrollaron discursos basados en la importancia que tenían dentro de la sociedad, lo cual les concedió una protección estatal, pero que ello no las hace diferentes a otro tipo de ocupaciones que también tienen un interés social. A partir de esto, la categoría de profesión ha sido utilizada ampliamente, llegando a presentarse investigaciones como la de Edwin Sutherland, quien abordó a los ladrones como un grupo profesional<sup>19</sup>, algo que rompe con las condiciones expuestas por los autores clásicos. Para los interaccionistas, estudiar la profesión debe estar siempre ligado a la biografía de aquel que desarrolló el oficio, ya que la importancia que tienen las profesiones dentro de la sociedad solo puede ser explicada si se tiene en cuenta las repercusiones que tuvo dentro de la vida del sujeto en particular. Debido a esto, muchas de las investigaciones acudieron al método de la monografía y de la biografía para poder explicar las tensiones que se dan entre los

---

<sup>16</sup> Wilensky, Harold. "The professionalization of everyone". pp. 142-146.

<sup>17</sup> Urteaga, Eguzki. "Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad". pp. 179-180.

<sup>18</sup> Para ver un estado del arte que profundice sobre las diferencias entre las distintas posturas: Rodríguez, Josep y Mauro Guillén. "Organizaciones y profesiones en la sociedad contemporánea". En *Reis*. Vol. 59 (1992):9-18.

<sup>19</sup> Sutherland, Edwin. *El ladrón profesional: por un ladrón profesional*. Chicago: Universidad de Chicago, 1937.

profesionales, logrando exponer las relaciones existentes entre los distintos integrantes, la manera en la que son asimilados los éxitos, los fracasos y la interacción con otros grupos ocupacionales.

Eguzki Urteaga, citando a Everett Huges, uno de los exponentes de esta posición, explica que la categoría de profesión presenta una serie de características. Para comenzar, la profesión posee una licencia de ejercer; una obligación de misión; una carrera, es decir, una trayectoria de vida; segmentación, la cual evidencia los distintos conflictos y cambios que se desarrollan dentro de los grupos profesionales y, finalmente, el concepto de mundo, el cual está compuesto por los sistemas de creencias compartidas y el conjunto de individuos coordinados<sup>20</sup>. Como ejemplo de este último concepto está la obra de Howard Becker *Los mundos del arte* en la cual se evidencia la cantidad de personas y relaciones, no solo entre artistas, que participan dentro del trabajo artístico y las organizaciones internas que existen dentro de este mundo social.

En esta investigación se acuden tanto a las teorías clásicas como a las interaccionistas debido a que, tal como dice Urteaga, es necesario definir la profesión bajo una “teoría de la complejidad”<sup>21</sup>. Tanto las posturas funcionalistas como las más contemporáneas han ofrecido visiones contrarias del mismo problema, las clásicas hacia una visión de la profesión en cuanto sistema armonioso y rígido, sin conflictos de intereses entre los individuos y bajo la idea de que el proceso histórico transforma una ocupación en una profesión. Por el contrario, el interaccionismo se fija en el profesional, es decir en la postura subjetiva de la situación, evidenciando todas las relaciones entre cada uno de los sujetos, haciendo un análisis micro de cómo se integra a la identidad del sujeto toda su experiencia dentro de este grupo y afirmando que no se trata únicamente de una identidad profesional, sino que juegan muchas más variables sociales, ya sea la edad, el género o la clase, entre otras. La teoría de las complejidades propone evidenciar que en las profesiones se dan ambas experiencias, ya que si bien hay sentido de unidad,

---

<sup>20</sup>Urteaga, Eguzki. “Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad”. pp. 177-181

<sup>21</sup>La autora propone un nuevo paradigma para abordar las profesiones en el cual se puedan ver representados tanto los actores como el sistema, “La teoría de la complejidad” trata de mostrar cómo se pueden complementar las posturas que ya han abordado este tema, los funcionalistas y los interaccionistas, utilizando los conceptos, métodos y problemáticas de ambas teorías. Se trata de una propuesta que hasta el momento se encuentra en su fase teórica inicial y que aún no ha tenido investigaciones empíricas. Urteaga, Eguzki. “Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad”. pp. 169-198.

también existen divergencias al interior de estos grupos. Entender dicha posición es fundamental para esta investigación, ya que se acudirá tanto a la postura clásica al momento de exponer algunas de las condiciones necesarias para el proceso de la profesionalización, como también a la visión interaccionista, pues entender el cambio por el que pasaron los artistas en Bogotá solo es posible si nos detenemos en casos particulares.

Para analizar el caso de la profesionalización de los artistas en Bogotá, es necesario conocer los antecedentes de la categoría de artista en nuestro país, partiendo desde la época colonial y llegando hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Posteriormente, el análisis estará dividido en tres ejes. El primero se centra en el estatus que adquirieron las artes oficialmente, esto basado en una serie de argumentos que comenzaron a ser presentados en distintos medios y que buscaban mostrar al artista como un actor fundamental para el desarrollo de la nación colombiana. El segundo eje analiza el papel que jugó la Escuela Nacional de Bellas Artes en el proceso de profesionalización de los artistas, institución fundamental pues, además de ser el centro de educación más importante, también controló otros factores fundamentales de esta ocupación. Para finalizar, habrá un espacio centrado en la cotidianidad de los pintores en Bogotá, indagando sobre su condición social y económica, las formas de trabajo y las distintas formas de relación que se dieron dentro de este grupo ocupacional y que evidencian ese proceso de profesionalización. Parte de la argumentación de este capítulo está centrada en dos de las categorías principales dentro de la sociología de las profesiones: la educación y el bien que le hacía esta ocupación a la sociedad. Alrededor de estos dos argumentos se evidenciarán muchas otras de las características de las que hablaban los autores ya mencionados. Esta estructura de análisis permite observar cómo se afectó la condición social del artista desde lo institucional y lo gubernamental, pero también desde lo personal al centrarnos en las relaciones interpersonales y en casos específicos que evidencian la realidad de los pintores en Bogotá entre 1910 y 1930.

## **La época del artista- artesano: antecedentes de la profesionalización en Colombia.**

Entender el modo como cambió la condición social de los artistas en Bogotá en las primeras décadas del siglo XX requiere, primero, conocer la situación de esta ocupación en el periodo anterior<sup>22</sup>. Durante la época colonial, los artistas pasaban por un largo proceso de aprendizaje en los talleres, lugares en los cuales se ponían al servicio de un “maestro” quien les enseñaba lo necesario para ser pintores y, posteriormente, poder poner su propia “tienda”. El estatus de estos artistas fue bastante particular, ya que socialmente no existía una diferencia entre las categorías de artesano y artista debido a que el producto hecho por estos no era valorado en el sentido estético sino por su utilidad, lo que los igualaba con otros individuos como los canteros, talladores de madera, plateros u orfebres, entre otros. Como estamento, los artesanos se caracterizaban por ser grupos humildes quienes dominaban algún oficio desarrollado manualmente y sin reconocimiento de su creatividad, hecho que contribuyó a que su actividad no tuviera un estatus elevado dentro de la sociedad colonial. El caso de los pintores resulta especial debido a que como grupo se caracterizó por ser de procedencia española, lo que los diferenciaba de muchos de los otros artesanos. Esto sin embargo, no les garantizó un ascenso social debido a que el oficio no les permitía ganar el suficiente dinero para hacerlo, lo que ayuda a explicar que fuera una labor que se heredara a siguientes generaciones.

En el siglo XIX los pintores se enfrentaron a una serie de condiciones especiales que hicieron que el desarrollo de su trabajo fuera diferente al que se venía dando en la Colonia y al que se dio en otros países de Latinoamérica. A diferencia de casos como el de México, donde se fundó la Academia de Arte desde el siglo XVIII<sup>23</sup>, o el de Cuba,

---

<sup>22</sup> Para esta contextualización se tuvieron en cuenta los textos de Sofía Stella Arango, Beatriz González y Eugenio Barney Cabrera: Arango Restrepo, Sofía Stella. “Comienzo de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”. En *Historia y Sociedad*, No.21 (2011): 145-170. González, Beatriz. *El arte colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Bancafé, Fiducafé, Fondo Cultural Cafetero, 2004. Barney Cabrera, Eugenio. “La actividad artística en el siglo XIX”. En Jaramillo Uribe, Jaime (Director científico) *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1982. pp.565-612; *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980.

<sup>23</sup> Si bien para el momento encontramos una institución educativa consolidada, cabe aclarar que los artistas mexicanos que se educaban en la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos, no presentaban un examen que les concediera título alguno, esto a diferencia de ocupaciones como la

donde se fundó la Academia de Bellas Artes de San Alejandro en 1818, Colombia solo contó con una institución oficial dedicada a la enseñanza de las artes hasta finales del siglo XIX. Esto se explica si se tiene en cuenta que la Escuela Gratuita de Dibujantes<sup>24</sup>, creada para la Expedición Botánica, fue clausurada durante la reconquista hecha por el “Pacificador” Morillo. Al terminarse esta Expedición los dibujantes del Nuevo Reino de Granada quedaron desempleados y recurrieron a la realización de miniaturas, consideradas como el arte de la naciente república. Estos artistas, entre ellos Juan Francisco Mancera (ca. 1780-1845), Félix Sánchez (activo entre 1805-1820) y Pablo Caballero (ca. 1765-1830), abrieron “tienda” y fueron los maestros de quienes desarrollarían el arte durante el resto del siglo XIX, tales como Ramón Torres Méndez (1809-1885), José Manuel Groot (1800-1878) o José María Espinosa (1793-1883).

Al no tener una escuela oficial donde estudiar, la educación de los artistas se continuó dando en los talleres heredados de la colonia, es decir, de tipo familiar o gremial. Debido a la falta de escuelas oficiales, muchos de los artistas fueron autodidactas, lo que generó que el arte que se desarrolló durante este periodo fuera antiacadémico, ya que no se conocían las reglas que dictaba este estilo, el cual se estaba desarrollando en algunas partes de América y Europa. De hecho, el arte colombiano de las primeras tres cuartas partes del siglo XIX fue ajeno a lo que sucedía en Europa, ya

---

arquitectura. Esto se explica ya que socialmente se consideraba que las artes, tales como pintura y escultura no eran ocupaciones ligadas al estudio, sino al talento y la creatividad. Arce Gurza, Francisco. *Historia de las profesiones en México*. México: El Colegio de México. Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Urbano, 1982.

<sup>24</sup>Quienes ingresaban en esta Escuela lo hacían en calidad de aprendices y a título de becados y a su término trabajaban como oficiales adscritos a la Expedición, labor por la cual tenían una compensación salarial. Más que un objetivo artístico, los dibujantes de esta institución estaban subordinados a los intereses científicos; bajo estas condiciones tuvieron que adaptarse a unas normas específicas que alterarían su condición social pero que posteriormente serían olvidadas y se retornaría a las prácticas heredadas de la Colonia. Estas normas eran: a) relación subordinada tanto en el salario como al reglamento administrativo (jornales, horario de trabajo, ubicación del lugar de labores, reglamento disciplinario); b) trabajo en equipo bajo la dependencia científica y administrativa del director y del mayordomo; c) utilización de instrumentos y medios de trabajo de propiedad del instituto y no del dibujante; d) obligatoria aceptación de temas, procedimientos y técnicas; e) el producto artístico era propiedad de la institución y su precio era fijado teniendo en cuenta las capacidades técnicas del artista; f) aprendizaje del oficio en una institución regida por uno de los funcionarios del organismo oficial. Como se mencionó anteriormente, se trató de condiciones que no alcanzaron a consolidarse en la sociedad republicana debido a la dramática situación que vivió el país en las décadas posteriores a su independencia. Barney Cabrera, Eugenio. “La actividad artística en el siglo XIX”. pp. 568-576.

que ni artistas extranjeros vinieron a Colombia en calidad de profesores<sup>25</sup>, ni los pintores colombianos viajaron a educarse a otro lugar. Esta falta de contacto con el exterior permitió que el arte nacional se caracterizara por “un idealismo inventado, basado en pautas coloniales, y un folclorismo moderado por los intelectuales, denominado costumbrismo”<sup>26</sup>.

Durante la Colonia, los clientes de los artistas solían ser iglesias, conventos, comerciantes y gobernantes, entre otros, quienes pedían pinturas de grandes dimensiones, las cuales eran hechas con materiales que en su mayoría eran importados de Europa. Los trabajos eran realizados según las peticiones de los clientes, quienes encargaban el tema, las dimensiones y la composición de la obra, condiciones que eran consignadas a través de decretos oficiales. El modo de encargo no cambió para el siglo XIX<sup>27</sup>, pero debido a la inestabilidad de las primeras décadas de este siglo y los constantes conflictos, varios de los clientes tradicionales quedaron en ruina, lo que sumado al cierre de las fronteras y la imposibilidad de importar los materiales, hizo que la calidad y el tamaño de las producciones artísticas decayera considerablemente.

Lo anterior afectó considerablemente la condición social de los artistas, ya que debido a la difícil situación social y económica acudieron a otras formas de trabajo artístico, tales como dictar clases particulares, trabajar para el gobierno como grabadores en la Casa de la Moneda<sup>28</sup> y hacer publicidad de su trabajo a través de los periódicos, ofreciéndose a realizar “cuadros de todo género”, pero en especial, buscando trabajo en otras ocupaciones, lo que no había sucedido en la época colonial, cuando el trabajo de artista era de tiempo completo. Como ejemplo de esto están los casos de Pedro José Figueroa, quien fue mayordomo de la Fábrica de Nieves, José Manuel Groot, quien se

---

<sup>25</sup> Uno de los factores importantes para el mejoramiento de carrera de pintor va a ser la presencia de artistas extranjeros en nuestro país a finales del siglo XIX, entre estos estaban Felipe Santiago Gutiérrez, Enrique Recio y Gil, Luis de Llanos, Cesar Sighinolfi y Antonio Rodríguez. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.83.

<sup>26</sup> González. Beatriz. *El arte colombiano en el siglo XIX*. p.82.

<sup>27</sup> Barney Cabrera, Eugenio. “La actividad artística en el siglo XIX”. p. 580.

<sup>28</sup> Barney Cabrera describe esta labor dentro de una “empleomanía oficial”, lo que daría para pensar que no era un trabajo con un alto estatus social. Barney Cabrera, Eugenio. “La actividad artística en el siglo XIX”. p.582.

dedicó a la enseñanza y la política, o el mismo Santiago Páramo, quien fue sacerdote<sup>29</sup>. Otro de los aspectos relevantes dentro de esta condición social de los artistas del siglo XIX es que, como ya sucedía en Europa, el arte comenzó a ser considerado como un pasatiempo de las clases burguesas, lo que ayudó para que el estatus de esta actividad ya no fuera el de profesión u ocupación rentable, sino el de adorno de la personalidad. Ante ello, aparecen los casos de quienes en algún momento fueron dibujantes o pintores pero nunca habían tenido educación artística alguna.

Además de los cambios ya mencionados, los pintores decimonónicos tuvieron que enfrentar la aparición de tecnologías como el daguerrotipo y, posteriormente, la fotografía, lo que les generó más competencia. Ante esto, uno de los recursos a los que acudieron los artistas fue a la elaboración de las pinturas de “costumbres”, muchas encargadas por los extranjeros que venían de viaje a Colombia. Otro de los proyectos que les dio empleo a algunos pintores fue la Comisión Corográfica que funcionó entre 1850 y 1859<sup>30</sup>. Se trató del proyecto más importante que se había dado en este territorio, inclusive superando a la Expedición Botánica, ya que fue uno de los momentos claves en la construcción de la Nación colombiana gracias a que se creó una imagen visual y mental del país. Los pintores que se unieron a la Comisión venían de otros países, entre ellos Carmelo Fernández de Venezuela, Henry Price de Inglaterra y Manuel María Paz, de los pocos nacionales. Al igual que en otras ocasiones, el artista jugó el papel de ilustrador al servicio de la ciencia<sup>31</sup>.

El cambio en las condiciones que vivió el arte y los artistas colombianos del siglo XIX empezó a efectuarse desde 1870, cuando comenzó el contacto del arte nacional con el arte extranjero. Fue en este año cuando Alberto Urdaneta<sup>32</sup>, con motivos distintos a

---

<sup>29</sup> Barney Cabrera nombra al menos ocho casos de artistas que ejercieron otras ocupaciones. Barney Cabrera, Eugenio. *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. pp.59-60.

<sup>30</sup> Si bien los proyectos que unían arte y ciencia dejan de ser comunes, por ejemplo, para finales del siglo XIX Jesús María Zamora colaboró con la Primera Comisión de Límites con Venezuela. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.55.

<sup>31</sup> Para acercarse un poco más a lo que fue la Comisión Corográfica consultar: Sánchez, Efraín. *Codazzi, la Comisión Corográfica y la construcción de Nación*. [En línea]: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/109/04.html>. Para observar las láminas de la Comisión se puede consultar: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/1%C3%A1minas-de-la-comisi%C3%B3n-corogr%C3%A1fica>.

<sup>32</sup> Bogotá, 1845- 1887. Fundador del *Papel Periódico Ilustrado* y de la Escuela de Grabado. Más que como artista es reconocido por los aportes que hizo en el fomento de las artes en nuestro país.

los artísticos, viajó a Europa y se interesó por el arte, convirtiéndose en una de las personas que colaboró con la creación de una escuela oficial de bellas artes en nuestro país. Si bien el interés por parte del gobierno en apoyar la fundación de una escuela venía de un tiempo atrás<sup>33</sup>, esta intención solo se llevó a cabo hasta 1873 cuando llegó a Colombia Felipe Santiago Gutiérrez<sup>34</sup> y se creó la “Academia Vásquez”<sup>35</sup>, antecedente de la Escuela Nacional. Desde este momento los artistas que estudiaban en esta escuela comenzaron a viajar a Europa, principalmente a la Academia Julien en París, con financiación propia o del gobierno, lo que ayudó a la consolidación de esa tendencia académica que caracterizará el arte propuesto por la Escuela de Bellas Artes, la cual se fundó oficialmente en 1886.

Durante gran parte del siglo XIX, el arte y la artesanía seguían siendo reconocidos como productos iguales, prueba de son las exposiciones en las que se mostraban manufacturas y obras de arte bajo el mismo espacio, tal como en la exposición de 1871<sup>36</sup>. La separación de estas dos esferas puede comenzar a verse cumplida en 1872, cuando se creó la Escuela de Artes y Oficios en Bogotá<sup>37</sup>, la cual nació bajo la necesidad de educar a los artesanos y darles las herramientas prácticas y conceptuales necesarias para enfrentar la competencia de la producción extranjera<sup>38</sup>. Una de las personas que más influyó en esta separación entre arte y artesanía fue Alberto Urdaneta, quien afirmó en el discurso de apertura del curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional:

---

<sup>33</sup> Por ejemplo, en 1848 se firma un acta para la Fundación de la Academia de Dibujo y Pintura, institución que nunca se crea. Fajardo Rueda, Marta. *Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro de Estudios Sociales, 2004. p.12.

<sup>34</sup> Pintor mexicano (1824-1904), académico, costumbrista y viajero famoso en nuestro país por promover la fundación de la Academia Vásquez en 1873, y posteriormente, crear la Escuela Gutiérrez, de la cual fue el primer director (1873-1875). *Felipe Santiago Gutiérrez, Pintor mejicano*. Consultado el 28 de noviembre de 2013 [En línea] <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1138>

<sup>35</sup> Paralelo a esta Academia, gratuita, también funcionaba la Escuela Gutiérrez, privada. En 1881, Felipe Santiago Gutiérrez hizo un concurso en el que se eligieron los directores de esta escuela: Pantaleón Mendoza y Epifanio Garay.

<sup>36</sup> Arango Restrepo, Sofía Stella. “Comienzo de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”. En *Historia y Sociedad*, No.21 (2011). pp. 154-155

<sup>37</sup> Otra iniciativa similar a esta fue la Escuela Profesional de Artes Decorativas e Industriales, la cual fue idea de Andrés de Santamaría cuando dirigió la Escuela de Bellas Artes entre 1904 y 1911. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.53.

<sup>38</sup> Arango Restrepo, Sofía Stella. “Comienzo de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”. En *Historia y Sociedad*, No.21 (2011) p. 158.

Arte es el conjunto de reglas o preceptos que se tienen en cuenta para hacer bien alguna cosa. Se divide en Artes Mecánicas y en Artes Liberales. Estas últimas son el objeto de la presente reseña. Las Artes Liberales, fruto de la imaginación, se dirigen o al espíritu solo, como lo hacen las Bellas Letras, o a los sentidos al mismo tiempo que al espíritu, como las Bellas Artes (...) De las Bellas Artes, la pintura es la que ha hecho relucir más ingenios.

Y más adelante también hace una definición de quiénes son artistas, lo que ayudó en gran manera a separar a este grupo de los artesanos y a valorar su producción en términos estéticos:

Llámesese artistas a los que ejercen alguna de las Artes Liberales, y particularmente a los pintores, grabadores, escultores y músicos. Sublimidad en el gusto, ejecución correcta y llena de espíritu, contornos elegantes, soltura y firmeza, interpretación fiel de las bellezas de la naturaleza, expresiones llenas de nobleza, energía, orden, armonía (...) tales son las cualidades que caracterizan a un verdadero artista, que reunidas en su totalidad forman el ideal de aquellos cuya misión es hacer amar y propagar el Bien por lo Bello. El artista es el intermediario entre el sabio y el obrero; participa del uno por la cabeza, del otro por la mano, y aquella como esta ocurren en su arte<sup>39</sup>.

La separación entre artista y artesano será decisiva para el proceso de profesionalización y de mejoramiento del estatus del pintor dentro de la sociedad bogotana. Unido a esta diferenciación, la figura del artista comenzó a adquirir más importancia debido a la aparición de argumentos, cada vez más frecuentes, de que toda sociedad en proceso de civilización tenía un alto desarrollo en artes, argumento que fue muy utilizado por los artistas para legitimar su profesión.

### **La importancia del arte y sus creadores para la Nación: legitimando una profesión.**

Uno de los factores más importantes para todo proceso de profesionalización es la argumentación que se hace para evidenciar que dicha ocupación tiene como objetivo mejorar la sociedad y estar al servicio de ella. Para el momento abordado, hubo un ambiente propicio para que los artistas mejoraran su condición social en nuestro país y, en especial, en Bogotá, ya que a lo largo de las fuentes consultadas fue común encontrar

---

<sup>39</sup> Fajardo Rueda, Marta. *Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. pp.4-6.

una defensa de las artes basada en la idea de que toda sociedad moderna y civilizada había apoyado el desarrollo de estas disciplinas. Se trató de un fenómeno que comenzó desde el mismo Alberto Urdaneta, quien afirmó:

La propagación de las artes y su perfeccionamiento son señales de la civilización de un país; son el límite que separa la cultura de la barbarie, y lo que diferencia del hombre culto al inspirado artista<sup>40</sup>.

Este tipo de argumentaciones fue cada vez más común, tanto entre artistas como entre políticos. Así lo demostró Guillermo Valencia cuando en 1896 afirmó:

Los pueblos civilizados que asignan en la actualidad ingentes sumas para aquellos que dan muestras de habilidad para el arte y logran de esta suerte alcanzar el mejoramiento de tales individuos y con el, lustre para la patria<sup>41</sup>.

Este tipo de argumentos va a ser muy utilizado, pues en varios de los artículos de prensa del periodo estudiado se cita constantemente la importancia que tiene el arte para el desarrollo de las civilizaciones, razón por la cual se acude a poner de ejemplo la historia del arte europeo y la importancia que ha tenido este para el desarrollo de diferentes sociedades. Se trata de una constante relación entre los conceptos de *patria*, *civilización* y *arte*, relación que es aprovechada por los artistas para legitimar su posición dentro de la sociedad. Esta relación está justificada si se entiende que en Colombia, al igual que en otros países de Latinoamérica, el proceso de modernización incluyó la construcción de un sentimiento de identidad nacional que fue apoyado por las artes. Para nuestro caso, temáticamente se acudió a la recreación de paisajes y escenas costumbristas, históricas y religiosas y a pesar de que estas solo tuvieron un abordaje descriptivo y anecdótico de la situación, fue el modo en el que se trató de representar nuestra identidad como nación.

El arte se utilizó para servir a la República y por ello, constantemente se acudió a este para la conmemoración de la historia patria. Esto era muy bien sabido por los artistas, quienes veían en este tema una de las oportunidades en las que más podían conseguir trabajo, ya fuera con la elaboración de obras conmemorativas, retratos,

---

<sup>40</sup> Córdoba, Estela María y Marta Fajardo Rueda. *La Universidad Nacional en el siglo XIX: documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes.* p.23.

<sup>41</sup> Cano Izasa, Juan Guillermo. *Francisco Antonio Cano: 1865-1935.* Medellín: Museo de Antioquia, Fondo Editorial, 2003. p. 48

estatuas, monumentos o bustos de los héroes nacionales<sup>42</sup>. Ejemplo de esto son muchos de los cuadros que hicieron los artistas más representativos de este momento y que tocan algún tema patriótico, solo nombremos dos casos: *Paso del ejército libertador por el Páramo de Pisba* de Francisco Antonio Cano de 1922 y el tríptico hecho por Andrés de Santamaría en 1926 que se titula *La batalla de Boyacá*<sup>43</sup>. Otro de los momentos en los que se unía el arte y su servicio a la nación fue en la celebración de exposiciones de arte en honor a festejos patrios, tal como sucedió en la exposición de 1910 y de ahí constantemente cuando, por ejemplo, en 1912 los profesores de la Escuela le pidieron al rector que la exposición de arte que no se realizó el 20 de julio anterior se realizara el día 12 de octubre, “aniversario del descubrimiento de América ya que son las fechas clásicas de nuestra historia patria las que principalmente debemos celebrar con estos certámenes de civilización”<sup>44</sup>.

La idea de que su profesión está al servicio de la *patria* está muy interiorizada por los artistas y eso es visible constantemente al analizar las fuentes primarias. Por ejemplo, en una carta escrita por varios artistas en 1929 y dirigida a la Presidencia de la República se afirma: “Colocándonos en el puesto de trabajo que es la única política que tenemos los artistas de servir a la República”<sup>45</sup>. También hay una situación similar con Francisco Cano, quien en una entrevista legitima su beca a Europa al afirmar que “con sus estudios

---

<sup>42</sup> A pesar de la cantidad de obras que tienen como objeto algún tema histórico o patriótico, varios artistas se quejan de que no sean tenidos en cuenta al momento de la realización de estas obras: “Los rectores de la escuela aludida (la de Bellas Artes), en varias ocasiones han dirigido notas clarísimas a los señores Ministros de los distintos ramos, en el sentido de que los monumentos nacionales y los cuadros históricos de alta significación, sean ejecutados en competencia artística abriendo concursos entre los artistas nacionales y extranjeros residentes en el país, pero, con profundo pesar hemos experimentado el rechazo bochornoso de los proyectos en los concursos suscitados por las diferentes entidades del Gobierno actual, dejando con los brazos cruzados a distinguidos artistas nacional cuyas obras son por sí solas recomendables”. Correspondencia sin firmar dirigida al “Señor presidente de la República y Honorables Ministros del Despacho Ejecutivo”, Bogotá, junio 28 de 1929. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 14, documento 44.

<sup>43</sup> Esta obra despertó toda una polémica en su momento, el senador Yepes lo define así: “Al citar casos de sacrilegio artístico, no podemos pasar en silencio el costoso tríptico con que se rompió la armonía que debía reinar en el salón central del Capitolio. Ese cuadro pintado a la diablo y sin respetar ni la verdad histórica ni la verdad geográfica, no es sino una pésima imitación de la escuela moderna del puntillismo (...)”. Yepes, J.M. *Arte y cultura*. Senado de Colombia- Secciones de 1926: Bogotá, Imprenta Nacional, 1927. pp. 27-30.

<sup>44</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 14, documento 20.

<sup>45</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 14, documento 44.

sería de alguna manera útil a su patria”<sup>46</sup>, esto evidencia que los artistas usaban dentro de su discurso este tipo de categorías como “servicio a la República” para legitimar su oficio. Ante esto, también es curioso encontrar que la argumentación de la misión social de esta profesión también fue utilizada por los artistas para acceder a algunos beneficios individuales, esto se evidencia en una carta de José Vicente González, aspirante a estudiar en la Escuela, escrita al ministro de Instrucción Pública y en la que afirma: “Bien comprendo que el Señor Ministro sí tiene en cuenta que para los hijos del pueblo, como el suscrito, hoy más que nunca para librarnos de peligros y buscar la verdad bajo un trabajo manual debe haber buena voluntad para acogérsenos en los planteles de la Nación donde el Supremo Gobierno espera sacar ciudadanos útiles a su patria”<sup>47</sup>, se trata de una adaptación del discurso visto anteriormente para obtener el acceso a la Escuela que hasta el momento le estaba siendo negado, para lo cual el sujeto se apropia de las categorías de *buen ciudadano* para poder lograr sus objetivos.

Otro de los aspectos interesantes que está relacionado con la profesión artística y que evidencia ese desinterés por el beneficio propio está centrado en el argumento de que esta ocupación no trae grandes ganancias económicas para quien la ejerce. Esta idea está apoyada en la *leyenda del artista* que muestra cómo este tipo de ocupaciones es elegida, a pesar de que económicamente no sea tan rentables, debido a un impulso superior al mismo individuo, en donde este se sacrifica para poder dedicarse a una labor que nunca será suficientemente bien recompensada. Este tipo de argumentos se puede evidenciar en algunos casos nacionales quienes veían desde su niñez la predisposición hacia las artes, así lo explicó el padre de Pedro Nel Gómez, quien argumentó que si bien su hijo podría desarrollar la ingeniería abandonó esta opción por una pasión hacia las artes<sup>48</sup>. Otro ejemplo de esto es el discurso de Antonio Gómez Restrepo en la inauguración del Círculo de Bellas Artes en 1920 cuando afirma: “Vuestra labor entre otros méritos tiene el de ser desinteresada y provocar quizá la sonrisa compasiva de quienes desdeñan todo esfuerzo que no se resuelva en provecho material inmediato, (...) como el artista puede

---

<sup>46</sup> Cano Izasa, Juan Guillermo. *Francisco Antonio Cano: 1865-1935*. p. 38.

<sup>47</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 12, documento 7.

<sup>48</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 11, documento 24.

luchar, sufrir y aun morir, por tal de que las generaciones futuras que él no ha de conocer, recuerden su nombre, unido a la memoria gloriosa de una poesía, de un cuadro, de una estatua, de un canto”<sup>49</sup>. Se trata de un argumento que es utilizado tanto en el discurso de los políticos como en el mismo de los artistas y que ayuda a entender que era importante insistir en la idea de que más que buscar el beneficio personal, las artes trascendían más allá del sujeto mismo y que podían contribuir al beneficio de su patria.

### **La Escuela de Bellas Artes y su papel dentro de la profesionalización.**

En nuestro país, la Escuela va a tener un papel muy importante dentro del mundo artístico bogotano, así como a nivel nacional, ya que además de ser la institución educativa oficial, también se convirtió en una institución a la cual los artistas estuvieron vinculados permanentemente a lo largo de sus vidas, debido a que controló otras de las opciones educativas y muchas de las posibles opciones laborales. Es por ello que para entender la importancia de la Escuela dentro de la vida y obra de los artistas es necesario tener en cuenta los diversos campos de influencia que tuvo.

En cuanto a la educación de los artistas, el papel de la Escuela Nacional de Bellas Artes va a ser fundamental, pues fue en esta institución donde recayó gran parte de este proceso de profesionalización<sup>50</sup> y de hecho ese fue uno de sus objetivos: “Formar los cimientos necesarios, sobre los cuales, repose, con la solidez que el conocimiento de un oficio suministra, el futuro profesional”<sup>51</sup>. La importancia de esta escuela es que representa la enseñanza de un conocimiento generalizado, y esta vez, a diferencia de lugares como el taller colonial, fue un centro controlado por el gobierno que aglutinó, controló e impartió los fundamentos artísticos a quienes eligieron desarrollar esta

---

<sup>49</sup> “Discurso pronunciado por Don Antonio Gómez Restrepo el día 19 del presente en el Círculo de Bellas Artes”. En *Cromos*, 20 de noviembre de 1920.

<sup>50</sup>De hecho, en los documentos, aparte de algunas escuelas regionales, como la de Bucaramanga, ya no se mencionan más instituciones privadas, es decir la Escuela de Bellas Artes representa, si no la única, sí la más importante. Dentro del Reglamento de la Escuela se señala que “La Escuela es el único apoyo oficial que los artistas reciben en Colombia”. Como ejemplo de la importancia de esta institución podemos citar a Barney Cabrera quien afirma: “De esa Academia (la Vásquez), convertida por último Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, parte la enseñanza artística oficial y profesional en Colombia”. Barney Cabrera, Eugenio. “La actividad artística en el siglo XIX”. p. 597.

<sup>51</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 16, documento 1.

carrera<sup>52</sup>. Tanto las posturas clásicas como las interaccionistas le dan una importancia primordial a las universidades, ya que representan el punto de partida para el proceso de profesionalización debido a que el individuo se convierte en un académico que domina un conocimiento disciplinado que le fue enseñado dentro de estas instituciones, además de inculcarles a estos futuros profesionales el rol que deben cumplir dentro de la sociedad.

La Escuela fue una institución educativa ya estable y definitiva –aunque en no muy buenas condiciones- que le permitió a los artistas ser reconocidos por sus trabajos a través de la celebración de exposiciones y certámenes en los cuales podían concursar por premios y reconocimientos simbólicos<sup>53</sup>, y que además de ello, se convirtió en el lugar que garantizaba la legitimación social de la profesión gracias al título que entregaba y el cual tenía un valor para el resto de la comunidad. Ejemplo de esto es que en 1910 un grupo de ornamentadores y grabadores exigió que la escuela les diera el diploma que acreditaba su preparación, pues afirmaban que con este diploma podían “mostrar al público que nuestras profesiones son legales a fuerza de cumplimiento de trabajo”<sup>54</sup>. Si bien se trataba de conocimientos técnicos sobre una profesión considerada menor, se reconocía el valor agregado que implicaba haber estudiado en esta institución oficial, de hecho, nombrar la “legalidad” que agrega el título era bastante importante para mostrar la importancia de los estudios certificados.

Esta Escuela de Bellas Artes en un primer momento centró la enseñanza únicamente en el trabajo manual, ello se puede ver en las clases dictadas en el momento de su fundación: dibujo, pintura, escultura, aguada, grabado de madera, ornamentación y anatomía artística<sup>55</sup>. Pero en la búsqueda de la profesionalización de esta ocupación, al programa se le agregaron las clases teóricas de Estética y de Historia del Arte, asignaturas

---

<sup>52</sup>Barney Cabrera, *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. p. 161.

<sup>53</sup>Furió habla de cómo la creación de las Academias ayudó a elevar el estatus de los artistas, debido a los títulos y honores con los que comenzaron a ser premiados los pintores y escultores. Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. p.224.

<sup>54</sup>Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 12, documento 2.

<sup>55</sup>Academia Nacional de Bellas Artes. *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934. p.118. Ya posteriormente, en 1894, se crea la clase de paisaje, clase que tendrá de profesores a Andrés de Santamaría y Luis de Llanos. Este género se convertirá en uno de los favoritos por los artistas de principio de siglo. Para profundizar sobre la propuesta estética de este grupo: Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Novus Ediciones, 1990.

que no hicieron parte del programa oficial hasta 1912<sup>56</sup>, cuando se presentó una petición ante el gobierno para que las clases fueran vistas por los estudiantes, pues se les consideró importante para su formación<sup>57</sup>. De agregarle carga teórica a la formación de los artistas se puede deducir la intención de mejorar su estatus, ya que históricamente a las ocupaciones manuales se les había discriminado con respecto a otros grupos creativos como, por ejemplo, los poetas, debido a que los pintores o los escultores solo desarrollaban un trabajo manual que no exigía mayores competencias intelectuales.

Coriolano Leudo, por ejemplo, fue consciente de la importancia de comenzar a ser visto como intelectual y por eso relacionaba su obra con la poesía y afirmaba que “la relación entre pintor y poeta, para mí, la literatura es una fuente de inspiración como la naturaleza misma. El pintor ideal sería para aquel que tuviera toda la fuerza intelectual y toda la técnica”. Se trata de comenzar a ser vistos no solamente como productores de una obra estética sino comenzar a mostrar que detrás de esta hay todo un proceso creativo que requiere de facultades intelectuales. Gracias al conocimiento en este tipo de campos teóricos los artistas tuvieron la posibilidad de conquistar otro tipo de espacios, como por ejemplo, el de la producción escrita mediante la crítica artística y la historia del arte colombiano. Esta conquista de nuevos espacios será desarrollada en el segundo capítulo.

Como bien ya se había mencionado, la Escuela no solo cumplió con las labores de enseñanza, sino que se convirtió en un centro que manejó unas redes de poder que hicieron que la mayoría de los artistas del momento estuvieran ligados a ella. Es posible deducir, a partir de las fuentes, que esta institución al controlar varias de las becas, los trabajos y los reconocimientos que los artistas podían obtener, manejó en gran medida el monopolio de las artes en el país para ese entonces, lo que también explica el porqué el arte y los artistas del momento giraron en torno a este establecimiento. Cabe aclarar que,

---

<sup>56</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 13, documento 28.

<sup>57</sup>Debido a la escasez de recursos económicos para la contratación de un profesor, la clase le fue asignada a Jorge Herrera, un antiguo estudiante de la Escuela y trabajador del Ministerio de Instrucción Pública, quien se ofreció como voluntario para enseñar esta materia bajo la condición de ser *Ad honorem*. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 13, documento 29. Dentro del Reglamento de la Escuela se afirma que era para la debida ilustración de los alumnos. Escuela Nacional de Bellas Artes. *Pensum y reglamento*. Bogotá: Editorial Minerva, 1931. p. 3.

si bien este monopolio fue muy poderoso, tal como se mostrará a continuación, no tuvo el control total de las artes, pues aún era aceptado socialmente que un artista fuera autodidacta o que no se hubiera educado en esta escuela y aun así, seguir siendo considerado como artista, una de las particularidades de esta profesión.

Parte del poder está centrado en que era a esta institución a donde llegaban todas las convocatorias, ya fuera para concursos o trabajos, destinadas a pintores, dibujantes o escultores y las cuales eran repartidas entre sus estudiantes o profesores. Si bien en algunos casos los concursos no exigieron que los participantes fueran estudiantes de la Escuela, había concursos destinados específicamente a estos, lo cual ya evidencia cómo la posición de ser “estudiado”, especialmente en este recinto, comenzaba a ser valorada socialmente. Por ejemplo, en 1928 la empresa del Aceite de Oliva Español organizó un concurso que buscaba carteles para difundir y propagar dicha marca, este concurso especificaba en su carta enviada al Ministro de Educación, la cual luego llegó a manos del rector de la Escuela<sup>58</sup>, que “se espera que en él (concurso) tomen parte todos los alumnos de la Escuela de Bellas Artes (...) El jurado lo compondrán los profesores de la Escuela y el Director de los talleres de la casa”<sup>59</sup>. Este tipo de convocatorias ratifica el poder de la Escuela al nominar como jurados a los mismo profesores, lo cual ayuda a perpetuar la estética de esta institución. Dentro de este tipo de concursos, es importante rescatar que si bien existían temas precisos, ya sea el aceite de Oliva o Los Murales (como en el caso de un concurso organizado por el Museo de Los Ángeles en 1929) se le da al artista la libertad de hacer el diseño según su gusto, lo que revela un respeto a la “creatividad” de este individuo.

Dentro de las fuentes oficiales consultadas hay varias cartas que le piden a esta institución el favor de enviar datos que revelaran el estado de las artes nacionales, es así que se piden listas con los nombres de los artistas más representativos, de las distintas escuelas de arte, las publicaciones, asociaciones profesionales, entre otras referencias que permitieran conocer el panorama artístico. Si bien no se tiene la respuesta de la Escuela a

---

<sup>58</sup> Al depender toda la organización de la Escuela de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, y posteriormente, desde 1928, del Ministerio de Educación Nacional, lo normal era que la correspondencia llegara primero al Ministerio y luego a la Escuela. Debido a los decretos 224 y 1087 La Escuela Nacional de Bellas Artes se somete a la censura del Ministerio de Instrucción Pública.

<sup>59</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 3, documento 6.

este tipo de peticiones, es evidente que para los artistas era vital manejar unas buenas relaciones con esta institución, ya que de esta dependía en gran parte construir un reconocimiento en el mundo del arte nacional<sup>60</sup> e internacional<sup>61</sup>. Esta escuela representa para este momento el centro artístico del país y es por ello que las escuelas de otras ciudades le pedían sus reglamentos para poder copiar el modelo educativo<sup>62</sup>.

En cuanto a las becas, tanto las que eran para estudiar en la Escuela misma o en el exterior<sup>63</sup>, eran otorgadas a quienes cumplieran las condiciones que la Escuela imponía. Por ejemplo, para estudiar en el exterior era obligatorio haber estado vinculado con esta institución, lo que ya discriminaba de estas opciones educativas a personas ajenas a esta. Estas condiciones las respaldaban con decretos, ya que según la ley 81 de 1925<sup>64</sup> existían tres tipos de becas: para profesores que además hayan sido antiguos alumnos<sup>65</sup>, para alumnos residentes en Europa y para actuales estudiantes. La beca, que consistía en un viaje a Europa a alguna de las academias tradicionales, para este momento en especial Roma y París, exigía que el ganador, a su regreso, comprobara progresos en su arte<sup>66</sup>.

---

<sup>60</sup> A nivel nacional está, por ejemplo, el caso de la revista *Cervantes* de Manizales que le pide a la escuela enviar imágenes de los trabajos de aquella prestigiosa institución para enaltecer el arte nacional. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 10, documento 33.

<sup>61</sup> Como ejemplo de las instituciones que pidieron este tipo de información a la Ministerio o directamente a la Escuela están El Museo de los Ángeles. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 3, documento 7. También está el caso de una “distinguida entidad alemana de carácter cultural que publica una Revista donde aparecen datos sobre los establecimientos de más importancia en el mundo”. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 13, documento 22.

<sup>62</sup> El Instituto de Bellas Artes de Medellín pidió en 1928 estos reglamentos. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 10, documento 18.

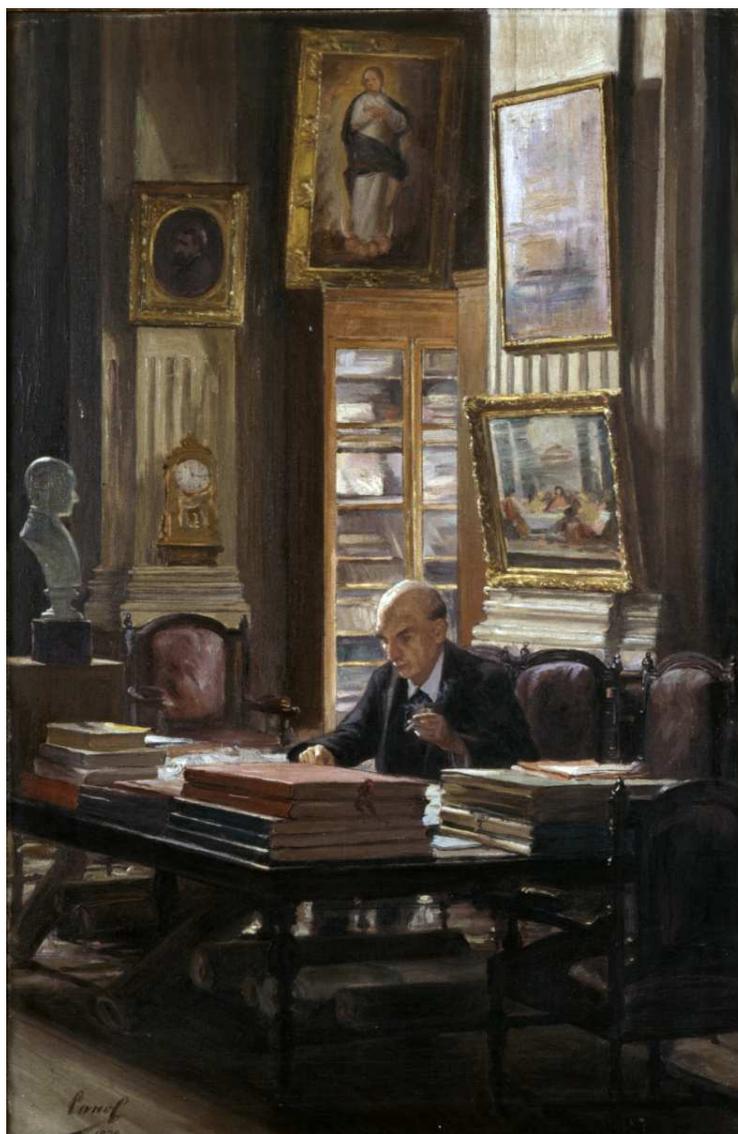
<sup>63</sup> La mayoría de los artistas tratados estudió en Europa, excepciones de esto fueron Fídolo González Camargo, Santiago Páramo, Eugenio Peña y Luis Núñez Borda, quienes nunca salieron del país.

<sup>64</sup> Muchas de las becas concedidas antes de este año eran patrocinadas por el Gobierno de España.

<sup>65</sup> A estos profesores se les exigía una antigüedad de diez años como docente dentro de la Escuela.

<sup>66</sup> En su versión de 1928 los ganadores de las becas fueron: en la categoría de profesores, Eugenio Zerda y Coriolano Leudo; en la de estudiantes en el exterior, Rómulo Rozo, Gustavo Arcila y José María González y, para los estudiantes actuales, Luis B. Ramos, Adolfo Samper y León Cano.

El monopolio ejercido por la Escuela era evidente para aquellos quienes estaban por fuera de su área de beneficio. Esto lo demuestra la carta de Jesús María Duque dirigida al Ministro de Educación Nacional. Este pintor describe cómo se convirtió en maestro gracias a “estudios en observación y afición natural que Dios me dio”, es decir de forma autodidáctica, narra su experiencia laboral, siendo profesor de colegios y de particulares. En esta carta, el artista denuncia cómo perdió una beca a España debido a “mayores influencias” – se podría pensar en intromisión de la Escuela-, y subraya cómo el entonces rector de la Escuela, Roberto Pizano, no colaboró con que él pudiera participar por una beca ya que: “Las condiciones que pusieron en ese plantel, solo favorecen a los que actualmente estudian y a lo que son profesores desde hace diez años; es incompatible con mis



En esta imagen se puede observar el trabajo de secretario que ejerció el también pintor Eugenio Peña. Francisco Antonio Cano Cardona (1865-1935). Eugenio Peña, 1929. Pintura (Óleo/Tela) 81 x 52.5 cm. Reg. 3111. Colección Museo Nacional de Colombia. Foto: Museo Nacional de Colombia/ Ernesto Monsalve Pino.

estudios antiguos con los que estudian actualmente<sup>67</sup>. Lo que este caso nos expone es que el monopolio de la Escuela hacía que las oportunidades laborales y educativas se les negaran a quienes no cumplían con parámetros que diferenciaban a los profesionales certificados de los “auto-didactas”, lo que le disminuía la competencia a quienes sí cumplían con estas condiciones.

A esta institución, además de los varios concursos, también llegaban ofertas de trabajo, ya que al ser el centro artístico colombiano, a esta recurrían distintas entidades cuando querían alguna ayuda artística. Por ejemplo, cuando se quería consultar sobre algún proyecto arquitectónico, se acudía a los representantes de esta Escuela para que dieran su concepto artístico, lo que implicó que estos artistas fueran considerados como “expertos” en cuanto a las cuestiones artísticas, hecho fundamental para alcanzar la categoría de “profesional”. Cuando se requería de algún artista también se le escribía a la Escuela, la cual aconsejaba algún pintor u ofrecía la vacante entre los maestros<sup>68</sup>. Además de estas distintas posibilidades, los artistas podían trabajar en la Escuela como profesores<sup>69</sup> o en alguno de los cargos directivos, ya fuera como Rector<sup>70</sup>, secretario o encargado del Museo. Los trabajos directivos representaban un sueldo más alto que el de los profesores, de este modo, por ejemplo, para 1929 el director ganaba 300 pesos mensuales, el secretario<sup>71</sup> 180 pesos, mientras que los profesores ganaban 60 pesos<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 11, documento 13.

<sup>68</sup> Hay varios ejemplos de esta práctica. En 1928, un taller pide la ayuda al Rector de la Escuela (Roberto Pizano) un pintor- rotulador, que le pudiera colaborar con rótulos y avisos y ofrece entre 1.80 y 2.50 pesos diarios. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 14, documento 30. En 1929, la Gobernación del Valle solicita un “pintor- artista” para ejecutar seis retratos. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 13, documento 17.

<sup>69</sup> La gran mayoría de estos artistas en algún momento fueron profesores, por ejemplo Roberto Páramo dictó clase en la Escuela durante 50 años. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.89

<sup>70</sup> Para el periodo estudiado los rectores fueron: Andrés de Santamaría cuyo periodo de dirección fue entre 1904 y 1911, Ricardo Borrero (1911-1923), Francisco Cano (1923-1927), Roberto Pizano (1927-1929), Ricardo Gómez Campuzano (1929-1931) y Coriolano Leudo (1931-1935). (Discurso del señor Daniel Samper Ortega). “Breve historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes”. En *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934. pp. 120- 124.

<sup>71</sup> Para acceder a puestos también se daban casos en los que se movían influencias para conseguirlos, por ejemplo, Eugenio Peña le pidió el favor al poeta Guillermo Valencia para que le ayudara a conseguir el cargo de secretario, Valencia escribió una carta y al día siguiente consiguió el nombramiento. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.92. Francisco A. Cano también obtuvo su puesto como Director de la Litografía Nacional por su amistad con el presidente Carlos E. Restrepo. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.171.

Entender el proceso de profesionalización de los artistas en Bogotá no sería posible sin analizar el papel que jugó la Escuela, ya que además de su importancia en la formación educativa, reunió en torno a sí una serie de relaciones que le obligó a la mayoría de los pintores y escultores a estar vinculados con esta. Lo anterior ayuda en gran parte a explicar por qué el arte y los artistas desarrollaron ese tipo de estética académica.

### **El caso de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930.**

Entender el proceso de profesionalización de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930 requiere que, además de centrarse en las instituciones educativas y en el contexto gubernamental, se indague sobre el perfil social de los distintos pintores que desarrollaron su carrera, o al menos parte de ella, en esta ciudad. Es necesario conocer sus condiciones económicas, los distintos trabajos a los que se postulaban, la creación de asociaciones profesionales y el modo en el que se relacionaban con otras personas basándose en el hecho de que eran “artistas”. Lo interesante de este modo de análisis es que se pueden comparar las distintas identidades que se relacionaban dentro de la vida de estos individuos: la edad, el género, la profesión, la región y la clase social, entre otros.

Para comenzar, en el momento abordado ya existía una diferenciación mucho más clara e interiorizada entre artistas y artesanos. Así lo demuestra una carta enviada al rector de la Escuela de Bellas Artes en 1911 por un grupo de “ciudadanos pertenecientes al gremio de artesanos de la capital” quienes exigen que se abra una clase de dibujo ornamental:

Atentamente presentamos en el siguiente memorial con el fin de que en la reorganización de esa Escuela que por reciente decreto le ha sido confiada a su reconocido talento de artista (al Rector) se digno dar fiel cumplimiento al Decreto que estableció una clase de dibujo ornamental, la cual se dictaría en las primeras horas de la noche (...) el móvil de que tuvo el gobierno al crear esta clase fue facilitar la enseñanza en el ramo ornamental para los obreros, pues bien se comprende que a ellos no les es necesario el aprender a copiar los modelos de la estatuaria griega ni moderna pues este

---

<sup>72</sup> Para comparar esta información, en el mismo documento se muestra que el portero del edificio del parque de la independencia ganaba 50 pesos. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 4, documento 15.

es un ramo al cual se pueden dedicar en las horas del día los muchos jóvenes que disponen de los recursos necesarios para seguir la difícil y poco productiva carrera de artistas<sup>73</sup>.

Como se puede evidenciar en el documento anterior, ya en 1911 eran mucho más claras las diferencias entre los artesanos y los artistas. Esta interiorización hecha por un artesano mismo, reconoce que estos aspiraban a aplicar los conocimientos aprendidos en oficios mucho más prácticos y se describen a sí mismos como obreros, esto en contraposición a los artistas, quienes vivían en unas condiciones económicas mejores que les permitían estudiar de día y dedicarse a una profesión que considerada como “poco productiva”.

Este aspecto nos introduce al tema de las condiciones económicas de los pintores analizados. En general, la mayoría de los artistas de este momento compartieron unos rasgos sociales particulares. Varios de ellos pertenecían a un estrato social medio, de hecho muchos venían de una familia de artesanos o habían tenido contacto con el arte debido a que sus padres habían sido pintores o artistas entre varias de sus ocupaciones, ejemplo de esto son Fídolo González Camargo<sup>74</sup>, Francisco Cano, Marco Tobón Mejía o Epifanio Garay. Esta particularidad ya había sido mencionada por Barney Cabera para describir cómo las ocupaciones manuales se heredaban familiarmente desde la época colonial. Este tema en realidad ha sido también tratado a nivel universal, pues se ha encontrado que históricamente la escogencia de las carreras artísticas está ligada a las influencias familiares y paternas.

Otro de los aspectos que nos ayudan a entender las condiciones socioeconómicas de estos artistas es que muchos lograron hacer sus estudios por medio de becas, estos apoyos eran solicitados por los jóvenes<sup>75</sup> afirmando que si bien tenían la intención de aprender sobre arte no tenían los recursos económicos para pagar esta

---

<sup>73</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 14, documento 9.

<sup>74</sup> Su padre era pintor aficionado y luego de su muerte se dice que su madre tuvo que mantener a su familia “dentro de una modesta estabilidad económica”. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.121.

<sup>75</sup> La mayoría de los aspirantes ingresaba a la Escuela bastante jóvenes, de hecho en el Reglamento de la Escuela se menciona que los estudiantes debían acordar con sus familiares- hace pensar que aún eran sus acudientes- la especialidad que iban a tomar, es decir, Pintura, Escultura u Ornamentación. Escuela Nacional de Bellas Artes. *Pensum y reglamento*. Bogotá: Editorial Minerva, 1931. p.4.

carrera<sup>76</sup>. Se trataba de una realidad a nivel general, ya que el apoyo por parte del gobierno fue una de las opciones para acceder a la educación universitaria para muchos jóvenes colombianos desprovistos de medios económicos, que buscaban, a través de la educación y del título profesional, ascender socialmente<sup>77</sup>. Para el caso de las artes existían dos tipos de becas: algunas controladas por el gobierno y la propia Escuela y otras apoyadas por las distintas gobernaciones departamentales<sup>78</sup>. Un dato que nos ayuda a entender la situación económica de los artistas es que, para 1910, la cantidad de becados en la Escuela era de 60 y, para 1911, esta cantidad fue doblada llegando a 120<sup>79</sup> y, aunque no se sabe la cantidad total de estudiantes, estas cifras hacen pensar que una gran parte de alumnos debió estar becada.

En cuanto a las becas, los documentos muestran un fenómeno muy importante y es cómo los interesados buscaban mover “influencias” para ganarse alguno de estos beneficios. Es por ello que se encuentran cartas dirigidas tanto al rector de la escuela como al ministro o a varios políticos colombianos, en donde los postulantes tratan de convencer a estas personas del porqué merecen ganarse estos apoyos económicos. Lo anterior evidencia que las formas antiguas de patronazgo en el arte aunque se han ido transformando, no han dejado de existir, y para este momento si la persona interesada en estudiar artes no tenía los recursos<sup>80</sup> para pagar su educación buscaba formas de patrocinio y de ayuda, tanto por medio de becas del gobierno, como por medio de particulares, ya que sin estas ayudas externas hubiera sido mucho más difícil desarrollar su carrera. Como ejemplo de esto se puede citar una entrevista que se le hizo a Francisco Cano donde afirmó: “Mas que un artista he sido un luchador. Hasta los diez y ocho años fui joyero, como Benvenuto, después ebanista, más tarde cerrajero. Pero un día, varios

---

<sup>76</sup> Acevedo Bernal en una entrevista relató cómo en ocasiones no tenía el dinero para pagar los materiales para ir a estudiar. Sin autor. “El homenaje a Acevedo Bernal”. En *Cromos*. Bogotá, Abril 14 1928.

<sup>77</sup> Arias, Ricardo. *Los leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. CESO, 2007.p. 53.

<sup>78</sup> Los documentos encontrados en el Archivo de la Escuela de Bellas Artes permiten evidenciar peticiones realizadas para ambos tipos de apoyos económicos.

<sup>79</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 4, documentos 1 y 2.

<sup>80</sup> Con respecto a la necesidad de una base económica para poder ser artista, una interesante respuesta fue la que dio Miguel Díaz Vargas dentro de una entrevista: “- ¿Cuál cree usted que sea la base esencial para un artista? – El dinero”. Miró, Paco. “Nuestros artistas. Miguel Díaz Vargas”. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá, domingo 30 de septiembre de 1923.

amigos benévolos, me proporcionaron el viaje a Europa, dizque porque yo tenía buenas cualidades artísticas”<sup>81</sup>.

Este perfil social, además de ser compartido por la mayoría de artistas bogotanos y nacionales, también ha sido el que caracteriza a los artistas históricamente. Furió afirma que tanto en la Edad Antigua como en la Edad Media, por lo general, los artistas venían de un sector social bajo, característica que comenzó a cambiar durante el Renacimiento, cuando los artistas provenían de grupos de artesanos y tenderos. En general, dentro de estos oficios existía una discriminación tanto por las clases altas como bajas, siendo los sectores medios y urbanos donde los individuos más tendían a escoger este oficio<sup>82</sup>. Si bien este fue el perfil promedio de los artistas, también han existido ejemplos aislados que rompieron con esta constante. Uno de los casos más relevantes sucedió durante el Renacimiento cuando Miguel Ángel, hijo de patricios, y Brunelleschi, Masaccio y Da Vinci, hijos de notarios, decidieron ser artistas, elección criticada por sus familias ya que era un oficio manual y por ello, mal visto para estas clases altas (esto a diferencia de ocupaciones humanísticas y literarias que sí eran aceptadas, pues involucraban capacidades intelectuales). Lo importante de estos casos de artistas de extracción social “noble” es que al obtener reconocimiento social en estos oficios manuales- pensemos en la fama de Miguel Ángel y Da Vinci- se convirtieron en estereotipos del artista ideal y con ello ayudaron a mejorar el estatus de los artistas en general<sup>83</sup>.

Para el caso colombiano, durante el periodo abordado también existieron casos que no hacían parte del prototipo de artista. Se podría pensar que estos casos son herencia de la práctica decimonónica de personas pertenecientes a clases pudientes que veían el arte como un pasatiempo, pero que en este caso, terminaron por dedicarse a esta actividad a tiempo completo. Los dos ejemplos más importantes son Andrés de Santamaría y Roberto Pizano<sup>84</sup>, ambos pertenecientes a capas altas de la sociedad bogotana. La decisión de estos dos pintores trató de ser disuadida por cada una de las

---

<sup>81</sup>Miró, Paco. “Entrevistas con nuestros pintores. Francisco A. Cano”. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá, domingo 26 de agosto de 1923.

<sup>82</sup>Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2000. p.217.

<sup>83</sup>Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. pp.217-220.

<sup>84</sup>Sobre Ricardo Borrero se sabe que su familia era dueña de varias haciendas en el Huila, lo que podría indicar un artista que también venía de una familia económicamente pudiente. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.69.

familias, especialmente para que se dedicaran a los negocios comerciales familiares, pero al final escogieron las artes y se convirtieron en dos de los representantes más importantes de este periodo, esto a pesar de las diferencias entre sus propuestas estéticas. El reconocimiento de estos dos artistas dentro de la sociedad bogotana de la época hace que se pueda pensar en que fueron figuras determinantes para el mejoramiento de la condición social de los artistas en general.

Si bien Santamaría fue reconocido durante la época, el haber salido del país y el no estar en la misma corriente estética que se vivía para ese momento, hizo que no fuera una figura tan influyente socialmente como sí lo fue Roberto Pizano. La importancia de este bogotano recae en que además de pintor, fue director de la Escuela y durante su administración se dinamizó notablemente dicha institución, también fue crítico e historiador del arte y fue uno de los gestores culturales más importantes de su época. Lo anterior permite pensar que esta figura fue determinante para el proceso de profesionalización, pues socialmente fue muy valorado. El reconocimiento que tuvo este personaje se puede evidenciar en el cubrimiento que hicieron tanto de su matrimonio<sup>85</sup> como también al momento de su muerte, la cual es públicamente lamentada<sup>86</sup>.

Como consecuencia de la clase socioeconómica a la pertenecían, la mayoría de estos artistas tuvo que vender tanto su producción artística así como también buscar trabajo en algo relacionado con su oficio. En este aspecto también es visible la diferencia de la mayoría de los pintores con Pizano, quien nunca tuvo que vender su obra y es por ello que gran parte de esta se encuentra en manos de sus familiares y herederos<sup>87</sup>. Si bien no sobrevivían exclusivamente con la venta de sus obras, esta fue una importante fuente de ingresos y por ello, cuanto más populares fueran entre el público más pedidos iban a tener. Como ejemplo de esto, se decía que prácticamente cada hogar, y no solo en

---

<sup>85</sup> En la edición de *Cromos* del 10 de diciembre de 1921 aparece una fotografía de la pareja, en su pie de página se menciona que son “miembros muy distinguidos de esta sociedad”.

<sup>86</sup> Tanto en la prensa como en documentos oficiales se hacen varios reconocimientos a la figura de este artista. Por ejemplo, La Sociedad de Maquinistas Teatrales y Anexos de Bogotá envió una nota de sentido pésame a la Escuela. Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 6, documento 13. Se hicieron, además, varias exposiciones póstumas, Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Escuela de Bellas Artes. Caja 1. Carpeta 6, documento 19.

<sup>87</sup> Rubiano Caballero, Germán [et al]. *Roberto Pizano*. Bogotá: Seguros Bolívar, 2001. p.86.

Bogotá, sino también en otras ciudades colombianas, había obras de Ricardo Borrero<sup>88</sup>, uno de los paisajistas más famosos del momento. De hecho el tema del paisaje, desarrollado por la mayoría de los artistas tratados, quizás solo a excepción de Acevedo Bernal y de Pizano, fue muy bien aceptado nacional e internacionalmente, llegando este tipo de cuadros a ser vendidos en Estados Unidos<sup>89</sup>.

Debido a la necesidad de vender su obra algunos artistas recurrieron a hacerse propaganda públicamente. Ejemplo de esto es un panfleto distribuido por Ricardo Moros Urbina que dice:

Ricardo Moros Urbina, artista pintor colombiano, saluda a Usted atentamente y tiene el honor de anunciarle que después de seis años de estudios artísticos en Europa ha abierto su taller de pintura y ofrece a Usted sus servicios en todo lo concerniente a su profesión: especialidad en retratos de todos los tamaños del natural o de fotografía, hace también paisajes, copias de cuadros antiguos o modernos. Trabajos al oleo, a la acuarela y al pastel. Precios módicos<sup>90</sup>.

Esta fuente es muy importante pues evidencia el tipo de obras, el lugar en el que se hacían y varios aspectos de la realidad de los artistas del momento. Para comenzar, se pueden evidenciar los géneros que eran realizados por estos artistas: retratos, paisajes y copias, obras que aún se realizaban a petición y gusto del cliente y que muchas veces no eran los géneros predilectos del artista<sup>91</sup>, pero al ser este el tipo de arte pedido por el público, era el que hacían. Esto también evidencia que aun no se ha completado la transición hacia el artista moderno que da rienda libre a su creatividad y propone una temática y un género sin seguir las condiciones del público, debido a que en la relación entre creador y comprador este último pierde poder sobre el artista. Por otro lado, esta fuente también nombra el taller, el lugar que en el que se desarrollaba el trabajo del pintor y que ya no era destinado al aprendizaje- lo que le daba más legitimidad a la

---

<sup>88</sup> Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.39.

<sup>89</sup> Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.107.

<sup>90</sup> Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.119.

<sup>91</sup> Existen varias entrevistas en las que los artistas se quejan de que tienen que hacer retratos de gente muerta, trabajo que los molesta profundamente, pero también explican cómo este es uno de los modos para ganarse la vida. Ejemplo de esto es la entrevista a Ricardo Acevedo en la que afirma: “Desgraciadamente, no puedo acometer las obras de mi gusto, porque estoy obligado a pintar retratos para atender las necesidades de mi vida. Muchas veces tengo que hacer retratos por señas que me dan los interesados. Es más fácil hacer un cuadro que venderlo”. Miró, Paco. “Con Ricardo Acevedo Bernal”. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá, domingo 19 de agosto de 1923.

Escuela- y que para este momento dejó de ser comunal para ser personal<sup>92</sup>, lo que ayudaba a sustentar la idea de que los artistas eran bohemios y solitarios. Con respecto a la condición social, este documento recalca que estudiar en Europa elevaba el estatus del artista y representaba un valor agregado a la hoja de vida de esta ocupación, también es de suma importancia ver cómo Moros Urbina denomina a su trabajo como *profesión*, demostrando la importancia que le asigna a esta categoría. Finalmente, este panfleto muestra cómo los artistas acudían a la publicidad de su trabajo, en la cual se trataba de ofrecer sus servicios al público y de entrar en la competencia del mercado al prometer mejor preparación y precios.



Esta imagen evidencia el lugar de producción de los pintores: el taller. Anónimo. *Taller de pintura de Francisco Antonio Cano*, Ca. 1915. Copia en gelatina (Emulsión Fotográfica/ Papel). 13,8 x 8,8 cm.

Reg. 6152. Colección Museo Nacional de Colombia.

Foto: Museo Nacional de Colombia/ Ángela Gómez Cely.

---

<sup>92</sup> Aunque está, por ejemplo, el caso del taller arrendado entre Domingo Moreno, Coriolano Leudo y Díaz Vargas y el cual era punto de cita y casi permanente reunión de cultivadores de Arte. Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.163.

En general, aunque la producción de obra era la dedicación más importante de los artistas, existían otros trabajos dentro del mismo mundo del arte que los ayudaban a sustentarse económicamente. Además de las oportunidades laborales dentro de la Escuela, ya fuera de profesores o en cargos administrativos, varios de los artistas también trabajaron en las diversas revistas de la época. En varias de estas publicaciones sus obras fueron utilizadas en forma de carátula, lo que ayudó a que el público conociera cada vez más su trabajo. González Camargo, por ejemplo, fue el diseñador gráfico de las revistas *Letras* y *El Gráfico*, lo cual le permitió ilustrar portadas, avisos y viñetas de estas publicaciones, incluso en algunas ocasiones fueron caricaturistas, tal como Leudo en algunas ocasiones, aunque este no fuera el género en el que más trabajó.

Otro de los espacios en los que también incursionaron varios artistas fue como escenógrafos, el hecho de que existan varios casos de estos indica que la demanda de este servicio era constante. Coriolano Leudo, por ejemplo, viajó junto a una compañía teatral a Panamá, Venezuela, Costa Rica, Salvador, Guatemala y en México se ganó un concurso de escenografía, con lo cual pudo viajar a España. Varios de los artistas también incursionaron haciendo campañas publicitarias, se sabe que Leudo, Moros, González Camargo y Moreno Otero hicieron trabajos en este ramo<sup>93</sup>. Como se había nombrado anteriormente estos trabajos eran una fuente de ingresos adicional a la venta de las obras, las cuales eran las que generaban el prestigio y los elogios por parte de la crítica. Que todos estos empleos hayan sido dentro del campo artístico<sup>94</sup> también ayuda a clasificar a estos pintores como profesionales.

En general, el trabajo hecho por los artistas de este periodo no fue tan bien remunerado si se tienen compara el sueldo de esta profesión con respecto a otro tipo de ocupaciones<sup>95</sup> y, como se había mencionado, constantemente los artistas recalcan las

---

<sup>93</sup> La incursión de los artistas como publicistas ha sido trabajado por los investigadores a lo largo del siglo XX. Para unos, los artistas comerciales negocian varios de los valores morales que caracterizan a las bellas artes, es decir se sacrifica ese valor sagrado de las artes por la explotación de lo mundano que define lo publicitario. Los temas y las técnicas quedan determinadas por un cliente que debe quedar satisfecho y que siempre tiene la razón. Haskell, Francis y Mason Griff. "Bellas Artes". En Sills, David (ed). *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, 1974. pp. 733-734.

<sup>94</sup> La gran mayoría se dedicó al arte exclusivamente, aunque existen casos como el de Eugenio Peña, quien fue Jefe de la Oficina de Correos.

<sup>95</sup>Esta diferencia se ve en los sueldos de los docentes de distintas profesiones. Por ejemplo, en la facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional, en 1927, el rector ganaba 170 pesos; el

malas condiciones de su ocupación y de los sacrificios que habían tenido que hacer a lo largo de su vida para seguir desarrollando su carrera. Evidentemente existieron artistas a quienes les fue mejor que a los otros, por ejemplo, de Ricardo Acevedo Bernal se decía que su casa era “lujosa”<sup>96</sup>, pero mucho más que las condiciones económicas reales, lo interesante es ver que algunos de ellos fueron premiados por el gobierno con reconocimientos sociales y simbólicos, tales como la corona de oro que le fue otorgada a al mismo Ricardo Acevedo bajo el título de “Artista Máximo” en 1928, o la Cruz de Boyacá en la Orden de Caballero que le fue otorgada a Roberto Páramo<sup>97</sup> en 1936. La importancia de ambos premios radica en mostrar a los ganadores como artistas y ciudadanos ejemplo, lo cual nos ayuda a entender otro de los factores importantes dentro del proceso que se ha venido analizando, el de adaptar el carácter y comportamiento al que debería ser el de un profesional “ideal”.

Para poder encajar con el modelo de profesional tradicional, los pintores tuvieron que matizar en varios aspectos esa visión romántica de leyenda del artista. Esta concepción define al pintor como un sujeto extraño que ha sido predestinado para desarrollar una actividad creativa que justifica su carácter apático, bohemio y fuera de lo común. Este mito popular que se ha venido construyendo desde la Antigua Grecia y que se terminó de consolidar durante el Renacimiento define a los artistas como individuos que poseen una genialidad que es vista como “conocimiento secreto”, por lo que muchas veces han llegado a ser divinizados, ya que se caracterizan por una capacidad de inspiración y creatividad. Esos mismos dones también han hecho que su personalidad sea solitaria y que sufran de marginación social, llegando a uno de los puntos más importantes que será la caracterización de una vida bohemia<sup>98</sup>. Estos patrones tuvieron que ser matizados debido a que en algunas ocasiones iban en una dirección contraria al

---

secretario, 120 y cada uno de los profesores 60. Por el contrario, en la Escuela de Bellas Artes, el rector ganaba 140 pesos, el secretario 70 y cada uno de los profesores 45. Archivo General de la Nación. Ministerio de Educación. *Nóminas*. Folios 98 y ss.

<sup>96</sup> L. Flores. “Charla de Artistas”. En *Cromos*. Bogotá, 6 noviembre de 1920.

<sup>97</sup> Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.89.

<sup>98</sup> Es varia la bibliografía que aborda el problema del la leyenda del artista: Argullol, Rafael. *Tres miradas sobre arte*. Barcelona: Icaria Editorial, 1985; Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2000; Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002; Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007; Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985; Wolff, Janet. *La Producción Social Del Arte*. Madrid: Itsmo, 1997.

comportamiento del profesional, adaptado al ritmo de la sociedad moderna, capaz de trabajar en equipo, comprometido con su trabajo y un ciudadano ideal.

Un ejemplo de esto es cómo la idea del “don divino” dificultó la legitimidad de la educación en artes. Dentro de la idea de la predestinación del artista, se cree que la genialidad y la creatividad no se pueden enseñar ni practicar, pues hacen parte de la naturaleza del individuo. Esta teoría nació durante el Renacimiento y se resume en la frase “el artista nace artista”<sup>99</sup>. En el caso colombiano, esto se ve reflejado con Francisco Cano, quien define a los pintores como Epifanio Garay como “predestinados hijos de las musas”<sup>100</sup>. La intención de los artistas del momento no fue acabar con esta idea romántica, ya que resultaban beneficiados en el sentido en que los divinizó y esto mejoró su estatus, tal como sucedió desde el Renacimiento, pero dentro de este proceso de profesionalización es su necesidad aclarar que este don divino también necesita el complemento de una educación específica en artes. Es por ello que el mismo Cano afirmó: “Si bien un genio no necesita un medio determinado, sí necesita abono y aire que le dejen manifestar la eclosión de su potencial, tan vibrante como vive y oculta en el interior de su ser”<sup>101</sup>, esto como justificación de que los pintores viajaran a Europa a complementar sus estudios.

Uno de los aspectos sobre los que los pintores en Bogotá más debieron reflexionar fue sobre su comportamiento, ya que la preconcepción los define tradicionalmente como borrachos, mujeriegos, perezosos, excéntricos, entre otros adjetivos, cualidades que estos artistas de elite tuvieron que rechazar<sup>102</sup>. La sociedad seguía teniendo la imagen de que se trataba de personas solitarias y es así como Car-Tor define a Leudo basado en el lugar en el que vivía junto con su esposa: “Los artistas gustan de vivir como los pájaros, gustan de prender su nido en un rincón soledoso,

---

<sup>99</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. p. 56.

<sup>100</sup>Cano, Francisco A. “Epifanio Garay”. En *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934. p.127.

<sup>101</sup>Bajo esta frase, Cano matiza la condición de genio de Garay, pues si bien afirma que es un “gran maestro” evidencia que el medio colombiano no facilitó el verdadero desarrollo de la genialidad de este artista. Cano, Francisco A. “Epifanio Garay”. p. 131.

<sup>102</sup> Para profundizar sobre la leyenda del artista y las actitudes y valores que le son adjudicados: Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

tranquilo, en un rincón con árboles, con viento, con sol, con horizontes”<sup>103</sup>. Leudo trataba de alejarse de esa idea de bohemia, ya que la odiaba y para eso afirmaba que “el artista moderno debe divertirse poco y trabajar mucho, para mí todo artista debe tener dos fases claras y definidas: la del artista, la del soñador que piensa, que crea, que forja la obra y la del obrero, la del trabajador que la realiza, que la perfecciona, que la consume”. A pesar de esto, el autor del artículo lo seguía viendo con ese rasgo particular de los artistas del momento: “Lleva en el fondo un bohemio fino, distinguido, espiritual”.

Esta idea de rechazar al bohemio está basada en que para la época, este tipo de personas era bastante común. En Bogotá, para las primeras décadas del siglo XX, comenzaron a aparecer los cafés, espacios de sociabilidad y de esparcimiento en los que concurrieron distintos grupos sociales para discutir sobre la realidad nacional. Muchos de quienes acudían a este tipo de espacios se caracterizaban por tener un estilo de vida que no era el aceptado por la sociedad, ya que bebían mucho, visitaban prostíbulos, consumían drogas y no eran productivos laboralmente. Ricardo Rendón, por ejemplo, visitaba constantemente estos cafés y hacía parte de uno de los grupos de intelectuales que caracterizaban sitios como el Café Windsor, él era un caricaturista muy famoso y por ello su trabajo era muy bien pago<sup>104</sup>. De él por ejemplo se decía: “El lápiz del caricaturista Ricardo Rendón es de veras famoso en el país. Le paga su periódico, El Tiempo, creo que treinta dólares por dibujo y no tiene límite en el trabajo- además que trabajaba en más revistas-; pero el artista se contenta con hacer uno o dos por semana, y no vuelve a sus lápices sino cuando el último céntimo ha huido de su bolsa pagando la última copa de trago de sus amigos”<sup>105</sup>. Es este el tipo de vida que Leudo rechaza, pues hacer uno o dos dibujos por semana implica una pérdida de tiempo muy grande y lo que este tipo de artistas elite quiere mostrar es la imagen de un trabajador comprometido con su trabajo y no vago o *bohemio*.

Los artistas trataron de no ser reconocidos por excesos o extravagancias. De todos los artistas abordados, ninguno tuvo ningún escándalo y por lo que se ve, trataron

---

<sup>103</sup> Car-Tor. “La vida de nuestros artistas”. En *Cromos*, Bogotá marzo 8 de 1919.

<sup>104</sup> Arias, Ricardo. *Los leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. CESO, 2007. p. 103.

<sup>105</sup> Arias, Ricardo. *Los leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. p. 105.

de llevar una vida de acuerdo con los parámetros aceptados, muchos se casaron<sup>106</sup>, tuvieron hijos<sup>107</sup>, formaron un hogar, fueron trabajadores y se dedicaron al desarrollo de su ocupación, tal como se afirmó de Leudo: “En su vida de artista no ha querido ser sino pintor, y pintor orgulloso de su profesión, y altivo defensor de ella, es decir, enemigo, de claudicaciones y componendas comerciales, a costa de Dios sabe que cuantos sacrificios y dolores, no ha querido especializarse por rara fortuna”<sup>108</sup>. Aunque también existieron casos de personalidades introvertidas que se asemejaban al estereotipo propuesto por la visión romántica, artistas que terminaron enloqueciendo, como fue el caso de Fídolo González Camargo. A pesar de estos casos, el prototipo de los artistas que trabajaron en Bogotá entre 1910 y 1930 es muy similar: personas que se esforzaron para que no fueran definidos como artistas tradicionales y con ello bohemios, solitarios y reprochables en muchas de sus actitudes.

Para ratificar este su buen comportamiento y poder ser considerados como un grupo profesional, varios artistas y promotores culturales del momento fomentaron la creación de asociaciones paralelas a la institución educativa. Se trató de agrupaciones que intentaron seguir consolidando el campo de las artes como una actividad que merecía el reconocimiento de profesión y el mejoramiento de su estatus con respecto a otras ocupaciones. Este tipo de iniciativas comenzó con la Academia de Bellas Artes en 1902, la cual no duró mucho tiempo. En 1909, algunos artistas quisieron reintentar crear esta institución y fundaron la Sociedad Colombiana de Bellas Artes, la cual funcionó hasta 1913. Durante su funcionamiento, se organizaron tres exposiciones y al ser una organización de carácter fraternal se organizaban excursiones al campo. Los artistas se volvieron a asociar en 1920 cuando crearon el Círculo de Bellas Artes, el cual fomentó varias exposiciones y gestionó varias becas de estudios en España, pero dejó de

---

<sup>106</sup> A pesar de la imagen que querían dar estos artistas, habían algunos que continuaban con un comportamiento similar al que dicta la Leyenda del artista. Un ejemplo es Miguel Díaz Vargas quien en una entrevista, a la pregunta de que si tenía novia, respondió: “- Tuve una y casi me caso. Pero habría tenido que dejar la pintura para dedicarme al matrimonio. El arte y el Himeneo son incompatibles en una persona como yo. Por eso, me quedo entregado a la pintura, que es lo que más quiero. – No se puede servir a dos señoras: la mujer y la pintura. – sí, son muy costosas”. Miró, Paco. “Nuestros artistas. Miguel Díaz Vargas”. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá, domingo 30 de septiembre de 1923.

<sup>107</sup> En la Biblioteca Luis Ángel Arango, en la sección de Libros Raros y Manuscritos, reposa una de las fuentes más bonitas para ejemplificar esta relación de paternidad en los artistas: se trata de un cuaderno de dibujo de Francisco Cano dedicado a uno de sus hijos.

<sup>108</sup> Gustavo Santos. “La exposición del maestro Leudo”. En *Cromos*, Bogotá, 23 de septiembre de 1922.

funcionar en 1922. Ya para 1932 se intentó retomar la Academia de Bellas Artes de 1902, la cual apoyó y editó varias de las obra de historia de arte de ese momento. Como se puede evidenciar, se trató de intentos que no duraron mucho tiempo y que en la mayoría de casos, a excepción de la Sociedad Colombiana, funcionaban de modo paralelo a la Escuela, razón por la cual se seguían los mismos parámetros estéticos. Esta realidad colombiana se puede comparar, por ejemplo, con el caso de Cuba, en donde para 1915 se crea la Asociación de Pintores y Escultores, la cual se convirtió en el espacio de exhibición de artistas que trataban de alejarse de la posición académica<sup>109</sup>.

Lo interesante al estudiar el grupo profesional de los artistas en Bogotá es que, así como se afirma desde la posición interaccionista, no todas las relaciones dentro del grupo fueron armoniosas, ya que en varias ocasiones existieron personalidades e intereses que chocaron. Esto es entendible si se tiene en cuenta que se trataba de un campo laboral en el que existía una constante competencia por ganar más fama y con ello poder tener una carrera más exitosa, tanto social como económicamente. Ya se han nombrado algunos casos en los que se evidenció el modo en el que por ejemplo, ser allegado a la Escuela era mucho más beneficioso para estos artistas que si no lo eran<sup>110</sup>. Relacionado con el mismo campo, es evidente que uno de los motivos de discordia eran las propuestas estéticas que tenían los artistas y por ello, constantemente criticaban el modo en el que alguno de sus colegas dibujaba o aplicaba el color.

Uno de los medios en donde más se podían evidenciar las rivalidades era en las entrevistas que varios de los artistas le concedieron a las revistas del momento. Paco Miró, quien entrevistó a varios pintores, conocía el ambiente de competencia que existía y por ello era constante que preguntara sobre el trabajo de los colegas. Por ejemplo en su entrevista con Acevedo Bernal relata:

El maestro Acevedo Bernal, apenado porque no pudo darme todos los datos que le pedí sobre su extensa obra, me dijo que se los exigiera a los otros artistas. Yo argüí: - Trabajoso, Maestro, porque las emulaciones... - No creo; a mí me tratan con

---

<sup>109</sup> Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2000. p.33.

<sup>110</sup>En una entrevista hecha en 1923 a Coriolano Leudo, quien después sería rector de la Escuela, le preguntaron si estaba vinculado a esta institución, ante lo que respondió: "Imposible! Disfruto de muy pocas simpatías entre mis colegas". Miró Paco. "Nuestro artistas. El maestro Leudo". Miró, Paco. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá, domingo 9 de septiembre de 1923.

benevolencia los compañeros... al salir a la calle, pensé en la dosis de optimismo que se necesita para pensar así<sup>111</sup>.

Relacionado con este mismo tipo de preguntas, Eugenio Zerda responde en su entrevista: “Francamente a mí no me gusta hablar de mis compañeros. Eso proporciona muchos disgustos”<sup>112</sup>. Por lo general, las respuestas de los artistas, si bien implicaban las diferencias existentes, trataban de ser muy diplomáticas, seguramente también relacionado con la imagen del buen profesional. Este tipo de trato discreto ya no se encontraba en documentos privados, donde las rivalidades sí eran tratadas de una manera mucho más directa. Claro ejemplo de esto es una carta escrita por Coriolano Leudo a Ricardo Acevedo Bernal tras la muerte de Roberto Pizano y que trata el tema de un *antioqueño*, seguramente Francisco Cano:

Si la pintura es algo más que embadurnar lienzos a destajo, vale más, cualquier toque de su áureo pincel, que la “insuperable técnica” del maquiavélico antioqueño. A propósito de este nuestro eterno enemigo, por carta de Bogotá he sabido, que, muerto Pizano, y ausentes nosotros, no solamente ha cogido entre sus garras al pobre muchacho, como Ud. dice, sino a Quijanito y a Peña. Nosotros somos, con Pizano, el eterno tema de sus tendenciosas conferencias. Como la influencia de este hombre será cada vez más nociva para nuestro porvenir y para el de nuestros hijos<sup>113</sup>.

Este documento refleja una rivalidad muy marcada que envuelve a cuatro de los pintores del grupo de artistas tratado, Pizano, Acevedo Bernal, Leudo y Cano. Todos ellos fueron en algún momento rectores de la Escuela y, a grandes rasgos, compartieron y defendieron los mismos cánones estéticos. Lo interesante de esto es ver las relaciones humanas que se vivían dentro de la profesión y que muchas veces son invisibilizadas en el proceso que busca reunir bajo unas mismas características a un grupo histórico con el objetivo de diferenciarlo con respecto a otros grupos. De este modo, se ha definido a los artistas de esta época de un modo muy específico para poder compararlo con sus sucesores, los artistas modernos. Detenernos y analizar la realidad de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930 ha permitido matizar muchos prejuicios con los que han

---

<sup>111</sup>Miró, Paco. “Con Acevedo Bernal”. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá, domingo 19 de agosto de 1923.

<sup>112</sup>Miró, Paco. “Nuestros artistas. Eugenio Zerda”. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá, domingo 28 de octubre de 1923.

<sup>113</sup>Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. *Carta del maestro Coriolano referente a la muerte de Roberto Pizano* [manuscrito, Título asignado por el catalogador]. París, 1929.

tratado a este grupo y, además de ello, entender en parte por qué el arte de este momento se desarrolló de un modo tan particular y distinto al de otros países, encontrando que fue en este momento cuando se dio un proceso de profesionalización que incluyó la mayoría de los aspectos tratados dentro de la sociología de las ocupaciones. Para continuar este análisis, se abordará un paso muy importante para este proceso de mejoramiento de estatus de los artistas en nuestro país: la conquista de los espacios escritos. Esto les permitió legitimar históricamente su ocupación y apropiarse de los debates estéticos que los afectaban directamente.

# Artistas que no solo pintan: críticos, biógrafos e historiadores.

---

Luego de entender de qué modo los artistas plásticos comenzaron en Bogotá la lucha por mejorar su estatus, este capítulo sigue estando centrado en ellos, los pintores, solo que ahora se analizará una nueva faceta suya: cuando dejaron de ver la producción plástica como la única actividad a la que estaban destinados dentro del campo artístico y comenzaron a conquistar el rol de mediadores. Nathalie Heinich<sup>1</sup> ha dividido en cuatros los principales componentes del análisis sociológico del arte: la obra o el producto; el artista, también llamado productor; los mediadores y, finalmente, el público. Los mediadores son quienes se encargan de conectar el producto con su público y se dividen en personas e instituciones<sup>2</sup>. En este caso, nos centraremos en las personas mediadoras, específicamente en los artistas que contribuyeron con su investigación a la crítica y la historia del arte en nuestro país.

El presente capítulo plantea que uno de los modos por el cual los artistas del momento mejoraron su estatus, estuvo relacionado con la conquista de espacios escritos, los cuales les permitieron presentarse como profesionales *intelectuales* y no solamente como trabajadores manuales. La primera parte del capítulo se centra en la aparición de los artistas historiadores, quienes además legitimaron su profesión al darle un pasado histórico; mientras que la segunda parte está dedicada al artista crítico, figura que comenzó a ser muy común dentro de las publicaciones de la época. Centrarnos en este nuevo rol conquistado por los artistas es fundamental, pues, por lo general, las aproximaciones que se han hecho sobre estos pintores, en especial Roberto Pizano<sup>3</sup>, Coriolano Leudo y Francisco Cano, entre otros, se centran únicamente en su producción plástica, lo que deja al lado la aparición de un tipo de artista que se dedica a la

---

<sup>1</sup> Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. pp. 61-76.

<sup>2</sup>Las personas pueden ser críticos, marchantes, intérpretes, curadores, historiadores, conservadores, editores, ente otros; y de las instituciones son ejemplo las exposiciones, los museos o las academias. Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. pp. 61-76.

<sup>3</sup> Es quizás él el único quien ha sido investigado por su papel de historiador, crítico y gestor cultural.

investigación, figura que ha seguido evolucionando hasta el punto de que en el presente varios de los críticos e historiadores del arte más reconocidos hicieron sus estudios profesionales en artes plásticas<sup>4</sup>.

### Leyendas y biografías: pintores que construyeron la historia del arte colombiano.

El cambio en la condición social del artista en nuestro país en las primeras décadas del siglo XX incluyó, para algunos pintores, involucrarse en la investigación de temas artísticos mediante escritos académicos sobre la historia del arte colombiano. El caso más visible es el de Roberto Pizano, quien además de ser el autor de artículos sobre estética, crítica e historia del arte en varias revistas bogotanas, en 1926 publicó *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: Pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada, la narración de su vida y el recuento de sus obras*, libro que aun sigue siendo una investigación utilizada al momento de acercarse al artista colonial. Por otro lado, están Francisco Antonio Cano, quien



escribió sobre la vida y obra de Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal y Roberto Pizano; Coriolano Leudo quien también investigó a Garay, y Luis Alberto Acuña quien,

Portada de la famosa investigación hecha por el artista Roberto Pizano sobre la vida y obra del pintor Vásquez de Arce y Ceballos. Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reyno de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras*. París: Camilo Bloch, Editor, 1926.

---

<sup>4</sup> Pensemos por ejemplo en los casos de Carmen María Jaramillo, Beatriz González y María Teresa Guerrero, que estudiaron Artes Plásticas, o Álvaro Medina, que estudió Arquitectura.

además de escribir sobre Acevedo Bernal<sup>5</sup>, continuó publicando estudios sobre el arte precolombino y colonial, llegando a convertirse en uno de los investigadores sobre historia del arte más reconocidos en nuestro país en el siglo XX<sup>6</sup>.

El interés por estudiar la historia no se dio únicamente en el campo artístico, de hecho, durante la época tratada, existió todo un proyecto cultural que le concedió gran importancia al estudio del pasado nacional. La intención de este primer apartado es evidenciar que los primeros en interesarse en la historia del arte colombiano, entre ellos, algunos pintores, compartieron con el resto de los historiadores de la época los mismos intereses en fundar una “historia patria”, postulando un “panteón de héroes” para lo cual acudieron al mismo género de investigación, la biografía. Lo interesante de este aspecto es que, al igual que hicieron los primeros historiadores del arte occidental, los pintores en Bogotá acudieron a unos temas fijos para darle a la figura del artista un misticismo especial y que fue la base de esa “leyenda” que facilitó el cambio en su condición social.

El principal género utilizado por los artistas al momento de acercarse a la historia del arte fue la biografía. Ya existían antecedentes sobre el uso de este recurso en nuestro país, ya que muchos intelectuales del siglo XIX, interesados en ahondar sobre personas del pasado con las que estuvieran unidas, usaron este recurso para acercarse a la vida de sus familiares<sup>7</sup>, lo que le dio a las primeras investigaciones históricas un carácter personal<sup>8</sup>. Además del uso que se le daba en Colombia a la biografía, esta ya había sido bastante utilizada al momento de acercarse al artista y se había convertido en un recurso muy explotado dentro de la investigación artística. Dentro de la historia del arte occidental, la biografía también hizo parte de las primeras etapas de su historiografía, siendo considerado como su precursor moderno Giorgio Vasari (1511-1574)<sup>9</sup>. Este

---

<sup>5</sup> Los escritos de Cano, Leudo y Acuña fueron publicados en *Iniciación de una guía de arte colombiano*, publicada en 1934 por la Academia Nacional de Bellas Artes.

<sup>6</sup> Su producción académica incluye: *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá* (1932); *Indigenismo, mestizaje y criollismo en el arte hispanoamericano* (1943); *Las artes en Colombia: la escultura* (1964); *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada* (1964); *Siete ensayos sobre el arte colonial en la Nueva Granada* (1973); *Diccionario de bogotanismos* (1983); *Facetas de arte boyacense* (1984), entre otros.

<sup>7</sup> Siguiendo estos mismos intereses podemos ver el caso de Margarita Holguín y Caro, artista que será estudiada en el capítulo siguiente y quien escribió un libro sobre su familia.

<sup>8</sup> Betancourt, Alexander. *Historia y nación: tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. pp. 46-47

<sup>9</sup> Vasari propuso una visión evolucionista de la historia del arte encaminada a mostrar la excelencia del Renacimiento en comparación con épocas anteriores. Si bien se trata de una propuesta que no es del todo

pintor y arquitecto italiano es famoso por escribir *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* una obra publicada en 1550 sobre varios artistas del Renacimiento, y en la que presentó la singularidad de cada artista acudiendo en mayor parte al uso de la anécdota.

La tradición de hacer investigaciones centradas en la vida del individuo generó la creación de ideales y proyecciones sociales de lo que significa ser un “artista”, fenómeno que fue explorado por Ernst Kris y Otto Kurz en su obra *La leyenda del artista*. Esta leyenda ha sido constituida por una serie de estereotipos que suelen repetirse a lo largo de estas biografías “pre-escritas”<sup>10</sup>; de este modo, factores como su vocación precoz, su formación autodidacta, su personalidad extraña y su peculiar relación con el público, entre otros, se convirtieron en temas biográficos comunes desde la antigüedad, que continuaron a lo largo de la historia del arte, tanto occidental como oriental y que como se verá, también se repitieron en algunos de los relatos sobre artistas colombianos. Kurz y Kris argumentan que la repetición en este tipo de historias se debe a una respuesta humana para explicar la magia que representa crear una imagen<sup>11</sup>. Esta respuesta se evidencia en los distintos tipos sociales que se tienen del artista: el genio, el bohemio, el creativo, el solitario, entre otros más.

El tipo de biografía que es desarrollada en la historia del arte, por lo general hace parte del modelo de *La Edad Heroica*, es decir, según François Dosse<sup>12</sup>, cuando el uso de

---

histórica en el sentido moderno, ya que no explica la intervención de los factores socio-históricos dentro de los cambios artísticos, planteó una periodización que permite evidenciar distintas etapas del arte occidental. Para este italiano, existieron momentos de auge y decadencia. es decir, tiempos dorados como la época griega, de decadencia, como el siglo IV y V d. C, momentos de nuevo auge durante del siglo XIII y de total florecimiento como en el Renacimiento, con la aparición de artistas como Miguel Ángel, Leonardo y Rafael, contemporáneos al propio Vasari. Hatt Michael, Charlotte Klonk. *Art History: A critical introduction to its methods*. p.21

<sup>10</sup> María Antonietta Trasforini utiliza el término de *biografía heroica y pre-escrita* al referirse a esas imágenes ideales que inspiran comportamiento y modelos para imitar y analiza cómo se ha desarrollado el tema de las biografías en el caso de las mujeres artistas, quienes han sido representadas de una manera diferente a la de los hombres, ya que existe una perfil muy posicionado de que los héroes son hombres. Trasforini, María Antonietta. *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres, Profesiones De Arte Y Modernidad*. pp. 50-53.

<sup>11</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007. p.11

<sup>12</sup> François Dosse identifica tres modalidades por las que ha pasado el desarrollo del género biográfico. La primera es *La Edad Heroica*, periodo que principalmente se desarrolló desde la Antigüedad hasta la época moderna, y en el que a través de una historia de vida con valores heroicos y/o valores cristianos, trataría de educar moralmente a una sociedad. Este momento es el que generalmente caracteriza la biografía artística. La segunda edad es la *Modal*, en esta debido a las repercusiones de la Ilustración, la Revolución francesa y otros procesos que se dieron desde XVIII y XIX, la biografía se ve eclipsada y es remplazada por modelos

este recurso pretende educar moralmente a una sociedad desde un modelo de vida, transmitiendo, a través de la vida de un personaje, los valores de una sociedad que se desean pasar a otras generaciones. Se trata de un modelo que está muy relacionado con la literatura, por lo que se acude constantemente a anécdotas que ayudan a mostrar lo particular de los sujetos escogidos. La anécdota sirve como “célula base” de la biografía, ya que esta ayuda a subrayar lo importante sobre el héroe, y en muchas ocasiones, proporciona un mayor conocimiento de la personalidad, profundizando sobre su carácter<sup>13</sup>. Dosse examina la biografía en las artes a través de los ejemplos, entre otros, de Giorgio Vasari, cuya relevancia ya vimos; Panofsky, quien a través de la biografía del Abad Suger de Saint-Denis explica la emergencia de la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico, y Nathalie Heinich, quien hace un estudio sobre Van Gogh y la manera en la que se glorifica a este personaje relacionándolo con un modelo hagiográfico<sup>14</sup>.

Las biografías que surgieron en nuestro país y que fueron escritas por artistas también tienen como célula base la anécdota. Cada una de las anécdotas que hacen parte de las biografías recopiladas durante el periodo estudiado son de gran importancia, pues más allá de su veracidad, subrayan los hechos que para los escritores son trascendentes y quieren que pasen a la posteridad. Lo curioso es que los temas fijos que se repiten en las biografías colombianas son similares a los que se han dado en los relatos europeos, por

---

estructuralistas que pretenden negar las lógicas individuales. Lo individual sería utilizado principalmente para ejemplificar un fenómeno general, esta utilización de lo biográfico sería común hasta entrado los años ochentas en el que apareció *La Edad Hermenéutica*. Gracias a la crisis de los métodos estructuralistas, la biografía vuelve a ser aceptada como un recurso de investigación y aparece como género utilizado dentro de la historia cultural. Pereira, Alexander. “François Dosse. El arte de la biografía (Reseña)” *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. No. 35. (2008) pp. 462-466. Consultado el 2 de enero de 2014. [En línea] <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127112583018>

<sup>13</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007. pp. 26-29.

<sup>14</sup> La hagiografía es el modelo biográfico utilizado para narrar la vida de los santos. Dosse lo define como un género literario que, debido a su intención de personificar lo sagrado, no puede ser visto como un documento sustentado en hechos históricamente comprobados. Este modelo acude a la demostración de lo milagroso y especial de los individuos escogidos por Dios a través de una serie rasgos específicos. Existe una idea de un destino ya fijado, por lo cual van a ser de suma importancia ciertas etapas de la vida del individuo, especialmente la niñez o la juventud, ya que el desarrollo de su vida será visto como una “epifanía” desde esas primeras etapas. Se le da especial atención a los estados del alma, valores y acciones específicas que ayuden a recalcar su papel de santo y de poseedor de una misión especial. Dosse, François. *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. Universidad Iberoamericana, 2007. Consultado el 17 de febrero de 2014 [En línea] [http://books.google.com.co/books?id=6QXGi-NDJs8C&dq=biografia+hagiografica+dosse&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.co/books?id=6QXGi-NDJs8C&dq=biografia+hagiografica+dosse&hl=es&source=gbs_navlinks_s)

lo que tienen como objetivo recalcar lo especial y único del artista. De este modo, mostraremos la manera en la que los artistas colombianos, en su papel de biógrafos, recurrieron a la misma estructura que fue analizada por autores como Kurz, Kris, Dosse, Heinich y los Wittkower, es decir, la biografía heroica y hagiográfica.

Uno de los tópicos que más tocan los artistas biógrafos va a ser la genialidad de sus colegas, tema explotado por cada uno de los escritores. Esa genialidad se evidencia, según los biógrafos, en varias acciones que solo pueden ser desarrolladas por “verdaderos maestros”. Por ejemplo, para Cano, la genialidad de Garay se manifiesta en la manera en la que logró capturar el carácter moral de quien retrató, consiguiendo que el espectador conociera al retratado solo viendo su pintura, facultad que no se puede enseñar, pues solo la tienen los genios<sup>15</sup>. Pizano añade sobre Vásquez: “A la larga lista de los héroes, los apóstoles, de los hombres abnegados y sublimes que se consagraron a luchar por el perfeccionamiento moral e intelectual de los hijos del Nuevo Mundo, hay que añadir los nombres de quienes despertaron y enriquecieron la imaginación de estos pueblos”<sup>16</sup>. En la frase anterior el biógrafo igualó en importancia el papel del pintor al de los otros héroes coloniales, lo que ya permite evidenciar el interés de mejorar la condición social del artista, dejando de ser un simple artesano para convertirlo en un personaje fundamental que logró despertar la imaginación de los “pueblos americanos”.

Siendo biografías con carácter hagiográfico o heroico, se le presta especial atención a la niñez y la juventud del protagonista. La etapa de la niñez es el momento en el cual el genio “natural” y el don “divino” luchan por hacerse visibles, y en el cual se intenta encontrar la influencia del destino dentro del desarrollo de la carrera artística. Sobre Epifanio Garay, Leudo nombra el modo en el que “sus padres pudieron observar que desde muy niño fue el arte la mayor preocupación de su hijo, quien solo dejaba los pinceles para dedicarse a la música, otra pasión de su espíritu”<sup>17</sup>. Acuña también relata el modo en el que Acevedo Bernal “desde muy niño (como acontece generalmente con los ingenios de su clase) demostró grande vocación para el dibujo, que ya en la escuela elemental entre sus pequeños condiscípulos se distinguió mucho por ello (...) tan

---

<sup>15</sup> Cano, Francisco A. “Epifanio Garay”. p.132.

<sup>16</sup>Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 11.

<sup>17</sup>Leudo, Coriolano. “Epifanio Garay”. En *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934. p.135.

grandes y rápidos fueron sus adelantos y tan notorios se hicieron sus escarceos, que el por entonces afamado pintor don Pantaleón Mendoza lo llamó a su estudio, tomándolo como discípulo favorito y colaborador”<sup>18</sup>. Sucede algo similar con el relato de Vásquez de Arce y Ceballos: “Su aptitud para la pintura fue desde un principio tan grande, y su amor por ella tan intenso y absorbente, que su padre no vaciló en dedicarle a este arte bajo la dirección del pintor neogranadino Baltasar de Figueroa”<sup>19</sup>.

Kris y Kurz explican que el interés por la niñez y la juventud del artista radica en la necesidad de hallar un acceso a la figura excepcional y superdotada del genio<sup>20</sup>. De este modo, desde los tiempos antiguos, existen innumerables variantes de la historia en la que se afirma que desde la niñez el artista intentó expresar su talento atrayendo la atención de otras personas<sup>21</sup>. El profundo interés que reciben estas primeras etapas de la vida busca conseguir un efecto especial dentro del lector, aspecto que no solo caracteriza las biografías sobre artistas sino que ha estado presente en las historias de personajes de diversas religiones y mitologías, tal como sucede con el caso de Hércules, Platón y diversos santos, incluyendo a Jesucristo<sup>22</sup>. Por este hecho, muchos de los acontecimientos que ocurren durante estas etapas pertenecen a la esfera de lo milagroso, asociado generalmente con el término de “niño prodigio”<sup>23</sup>.

Un hecho fundamental es que la importancia que adquirió el artista plástico dentro del Renacimiento, un cambio que lo elevó a la cumbre de la escala social, incluyó que dentro de las biografías no solo se nombre su juventud, sino que su genio fuera considerado como un “milagro de la niñez”<sup>24</sup>. Este cambio en la condición social, que por primera vez se da en la Antigua Grecia y que se refleja en la aparición de estos profesionales dentro de las biografías, les asignó una personalidad específica con unos

---

<sup>18</sup> Acuña, Luis Alberto. “Ricardo Acevedo Bernal”. En *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934. p. 150.

<sup>19</sup> Pizano, Roberto. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. p. 16.

<sup>20</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. p. 31.

<sup>21</sup> Como ejemplos están la famosa anécdota de cómo Cimabue se convirtió en maestro de Giotto. También aparece la figura del artista quien por falta de maestro es autodidacta, tal como Lisipo. La constante repetición de estos temas hizo que en el libro *La leyenda del artista* estas historias fueran agrupadas bajo lo que se denominó “El descubrimiento del talento como tema mitológico”. Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. pp.40-47.

<sup>22</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. pp. 40-62.

<sup>23</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. p. 44.

<sup>24</sup> Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. p. 44.

rasgos particulares. El artista comenzó a frecuentar los altos círculos sociales y a intimar con personalidades de las clases gobernantes, dentro de estas relaciones fue común que el artista mostrara una actitud orgullosa e incluso de desprecio. Este tipo de actitud se debe a que dentro de los relatos el artista se encontraba con gobernantes que eran incultos, frente a los cuales el pintor se presentaba como el “experto”<sup>25</sup>. Para el caso colombiano está la anécdota de Garay comentada por Leudo:

Cuentan que en cierta ocasión uno de los innumerables políticos de esa época intentó desdeñarlo en presencia de varios aduladores. El artista ofendido por esa actitud que consideró humillante, con las notas más graves de su diapason le dijo: “Eminente doctor, no me desdeñe tanto, porque cuando hayan transcurrido veinte años de su muerte y ya nadie recuerde que usted pasó por el mundo, todavía quedarán algunos lienzos míos que evocarán dignamente mi nombre”<sup>26</sup>.

Este tipo de anécdotas para el caso nacional muestran el interés por parte de los biógrafos de recalcar la importancia del papel del artista y de la obra de arte dentro de la sociedad y la perduración de su trabajo a través del tiempo. A medida que se incrementó la fama de los artistas, estos comenzaron a adquirir prácticas nobles. La imagen de la nobleza del artista viene creándose desde Alberti<sup>27</sup>, quien describía al pintor ideal como alguien erudito, moralmente irreprochable, sublime y de mente aguda, siendo el mayor ejemplo de este prototipo Rubens<sup>28</sup>. Para el caso colombiano, esta actitud se reflejó en el pasatiempo de Vásquez de Arce y Ceballos: la caza, actividad que también era practicada por las clases altas de la sociedad santaferña y por la cual gastó la mayor parte de sus recursos económicos. En cuanto a la erudición, Pizano también describe que Vásquez desde joven tuvo una gran afición por los libros, gracias a los cuales enriquecía su

---

<sup>25</sup>Como ejemplo de estas actitudes está Apeles, quien se burlaba de los absurdos comentarios de arte de Alejandro Magno; Parrasio quien se autodenominaba “príncipe del arte”; Miguel Ángel, quien ante sus mecenas terminó siendo muchas veces un déspota o Durero, quien hizo que un noble le sostuviera la escalera mientras él pintaba. Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. p. 49-50.

<sup>26</sup> Leudo, Coriolano. “Epifanio Garay”. p. 137.

<sup>27</sup> León Battista Alberti (1404- 1472) fue un humanista, arquitecto, matemático y poeta italiano, que se convirtió en una de las figuras del Humanismo y del Renacimiento.

<sup>28</sup> Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985. pp. 97-99.

fantasía, siendo su favorito la Biblia, su mayor fuente de inspiración<sup>29</sup>. Otro aspecto de ese carácter noble es la generosidad del pintor colonial: “Nunca un necesitado puso en vano su esperanza en la liberidad de sus mercedes. Una viuda llegó en día en que se habían agotado los tejuelos, patacones, reales y maravedíes, fue socorrida con una pintura del artista, la cual vendió en una cantidad tan elevada que alivió por muchos días su miseria”<sup>30</sup>.

Desde el comienzo se subrayó la importancia que tiene el concepto de la genialidad que caracteriza a los grandes artistas, pero como compañero de este concepto, por lo general, también aparece en las biografías una conducta melancólica y de locura. La unión de estos tres factores ha sido investigada desde la Antigua Grecia, en donde se le asignaba a cada profesión un temperamento determinado que la acompañaba. En este caso, a los creadores contemplativos se les asociaba con un carácter melancólico que estaba ligado con otros aspectos como sensibilidad, soledad y excentricidad<sup>31</sup>. De ese modo, se comenzó a dar por sentado el poco equilibrio emocional que existía en los genios, ocasionando que la noción del “artista loco” se convirtiera en una realidad histórica. Esta realidad se viene construyendo desde Platón con su idea de la “manía”, que fue apoyada por Ficino durante la Edad Media y que fue consolidada durante el Renacimiento<sup>32</sup>. Ante este fenómeno, Rudolf y Margott Wittkower argumentaron que durante el Renacimiento muchos de los artistas debieron adaptar su personalidad a los rasgos vigentes esperados de quien poseía un talento creativo, y que además los

---

<sup>29</sup> También enumera algunos de los libros que debió leer para mejorar su técnica en las artes: *La luz de la pintura* de Luis de Vargas, *Tertulia* de Francisco Pacheco y *Anatomía* del Dr. Juan Valverde de Hamusco. Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 16 y 33.

<sup>30</sup>Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 52. Otra de las prácticas que ayudan a ejemplificar la genialidad de los artistas es su mente aguda. Los relatos donde distintos artistas demuestran su superioridad frente al público haciendo distintos comentarios y chistes también es grande. En este caso salen a relucir los nombres de Leonardo o Miguel Ángel, quienes demostraron su destreza mental a través de las ingeniosas respuestas a los demás espectadores. Por ejemplo, tras un episodio con los dominicos, Pizano advierte de Vásquez: “Tal vez esta ingeniosa inscripción solo demuestra que Vásquez no perdió jamás su humor maleante y retozón”. Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 44.

<sup>31</sup>Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. pp. 100-109.

<sup>32</sup> Como ejemplo de la importancia de este temperamento y de la unión que tiene con la profesión de los artistas está el grabado de Alberto Dureró *Melancolía I*. Sobre esta imagen, Panofsky ofrece un estudio muy detallado. Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

biógrafos y los contemporáneos, consciente o inconscientemente, atribuyeron al relato sobre la personalidad de los artistas los rasgos que esperaban encontrar de ellos<sup>33</sup>.

En Vásquez de Arce y Ceballos fue en quien más se destacó este carácter particular, Pizano, por ejemplo, afirmaba que el pintor era acosado por el hastío de su existencia plana y monótona como la Sabana en la que vivía<sup>34</sup>. Se trató de un carácter melancólico que se manifestó a través de la misma obra: “tanto en los paisajes de Vásquez como en los de Peña se echan de ver el sentido y la expresión propios de los hombres sufridos y resignados, juntamente con la intuición de los grandes artistas”<sup>35</sup>. Fue con la llegada de la vejez<sup>36</sup> cuando este perfil saturnino se intensificó, especialmente luego de los problemas que tuvo con la justicia<sup>37</sup>:

“Luego de que recobró su libertad (...) empezó a apoderarse de su ánimo la tristeza y más y tarde comienzan a atormentarle temores y sobresaltos infundados e inexplicables. Siéntese viejo, agobiado por el esfuerzo de tanto años (...) sus amigos le han abandonado, repelidos por su humor salvaje” finalmente, para 1710 ya tiene el “juicio trastornado. En tal estado permanece hasta el año de 1711, en que por fin la muerte se acuerda de él (...) la fuerza que durante tantos años había creado no desaparece súbitamente, sino que va extinguiéndose en una interminable melancolía. Turbados los sentidos, olvidado de todos, apágase su vida larga y dolorosa”<sup>38</sup>.

Como se ha mostrado, existe una serie de similitudes entre las biografías que han sido escritas a lo largo de la historia del arte occidental y las que se comenzaron a escribir a finales del siglo XIX y comienzos del XX en nuestro país. Al igual que han concluido Kurz, Kriz y los Wittkower, la repetición de aspectos particulares de la vida del artista creó, a través de las biografías, leyendas de lo que es ser un artista. En Colombia, como

---

<sup>33</sup> Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. p. 106.

<sup>34</sup> Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 47.

<sup>35</sup> Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 46. Otro ejemplo del modo en el que su carácter se reflejó en su obra es el momento en el que Pizano se refiere a uno de los retratos de Vásquez: “Se advierte en la expresión de los ojos el desaliento enfermizo que ha comenzado a invadir su espíritu”. Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 54.

<sup>36</sup> Son varios los fragmentos que ilustran este temperamento durante la vejez del artista colonial, por ejemplo: “El carácter jovial y abierto del Vásquez de otros tiempos se ha ido transformando en serio y desdenoso. De vez en cuando viene algún suceso a exasperar su genio” Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 42.

<sup>37</sup> Según Roberto Pizano, Vásquez resultó en la cárcel por colaborarle a la concubina del oidor a escapar del convento en el que la mantenían presa. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 60-61.

<sup>38</sup> Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 66.

se mostró, el mayor representante de este proceso de mitificación fue Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Su nombre estuvo vinculado a una de las primeras instituciones de enseñanza de arte en nuestro país, se hicieron varios bustos en su nombre y, luego de varias investigaciones y exposiciones<sup>39</sup> terminó por ser considerado “el padre de la pintura en Colombia”. La leyenda de Vázquez de Arce y Ceballos incluyó en su estructura el tema del “don” de genialidad y carácter melancólico y loco, así como también el tópico de los celos profesionales y dificultades entre el maestro y el alumno; el extraño ritmo de trabajo del artista: teniendo periodos de obsesión por su labor, dedicando otros momentos al ocio y el gusto por el trabajo en solitario; una difícil relación con el cliente y una inestabilidad que ocasionó una difícil situación económica que lo puso constantemente entre la fama y la pobreza, todos temas también tratados en las biografías europeas<sup>40</sup>.

La aparición de estas biografías tuvo como necesidad el mejorar el estatus de los creativos ya que al mostrar a seres dignos de leyendas, la sociedad comenzó a valorar más a estos individuos. En el caso colombiano este proceso se dio en un contexto cultural que apoyó la investigación del pasado, tanto a nivel artístico, como en otros

---

<sup>39</sup> La importancia de Vázquez se refleja en que por ejemplo, la escuela fundada por Felipe Santiago Gutiérrez en 1873 fuera llamada “Academia Vázquez”. Samper Ortega, Daniel. “Breve historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes”. p. 115-116. Complementando esto, Armando Montoya muestra cómo la figura de Vázquez fue un modelo para la Academia de finales de siglo. Este pintor colonial opacó la imagen de Pantaleón Mendoza, Felipe Santiago Gutiérrez y Epifanio Garay y se convirtió en la figura más importante dentro de la historia del arte nacional. Montoya, Armando. *Vázquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. p.46-51. En el patio de la Academia de Bellas Artes, para 1934, se encontraba una estatua de Vázquez elaborada por Coriolano Leudo. “Reseña de labores hasta el mes de abril de 1934”. En *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934. p. 24.

<sup>40</sup> El tema de los celos profesionales y de la problemática entre maestro y discípulo se evidencia en la anécdota que cuenta los motivos por los que fue despedido por los Figueroa, ante esto Pizano afirma: “Se trató de un discípulo arrogante y un maestro poco aventajado”. Con respecto al particular ritmo de trabajo, se habla de que, si bien fue encarcelado por no terminar a tiempo un pedido, también se habla de las largas jornadas de trabajo: “Mientras el artista ejecuta cerca de 30 cuadros de gran tamaño se van para él los años de vida familiar y sencilla. Los hijos crecen en tanto que el padre trabaja sin medida ni descanso”. Para tratar la difícil relación con los clientes se citan los pedidos hechos por diferentes religiosos que terminaron en desacuerdos por alguna de las partes, en especial el caso de los dominicos. Con respecto al tema económico, se habla de que el artista luego de alcanzar la fama fue derrochador y para el momento en el cual perdió su fama tuvo que recurrir a sobrevivir de los famosos “almorzaderos” (se conoce como almorzaderos las obras que al final de su vida Vázquez pintaba para conseguir lo necesario para el sustento diario). Para encontrar los diversos ejemplos que han sido propuestos a lo largo de la historia del arte occidental y que también reflejan estos mismos estereotipos, ver: Wittkower, Rudolf. “Artistas y clientes: observaciones sobre una relación dinámica”; “La actitud de los artistas hacia su trabajo”; “Avaros y derrochadores”; “Ambiciones académica y celos profesionales” y “Entre el hambre y la fama”. En *Nacidos bajo el signo de Saturno...*

niveles de la sociedad. Desde el siglo XIX, con la intención de fortalecer las bases de la recién creada República de Colombia, los escritos sobre historia tuvieron la pretensión de construir unos orígenes comunes sobre los cuales se tejieran redes de pertenencia entre la población<sup>41</sup>. Se trató de un esfuerzo unificador para encontrar los elementos constitutivos de la nación, esfuerzo que dejó de estar en manos de particulares para pasar a un control estatal en 1902, año en el que se fundó la Academia Colombiana de Historia. Esta institución fue la encargada de construir sentimientos de pertenencia y de legitimar conductas y valores a través del pasado nacional, con lo cual se pudiera engrandecer y evidenciar la civilización colombiana haciendo énfasis en el progreso a través de comparaciones entre el pasado y el presente. Bajo el mandato conservador de la Regeneración, este proceso de legitimación del presente a través del pasado fue mucho más fuerte, de hecho, fue bajo este periodo en el que se creó la Academia de Historia y bajo el cual se tuvo como objetivo consolidar una “nación cultural” antes de una “nacional política”<sup>42</sup>, es decir, priorizando que la comunidad estuviera basada en la unidad tanto del lenguaje como de la religión. Bajo estas características, la influencia de la herencia española fue vital para el estudio del pasado, pues de ella venía el catolicismo y el castellano, base de lo que comenzó a ser denominado como la “nacionalidad colombiana”.

Desde los comienzos de la escritura de la historia del arte nacional, se pueden evidenciar muchas semejanzas con el proyecto de “historia” del momento. De este modo, por ejemplo, al igual que la legitimación de esta “nacionalidad colombiana” buscó sus raíces en lo que fue el legado de la conquista y colonia española, los artistas historiadores también buscaron las bases del arte nacional en el arte ibérico. A lo largo de las distintas biografías analizadas, los autores constantemente hacen referencia a la importancia del arte español y la influencia que tuvo tanto en Vásquez de Arce y Ceballos, como en los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX. En este contexto, se justifica que Pizano empiece su obra afirmando que: “Conquistada América, se vincula profundamente en ella la tradición artística de España, que no tarda en

---

<sup>41</sup> Betancourt, Alexander. *Historia y nación: tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores; México: Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2007. p.45.

<sup>42</sup> Betancourt, Alexander. *Historia y nación*. p. 45 y ss.

mostrarse floreciente”<sup>43</sup> y, a lo largo del resto del libro haga alusiones que siguen confirmando la posición de quien escribe, por ejemplo: “Hagamos también nosotros de la mujer tocada con mantilla una divinidad dulce y benévola, ideal de nuestros artistas, símbolo del pasado que nos recuerde nuestro origen de españoles y nos asegure la perpetuidad de nuestras costumbres”<sup>44</sup>. También está el hecho de darle al pintor colonial antepasados españoles, lo que une el arte nacional con el peninsular y legitima las raíces europeas de la pintura colombiana. Paralelo a este momento, la aristocracia colombiana también desarrolló un gusto por el arte ibérico que fue denominado como la “españolera”, lo que generó que muchos artistas peninsulares, de dudosa calidad, vendieran sus obras en el país<sup>45</sup>.

Otro de los rasgos del proyecto de historia que se dio desde finales del siglo XIX fue la idea del “panteón nacional”, un lugar en el cual fueran puestos “los héroes de la patria”<sup>46</sup>, personajes que constituían un ejemplo para la ciudadanía en formación. Este proyecto nació del deseo de formar caracteres morales a través de modelos a seguir<sup>47</sup>. El intento del gobierno de estudiar la vida de los antepasados y de construir un relato histórico coherente que explicara, legitimara y glorificara el presente se vio reflejado en el campo del arte, pues también se acudió a construir un “panteón” de artistas, siendo su principal personaje Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Este pintor colonial se convirtió en el protagonista y referente del pasado artístico, gracias a una leyenda que fue construida desde una serie de biografías y estudios históricos en el siglo XIX y XX.

Las investigaciones sobre este pintor colonial comenzaron con José Manuel Groot<sup>48</sup>, quien en 1859 publicó *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos. Pintor granadino del siglo XVII, con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el*

---

<sup>43</sup> Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. I.

<sup>44</sup> Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. 60.

<sup>45</sup> Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. pp. 147-146.

<sup>46</sup> Betancourt, Alexander. *Historia y nación: tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. p. 46.

<sup>47</sup> Betancourt, Alexander. *Historia y nación: tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. pp. 60-62

<sup>48</sup> José Manuel Groot (1800-1878) fue un artista y escritor colombiano. Su obra literaria incluye *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada* (1869), *Defensa de los dogmas católicos* (1853), entre otros.

*mérito del artista*. También encontramos el caso de Alberto Urdaneta<sup>49</sup>, quien puede ser visto como uno de los precursores del surgimiento de la figura del artista investigador, al mostrar gran interés por la obra de Vásquez de Arce y Ceballos y preocuparse por encontrar el autorretrato del artista y el lugar de su tumba, intereses muy acordes con la concepción positivista de la investigación en historia que se daba para la época. Ya posteriormente aparecieron artículos de prensa que siguieron construyendo la leyenda, como es el caso de Mercedes Gaibrois de Ballesteros<sup>50</sup>, quien para 1921 publicó *Vásquez, Pintor colonial*<sup>51</sup> y en 1926 apareció la biografía más importante, la escrita por Roberto Pizano.

Este panteón siguió siendo construido con el estudio de otros artistas ya fallecidos para 1930 como Epifanio Garay, Ricardo Acevedo y Roberto Pizano, quienes con su biografía legitimaron el pasado de las artes en nuestro país. Los biógrafos justificaron que mediante sus investigaciones se estaba colaborando con la “patria” -esto también sustenta la idea del artista que le trae beneficio a la sociedad, aspecto fundamental dentro del proceso de profesionalización-, pues ayudaron a construir una memoria nacional en la que se trató de inculcar unas normas de conducta y valores a través de los artistas fallecidos que eran vistos como “héroes”. Esto se evidencia en la estructura de las biografías, donde los autores argumentan por qué el artista escogido debe estar dentro de la historia del arte colombiano. Para Pizano, por ejemplo, Vásquez de Arce y Ceballos representa “el padre de la pintura en Colombia”<sup>52</sup>, epíteto que le dio una importancia que pasó de generación en generación. Groot afirmó sobre este mismo pintor: “El deseo de que no se pierda para mi país la memoria de un artista célebre cuando tan escasos han sido nuestros progresos en las bellas artes”<sup>53</sup>. Para Cano, la importancia de Garay se evidencia en frases como: “Nos deja obras que no morirán jamás, y con ellas ejemplos que no deben esquivar los estudiantes, colocando su recuerdo

---

<sup>49</sup> Urdaneta en 1886 organizó una ambiciosa exposición en la que logró reunir cerca de 1200 obras en las que se presentó la producción artística colombiana y la cual, prácticamente, representó un inventario del patrimonio artístico nacional. Montoya, Armando. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. p. 46

<sup>50</sup> Mercedes Gaibrois de Ballesteros (1891-1960) fue una historiadora española de origen colombiano quien se convirtió en la primera mujer en ocupar un sillón en la Real Academia de Historia en España.

<sup>51</sup> Gaibrois De Ballesteros, Mercedes. “Vásquez, pintor colonial”. En Cromos. Bogotá: julio 23 de 1921.

<sup>52</sup> Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. p. VIII.

<sup>53</sup> Groot, José Manuel. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce i Ceballos*. p. 1.

muy alto en la historia del arte nacional<sup>54</sup>". Con lo anterior, se les da un estatus superior a estos personajes, quienes dejan de ser vistos como artesanos, para el caso de Vásquez de Arce, y se les concede un valor histórico fundamental pues marcan el inicio de la historia del arte nacional<sup>55</sup>.

Como ya se había mencionado, la aparición de las cátedras teóricas en historia del Arte y Estética dentro de la formación de los artistas va a ser fundamental para que los pintores tuvieran las bases para incursionar en este tipo de roles. Además de la Escuela, otras de las instituciones que van a apoyar la aparición de los artistas dentro de estos espacios escritos van a ser la Academia de Historia y la Academia de Bellas Artes. Estas academias avalaron y patrocinaron las biografías y estudios desarrollados por artistas. Desde el primer intento de creación de una Academia de Bellas Artes en nuestro país en 1902, esta institución tuvo como objetivo "estimular el cultivo de las bellas artes y los estudios de literatura artística por medio de conferencias, concursos y publicaciones"<sup>56</sup>. Luego de que volviera a resurgir en 1932<sup>57</sup>, esta Academia siguió incentivando la investigación en temas de literatura artística con la publicación de las biografías de Cano, Acuña y Leudo. De igual modo, la Academia Colombiana de Historia apoyó la producción escrita de artistas como Pizano, a quien, de hecho, convirtió en miembro de número de su institución<sup>58</sup>.

La vinculación a este tipo de instituciones también afectó el desarrollo y contenido de las biografías y esto se explica en las tendencias estéticas y los modelos conceptuales con los cuales los investigadores explicaron el pasado, ya que los artistas mostraron a través de sus escritos la mayoría de los prejuicios y normas que regían el

---

<sup>54</sup>Cano, Francisco A. "Epifanio Garay". p. 134.

<sup>55</sup> Son varios los ejemplos sobre este aspecto: sobre Garay, Leudo decide ser mucho más estricto en su importancia, pues afirma que es con este bogotano con quien reaparece el arte grande en el país, pues después de Vásquez de Arce y Ceballos, la historia del arte presenta un gran vacío, ya que si bien existieron muchos "aficionados inteligentes" importancia de la educación ya no se es aficionado, ninguno de ellos fue relevante. Leudo, Coriolano. "Epifanio Garay".p.135. Acuña afirma que Acevedo Bernal "será eterna y caramente recordado, porque muchas de sus obras están tocadas con la unción del misticismo y alumbradas con la luz de la genialidad".

<sup>56</sup> Samper Ortega, Daniel. "Breve historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes". p.121

<sup>57</sup> Hay que mencionar que Coriolano Leudo, en 1933, ingresa como miembro de la Academia de Bellas Artes en remplazo del fallecido Marco Tobón Mejía. "Reseña de labores hasta el mes de abril de 1934". En *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934. Pp.5-24.

<sup>58</sup> Portada de la revista *El Gráfico* del 14 de mayo de 1927, en el pie de página se refieren a Pizano como "el célebre artista e historiador".

mundo del arte en el cual se desarrollaban. Así por ejemplo, se evidencia la estructura neoclásica y academicista en la mayoría de los escritos analizados. La postura neoclasicista se refleja desde Groot, quien acudió a los textos del alemán Antonio Rafael Mengs<sup>59</sup> (1728-1779) para juzgar la obra de Vásquez<sup>60</sup>. Estos postulados neoclásicos destacaron aspectos técnicos como la composición, el dibujo y “su gracia”, el claroscuro, el uso de la perspectiva y del color adecuado. La mayoría de estos aspectos son utilizados en el momento de describir las obras de los artistas para mencionar las habilidades que cada uno de ellos tiene. A través de esto se muestra cómo para Cano, Pizano, Leudo y Acuña los cánones neoclásicos todavía eran los que regían la práctica artística y la crítica de esta. Es tal el gusto por esta tradición académica que Leudo, por ejemplo, al inicio de su obra, rechazó las nuevas modas en las que se “pretende exaltar el arte monstruoso basado en la deformación de la naturaleza”<sup>61</sup>, esto seguramente haciendo referencia a las vanguardias y distintos movimientos artísticos que se venían consolidando en Norte América y Europa.

En las biografías también se presentaron debates estéticos contemporáneos al investigador. Cano mencionó en sus biografías la discusión que se daba sobre la copia de obras maestras. Este artista mostró los diversos argumentos que apoyan o critican esta práctica en el arte, pero terminó concluyendo que la copia solo puede ser lograda por un verdadero maestro, pues solo este llega a “luchar con todas las dificultades que presenta la obra de un artista de temperamento bien diferente del nuestro”<sup>62</sup>, tal como sucedió con Garay. De este modo, en las biografías se evidencia lo que está permitido para la época realizar por un artista y un verdadero maestro, se trata de factores que según el biógrafo y la época se van transformando, pues al igual que para Cano se trata de un tema de debate, para Pizano y Groot no existe ninguna discusión del excelente papel que hizo Vásquez como copista, pues de hecho una de sus grandezas fue mejorar muchas de las

---

<sup>59</sup> Fue un artista y teórico denominado por sus contemporáneos como “el pintor filósofo”. Su influencia marcó en España y América el inicio del Academicismo durante el siglo XIX. Este alemán propone en sus textos de estética buscar la belleza ideal, para lo cual el artista debe seleccionar lo mejor de la naturaleza para crear seres más bellos de los que existen en realidad. Montoya, Armando. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. pp. 37-38.

<sup>60</sup> Montoya, Armando. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. pp. 38-44.

<sup>61</sup> Leudo, Coriolano. “Epifanio Garay”. p. 135.

<sup>62</sup> Cano, Francisco A. “Epifanio Garay”. p. 134

estampas que llegaban de Europa. Este cambio en los paradigmas que rigen la crítica y la historia del arte permiten, por ejemplo, contrastar estas visiones con la de Marta Traba, quien le restó importancia al artista que copia<sup>63</sup> y definió esta práctica como algo negativo para el desarrollo del arte, siendo este un ejemplo de cómo cambian históricamente los cánones utilizados por los críticos para calificar el arte.

Luego de ver los aportes hechos por algunos artistas a la creación de la historia del arte nacional y del modo en la que estos textos ayudaron a legitimar su proceso de profesionalización y con ello a mejorar su estatus frente al resto de la sociedad, nos centraremos en la aparición de los artistas críticos, otra figura que aparece con fuerza para el periodo de tiempo abordado.

### **Entre su obra y el público: artistas y críticos.**

Como se ha mostrado, durante el periodo estudiado aparecieron en Bogotá artistas que dejaron de ser únicamente productores de arte para convertirse en mediadores entre el público y la obra. Como historiadores, ofrecieron propuestas que se acomodaron al proyecto de “historia patria” que se venía dando para el momento y, del mismo modo, acudieron a las estructuras narrativas que ya habían sido utilizadas dentro de la historia del arte universal. Por otro lado, los artistas también participaron como mediadores con la producción de textos sobre arte dentro de las revistas de la época. En este segundo apartado, la investigación se centrará en este tipo de colaboraciones escritas dentro de algunas de las publicaciones culturales de la época: *El Gráfico*, *Lecturas Dominicales* y *Cromos*. El objetivo de este segundo apartado se centra en ver bajo qué posturas estéticas estos artistas juzgaron el campo artístico del momento, cuál era su relación con los otros críticos y qué aportes hicieron al campo de la crítica en nuestro país.

Para los comienzos del siglo XX, la prensa en nuestro país presenta una etapa de florecimiento. Este desarrollo estuvo relacionado con el desplazamiento que ya se venía dando de la información conservadora por la aparición de la prensa eminentemente liberal en diarios como *El Tiempo*, *El Espectador* y *El Diario Nacional*. Unido a ello, se empezaron a adoptar los adelantos periodísticos que se venían dando en Europa y

---

<sup>63</sup> Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984. p. 9-36.

Norteamérica como lo fueron la publicación de relatos ilustrados, el desarrollo de la crónica y el surgimiento de las entrevistas<sup>64</sup>. Cada uno de estos diarios introdujo páginas dedicadas a temas cada vez más específicos como la mujer, el cine, el derecho, los deportes y la salud, ente otros<sup>65</sup>, y posteriormente surgieron revistas que contemplaban una gran variedad de temas culturales como lo fueron *Cromos*, *El Gráfico*, *Los Nuevos* y *Universidad*.

Al comienzo del siglo XX, la participación de los pintores dentro de las publicaciones se restringió únicamente a realizar portadas e ilustraciones de fragmentos literarios. De este tipo de colaboraciones se pueden ver trabajos hechos por Coriolano Leudo, Fídolo González Camargo, Roberto Pizano, Francisco Cano, Eugenio Zerda, Jesús María Zamora y Rafael Tavera, entre otros. El interés que tenían las revistas en el artista empezó a aumentar en 1912, cuando *El Gráfico* publicó en sus “Notas Gráficas” una página dedicada a sus “colaboradores artísticos”, la cual tenía como objetivo dar a conocer la obra de los artistas y un retrato suyo para que el público los conociera mejor y los apreciara<sup>66</sup>. Se trató de informes muy cortos en los que se intentó hacer una pequeña introducción a la obra de pintores como Leudo<sup>67</sup>, Acevedo Bernal<sup>68</sup>, Cano<sup>69</sup>, Gómez Campuzano<sup>70</sup> y Moreno Otero<sup>71</sup>. En 1917 apareció uno de los primeros escritos hecho por un artista sobre otro colega en estas revistas culturales, lo hizo F.A. Cano sobre Marco Tobón Mejía<sup>72</sup>. El fenómeno se repitió en 1920 con textos escritos por Rafael Tavera<sup>73</sup> y, para 1921, y el resto de esta década, Roberto Pizano convirtió esta actividad en algo mucho más común al publicar más de 20 artículos entre las revistas *Cromos* y *El Gráfico*. Las temáticas de estos escritos eran o las actividades artísticas que se

---

<sup>64</sup> Zambrano Fabio. “Presentación introductoria”. En *Medios y nación: historia de los medios de comunicación en Colombia / Memorias de la VII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado 27,28 y 29 de noviembre de 2002*. Bogotá: Editora Aguilar, 2003. p. 122.

<sup>65</sup> Uribe Celis, Carlos. *Los años veinte en Colombia: ideología y cultura*. Bogotá: Ediciones Alborada, 1991.

<sup>66</sup> “Notas Gráficas”. En *El Gráfico*. Bogotá, diciembre 7 de 1912.

<sup>67</sup> “Notas Gráficas”. En *El Gráfico*. Bogotá, 7 de diciembre de 1912.

<sup>68</sup> Velázquez, Samuel. “Entrevistas del Gráfico” En *El gráfico*. Bogotá, 13 marzo de 1915.

<sup>69</sup> Jack. “Entrevistas del Gráfico” En *El Gráfico*. Bogotá, 12 agosto de 1916.

<sup>70</sup> Bayona Posada, J. “Gómez Campuzano”. En *El Gráfico*. Bogotá, 16 de septiembre de 1916.

<sup>71</sup> “Pintores Nacionales- Moreno Otero”. En *El Gráfico*. Bogotá, 14 de octubre de 1916.

<sup>72</sup> Cano, F.A. “Un escultor colombiano”. En *El Gráfico*. Bogotá, 10 de marzo de 1917.

<sup>73</sup> Tavera, Rafael. “Notas de arte. La medalla de honor española”. En *Cromos*. Bogotá, 18 de septiembre de 1920. Y Tavera, Rafael. “Notas de arte. La educación objetiva sensorial y la literatura”. En *Cromos*. Bogotá, 16 de octubre 1920.

desarrollaban en la ciudad o la obra artística de alguno de sus compañeros. Otros de los artistas que colaboraron con sus escritos en las revistas fueron Santiago Martínez Delgado, Efraín Martínez y Rinaldo Scandroglio.

A lo largo de la historia del arte occidental han sido varios los artistas que han hecho el papel de críticos. Desde mucho antes que apareciera la crítica como un campo profesional, los artistas juzgaron la obra de sus colegas, ejemplo de esto es Giorgio Vasari a quien ya analizamos en el apartado anterior. Esta figura de artista crítico fue bastante explotada durante el Renacimiento, cuando muchos pintores, escultores y arquitectos escribían en contra de sus enemigos o elogiaban a sus amigos. La crítica de esta época, a pesar de que no se centró mucho en el análisis detallado de las obras, ayudó a la aparición de nuevos estilos y nuevos conceptos de arte<sup>74</sup>. Para el caso colombiano, Álvaro Medina también rescató el papel que tuvieron muchos productores al momento de convertirse en mediadores. La segunda parte de *Procesos del Arte* está dedicada especialmente al campo de la crítica en nuestro país, por lo que hace un énfasis en la importancia de los hermanos Figueroa en el siglo XIX y en la de Rafael Tavera y Roberto Pizano en la década de los 20. Medina también advierte que la escritura les ayuda a los artistas a darles cuerpo a los conceptos que utilizan en sus propias obras<sup>75</sup>.

La crítica como institución mediadora entre la obra y el público ha sido ampliamente investigada como objeto de la sociología del arte. La crítica como parte de todo el grupo de mediadores entre la obra y el público ayuda a construir valores artísticos con los cuales el público recibe tanto la obra como al artista. Esta institución ha adquirido mayor importancia, ocasionando que el arte ya no solo se presente sino que también se discuta<sup>76</sup>. William López, siguiendo a Omar Calabrese<sup>77</sup>, argumenta que hay dos definiciones posibles para la categoría de crítica dentro del arte. La primera, como una categoría general a la que cabría incluir la historia del arte, la estética, las biografías, los comentarios artísticos elaborados para los medios de comunicación, la curaduría,

---

<sup>74</sup> Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. 310-311.

<sup>75</sup> Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. p. 205

<sup>76</sup> König, René. *Los artistas y la sociedad*. p. 132

<sup>77</sup> Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. p. 7 y ss. Esta reflexión sobre el origen de la crítica también ha sido abordada por Furió, quien diferencia al crítico moderno, un profesional que escribe en los diarios, y aquel crítico que se dedicó desde mucho tiempo antes a realizar juicios de valor sobre el arte. Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. 308-317.

entre otros. Esta definición sigue la corriente italiana, la cual ve que la crítica no es un producto de la modernidad, sino que abarca toda la literatura artística que se ha producido desde la antigüedad. La segunda definición concibe la crítica únicamente como una invención moderna, nacida en los tiempos de Diderot, cuando las exposiciones comenzaron a ser mucho más comunes, y la cual se ha dedicado a interpretar y evaluar el arte bajo las condiciones de un mercado burgués y un público de masas, cuyo principal medio de difusión son las páginas de los periódicos<sup>78</sup>. En el texto *Los artistas y la sociedad*, René König y Alphons Silbermann acuden a Albert Dresdner para definir la crítica como: “Género literario independiente que tiene como objeto la investigación, valoración e influencia del arte contemporáneo”<sup>79</sup>. Tomando esta segunda definición, el crítico está muy relacionado con el esteta<sup>80</sup>, quien utiliza las categorías de “bello”, “artístico”, “bueno” o “malo” y aplica sus sistemas estéticos a obras de arte en particular para calificarlas, lo que construye o destruye la reputación del artista específico.

Para el caso de esta investigación, se acudirá a la idea de la crítica en el sentido moderno, pues se tiene en cuenta que la prensa representó un papel fundamental como medio de transmisión hacia el público. A pesar de esto, nuestra definición no se detiene únicamente en el crítico como aquel que juzga a sus otros compañeros y la obra de estos desde una postura estética particular, ya que, a quienes nos referimos utilizaron las páginas de las revistas para dar cuenta del estado general del arte en nuestro país, generando escritos que proponen una reflexión para los lectores por lo que podrían estar más cercanos al periodista cultural.

Entre más desarrollado sea el campo artístico, las personas calificadas para hacer juicios estéticos, ya sean críticos o filósofos, se expresan en un lenguaje más específico para evaluar el arte y desechar lo que ellos consideran como “no arte”. La complejidad de este lenguaje y de la especialización ha sido dividida por Víctor Quinche en tres niveles. El primero hace referencia a escritos solamente informativos, ya sea en forma de noticia o de reseña, que suelen aparecer en revistas o periódicos no especializados, donde tienen como objetivo informar al público de la realización de una actividad artística. El

---

<sup>78</sup> López, William. “La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición”. pp. 17-19.

<sup>79</sup> König, René. *Los artistas y la sociedad*. p.133.

<sup>80</sup>Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. p. 161.

segundo nivel se presenta en forma de artículos evaluativos dentro de revistas especializadas, tienen como objetivo formar una experiencia estética, en este tipo de escritos se suelen usar términos evaluadores complejos y el uso de metáforas es más frecuente debido a que se está tratando de explicar el arte en forma de lenguaje. Por último, el tercer nivel es definido por Quinche como crítica de arte *fuerte*, en comparación con los dos primeros niveles que son *débiles*, se publica por lo general en forma de libros o de artículos largos y se acude a una teoría estética particular definida que al ser aplicada al caso particular permite definir si la obra es “buena” o “mala”<sup>81</sup>.

Quinche relata cómo en nuestro país la historia de la crítica comenzó en el siglo XIX con la reseña de algunas exposiciones de arte. De modo curioso, los artistas estuvieron relacionados con la producción de este tipo de textos desde el principio y fueron los pintores José Miguel Figueroa (¿?-1874) y José Celestino Figueroa (¿?-1870), hijos del pintor Pedro José Figueroa, los encargados de reseñar la exposición de 1848 en la publicación *El día*, cuando hicieron una pequeña evaluación de las obras expuestas<sup>82</sup>. La crítica de este momento analizaba el arte bajo los parámetros académicos, hecho que ayuda a que los textos se quedaran únicamente en el espacio de la descripción. Ya para finales del siglo XIX, los críticos colombianos comenzaron una “literaturización” de sus textos, fenómeno que se explica teniendo en cuenta que los críticos no son profesionales y que son los mismos que reseñan la poesía, la política y la actualidad y que evidencian lo *débil* de la crítica del momento. El cambio hacia un lenguaje más analítico se comenzó a evidenciar con las primeras polémicas entre distintos comentaristas. La primera de estas discusiones se dio en 1886 en torno a la obra de Felipe Santiago Gutiérrez, desde allí se utilizaron muchas más metáforas al momento de referirse a la obra pictórica<sup>83</sup>.

Estas primeras etapas de la crítica en nuestro país evidencian un estado precario en el que los parámetros de análisis no les dieron a los críticos las capacidades ni el lenguaje para juzgar obras que estuvieran fuera de lo que estaban acostumbrados a ver. Ejemplo de esto es el caso de Andrés de Santamaría<sup>84</sup>, quien, a pesar de su reconocimiento dentro de la sociedad bogotana, no fue analizado por la prensa del

---

<sup>81</sup>Quinche, Víctor. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”. pp.4-5.

<sup>82</sup>Quinche, Víctor. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”. p. 10.

<sup>83</sup>Quinche, Víctor. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”. p. 9-16.

<sup>84</sup> Este caso es el objeto central de la investigación de Víctor Quinche en el texto ya tratado.

momento debido a que su obra se salía de los estándares del arte colombiano, el cual estaba acostumbrado al arte academicista y neoclásico de artistas como Garay y Acevedo Bernal. Al tiempo que se iba consolidando el campo artístico en nuestro país, la figura de la crítica y el público se iban haciendo más visibles, se siguió apostando por un arte academicista que estaba apoyado por una mentalidad conservadora que ayudó a que no se le diera espacio ni participación al arte moderno.

La consolidación de la figura del crítico dentro del campo del arte colombiano le hizo al artista reflexionar sobre el poder que tenía este sobre su profesión. De hecho, esta es una de las razones por la que los artistas comenzaron a intervenir dentro de las instituciones mediadoras. Ejemplo de esto es la argumentación que da Francisco Cano para escribir la biografía sobre Acevedo Bernal que ya fue analizada:

He de reconocer lo que decía con mucha razón el malogrado artista González Camargo: “a nosotros lo que nos corresponde es trabajar, que escriban los demás” (...) si le doy la razón a lo que dijo González Camargo, se la doy también a la mía, pues bien, es cierto que a nosotros nos corresponde el hacer las obras y a quienes hablan y escriben el criticarlas o apreciarlas, pero sucede también que quienes hablan y escriben entre nosotros – y fuera de nosotros- así mismo, en su enorme mayoría, lo hacen tan mal, tan sin razones, tan sin saber, que a veces, los que hemos dedicado vida, no solo los años (vida significa tantas cosas diferentes en cada hombre) nos vemos necesitados alguna vez de advertir a los críticos demasiado pródigos que deben hacer un pequeño alto o descanso para oír unas cuantas palabras de fundamento. ¿No es verdad, queridos colegas, que nuestros compatriotas hacen y destruyen reputaciones artísticas, literarias, políticas, científicas, con solo dos o tres semanas de artículos o sueltos publicados en los diarios? Y no meses sino años son menester para quitar del gran público las ideas que se les ha dado tragar con aquella labor de corta enjundia<sup>85</sup>.

Esta cita reflejaría una relación que históricamente ha pasado por varias tensiones, ya que los artistas ven con recelo el trabajo de sus mediadores. Esto se debe a que para muchos productores, los críticos califican el arte acudiendo al lenguaje, un medio que no es “apropiado” y que no alcanza a dar cuenta de todos los fenómenos que se presentan en el campo artístico<sup>86</sup>. Se trata de una prevención que tienen los

---

<sup>85</sup> Cano, Francisco A. “Ricardo Acevedo Bernal”. p. 140.

<sup>86</sup> König, René. *Los artistas y la sociedad*. p. 132.

productores en general a cualquier persona que trata de analizar el campo<sup>87</sup>. El caso colombiano es bastante particular, pues aunque la cita de Cano refleje la toma de conciencia de los artistas hacia esta nueva figura del crítico y evidencie el peligro que representa para los pintores un mediador que no sea experto en el tema, para el momento estudiado los artistas y los críticos tuvieron una relación de complicidad que favoreció la continuidad de un estilo artístico en especial.

Carmen María Jaramillo ha estudiado cómo, para las primeras décadas del siglo XX, varios de los artistas e intelectuales, personas que, como se había mencionado, no eran expertos en arte sino que eran convocados para que dieran su opinión de temas de cultura y política, legitimaron el arte y los valores tradicionales. Se trató de un momento en el que los artistas y los críticos fusionaron criterios y se aliaron en contra de las vanguardias artísticas, fenómeno que imposibilitó un espacio de discusión e intercambio de ideas. De este modo, tanto los productores como los mediadores defendieron el arte y la cultura española e hicieron una crítica a las vanguardias y con ello, al país en el que se están desarrollando: Francia.

Los pintores que decidieron intervenir dentro de las revistas compartieron la defensa por los valores tradicionales y la cultura española con el resto de sus colegas artistas y los que serían sus colegas en la prensa. Ejemplo de esto es la constante referencia que aparece a lo largo de los artículos hacia el arte ibérico, ya fuera por medio de los distintos artículos que se escribieron en homenaje a pintores como Sorolla<sup>88</sup> o Zuluaga<sup>89</sup> o mediante la comparación de los artistas colombianos con sus homólogos españoles. En 1920 Rafael Tavera expresó:

Aquí en Colombia se impone una orientación hacia España en cosas de arte, sobre todo al tratarse de la interpretación escultórica de nuestros hombres y hechos. La psicología de la raza así lo pide, nuestras cosas son de España, nuestras afinidades son más grandes

---

<sup>87</sup> Bourdieu también menciona este recelo que tienen los artistas hacia los sociólogos del arte. Acudir a: “¿Y quién creó a los creadores?”. En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo; CNCA, 1990. Y *Las reglas del arte génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002.

<sup>88</sup> Pizano, Roberto. “Joaquín Sorolla.” En *Cromos*. Bogotá, 4 de noviembre de 1922.

<sup>89</sup> Pizano, Roberto. “Ignacio Zuloaga” En *Cromos*. Bogotá, 14 de octubre de 1922.

de lo que a primera vista aparecen: los artistas iberos están en mejores capacidades para comprender nuestra idiosincrasia y llevar a forma plástica nuestros genios y glorias<sup>90</sup>.

Los escritos publicados por los artistas, ya sea en forma de críticas en las revistas o por medio de las biografías, van a representar esa mentalidad colectiva presente en el resto de la población colombiana y de varios de los intelectuales del momento. Es una cultura ultraconservadora y católica que ve en España el ejemplo a seguir, lo que explica que tanto los artistas como el público estén de acuerdo en seguir los patrones estéticos del arte ibérico, apareciendo un neo-costumbrismo que fue ampliamente aceptado dentro de la burguesía colombiana<sup>91</sup>. En los textos escritos por los artistas, el arte español es celebrado por ser casi propio, se comparan las instituciones culturales de allá con las propias y los referentes además de los clásicos del Renacimiento, tal como Miguel Ángel o Tiziano, también son Goya y Velázquez.

El gusto por la tradición también se ve reflejado en el uso de los conceptos neoclásicos al momento de analizar alguna obra en especial, factor que también se vio a lo largo de las biografías analizadas. Pizano, Tavera y Domingo Moreno acuden a conceptos como: *el adecuado uso del color, la composición o la importancia de la línea* al momento de calificar alguna producción artística. Se trata de una evaluación de la producción de sus colegas a través de las categorías que han sido inculcadas en las instituciones que enseñan el arte en nuestro país, razón que explica que las clases de Estética e Historia del Arte hayan sido fundamentales para la aparición de artistas críticos, ya que les dieron las herramientas para poder juzgar la obra de sus compañeros.

Otra de las similitudes que se encuentra en ambos tipos de producciones escritas y que refleja la mentalidad de los artistas es la necesidad de relacionar la obra del pintor con su vida, razón por la que se siguen acudiendo a estructuras literarias basadas en la *Leyenda del Artista*. Es por ello que continúan estando presentes las anécdotas que reflejan cómo desde la niñez o la juventud del pintor existía alguna predestinación a convertirse en excepcional, aspecto que ya fue analizado anteriormente. Destacar la labor hecha por

---

<sup>90</sup> Tavera, Rafael. "Notas de arte. La medalla de honor española". En *Cromos*. Bogotá, 18 de septiembre de 1920.

<sup>91</sup> Este tema ha sido tocado tanto por Álvaro Medina quien lo define como "españolería", como por Carmen María Jaramillo. Medina, Álvaro. "El círculo de bellas artes y la españolería". En *Procesos del arte en Colombia*. Jaramillo, Carmen María. "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia".

los pintores también está relacionado con la idea de que el artista tiene una “misión predestinada” para desarrollar, una actividad profesional que es vista como espiritual. Dentro de esta misión, se llevan cabo sacrificios que siguen siendo afines a la estructura hagiográfica que se aplicó en el caso de las biografías. Scandroglio ofrece un ejemplo de esto cuando se refiere a Acevedo Bernal:

Y cuando, rendido de luchar, llegando al extremo de la amargura y del aplanamiento, maldiciendo a los hombres y tratando de deshacerse del arte en busca de una expresión de vida menos ardua para la existencia, una voz imperiosa e irrisiblemente nostálgica le gritó: “permanece dónde estás. Soy el arte, tu rey”. Obedeció. El, fielísimo, obedeció. Y arruinó su salud creando; pasó las noches en un trabajo por nadie reconocido; se revistió de un segundo hábito de amargura, devoró el pan desesperadamente ganado, y sintió asco por sus semejantes.<sup>92</sup>

Otro ejemplo de esto fue Roberto Pizano al referirse a Leudo:

Mártir del medio ambiente, cuando casi todos sus compañeros se empeñan en una labor negativa, él quiere mejorarlo, dotarlo de medios de expresión y formas artísticas propias, impulsarlo. Cuando va a pintar olvida sus sufrimientos, se sobrepone a sus propias angustias y con mano segura va trazando serenas visiones humanas y poéticas<sup>93</sup>.

Esta estructura argumentativa que comparten ambos tipos de escritos es muy similar porque al fijarnos en quienes son los autores se puede observar que son prácticamente los mismos artistas que se atrevieron a producir textos sobre arte tanto del presente como del pasado, siendo su principal exponente Roberto Pizano, un pintor que estaba totalmente convencido del proyecto artístico que defendía y del aporte que le hacía a la “patria” por medio de sus escritos. Estos ejemplos reflejan el modo en el que los artistas, entre ellos mismos, legitimaron la importancia del papel del arte dentro de la sociedad y de la necesidad de que siguieran existiendo profesionales de este campo. Se convirtieron en mediadores bajo argumentos relacionados con la falta de conocimiento de los otros críticos, teniendo en cuenta que esta práctica aún no era profesional, y legitimaron su posición al mostrar que conocían y pertenecían al mismo campo que estaban juzgando. La imagen de mártires ayudó a evidenciar el sacrificio que hacían a pesar de esa sociedad que no los valoraba lo suficiente y, en la mayoría de casos, se

---

<sup>92</sup> Rinaldo, Scandroglio. “Acevedo Bernal”. En *Cromos*. Bogotá, 12 de abril de 1930.

<sup>93</sup> Pizano, Roberto. “Coriolano Leudo. La vida”. En *El Gráfico*. Bogotá, 23 de septiembre de 1922.

compararon con Europa y el resto de América para mostrar la difícil situación que se vivía en este país.

La propuesta estética de los artistas críticos fue la misma que utilizaron los demás mediadores y que reflejó la cultura conservadora del momento. Si bien existieron algunos casos aislados, como el de Santiago Martínez Delgado, pintor que estudió en Chicago- lo que comienza a reflejar un cambio en los lugares escogidos para estudiar en el exterior- y que en 1928 escribió un artículo en el que trató de destruir el imaginario negativo que se tenía sobre la cultura americana<sup>94</sup>, los artistas que escribieron en las revistas de la segunda década del siglo XX compartieron con el resto de la población un respeto y fidelidad hacia los valores tradicionales de la madre patria. A pesar de esta comunión entre los distintos críticos y los artistas, existió un aspecto importante para resaltar del papel de mediadores que desarrollaron los artistas, ya que fue gracias a este tipo de colaboraciones escritas en las revistas que los pintores lograron hacerse mucho más visibles, llegando a comunicar al resto de la sociedad, o por lo menos a quienes leían las publicaciones, la realidad que vivía para el momento el arte colombiano.

Los artículos publicados reflejan que existía una inconformidad frente al gobierno y sus políticas culturales que imposibilitaron el desarrollo del campo artístico en nuestro país. Encontrar esta posición crítica evidencia una faceta de estos artistas que no ha sido muy explotada, pues se tiene la imagen de que fueron artistas conformistas con la realidad y la sociedad de la que hacían parte<sup>95</sup>. Con ello no quiero mostrar a los artistas del momento abordado como “rebeldes” o del todo críticos frente a su sociedad, tal como lo comenzaron a ser los artistas de generaciones posteriores, pues como se ha mostrado, se trató de pintores que estaban de acuerdo con la cultura del momento y defendían los valores tradicionales. Lo que se busca es matizar esa concepción que ha tenido gran parte de la historiografía que ha abordado el tema de las artes en las primeras décadas del siglo XX y que critica a los artistas de este momento por su falta de denuncia frente a la situación del momento.

---

<sup>94</sup> Martínez Delgado, Santiago. “Un gran artista colombiano”. En *Cromos*. Bogotá, 11 de febrero de 1928.

<sup>95</sup> Basta ver el capítulo de Marta Traba “Triunfo de la República-nacimiento de la burguesía. El retrato como documento de clase”. En Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*.

El ataque de los artistas se centró en evidenciar el precario estado en el que estaban las instituciones de enseñanza en el país y con ello, además, la dificultad para incentivar en Colombia un espacio en el que se consolidara un público. Su molestia es tal que, en la mayoría de los escritos, hay algún reclamo o comentario de inconformidad con la realidad artística colombiana y parte de la argumentación de los textos se encargó de recalcar este sentimiento. Tavera, por ejemplo, en 1920, criticó la falta de educación objetiva emocional que imposibilitó que el público pudiera apreciar “la línea, el color, las proporciones, la armonía y el ritmo”<sup>96</sup>. Este pintor denunció cómo la educación en artes se había extinguido en las escuelas y los colegios y cómo la misma Escuela de Bellas Artes estaba a punto de quedarse sin edificio. Tavera creía que gran parte de la culpa de lo que sucedería recaía en la mala labor de la educación pública.

También se denunció la falta de museos u otros espacios donde los artistas pudieran exhibir sus obras y, para las pocas exposiciones que había, los pintores escribieron en las revistas tratando de incentivar al frío público para que acudiera a estas actividades para que “se interese, que compare, que haga algo por instruirse”<sup>97</sup>, pues además de que se sabía que no había mucho apoyo por parte del gobierno, no existía una cultura acostumbrada al arte en la sociedad bogotana, ni en las clases altas ni en las bajas, razón por la que Pizano afirmó: “En Bogotá es la única ciudad en el mundo en la cual, exposiciones y conciertos, permanecen vacíos”<sup>98</sup>. Los pintores denunciaron en sus escritos cómo la cultura bogotana no veía en el arte un sinónimo de elegancia y que incluso en las clases “refinadas” no le veían importancia a saber sobre estos temas<sup>99</sup>. Ya habíamos visto cierta prevención por parte de Cano, Tavera también denunció cómo los mediadores no sabían nada sobre las categorías en las que se define el arte sino que solo saben “juzgar la belleza intelectual”<sup>100</sup>, lo que no se da entre los intelectuales de otros países. Tavera manifestó que existía una paradoja en la sociedad bogotana, pues aunque había un gran desarrollo en la intelectualidad no había un progreso en la apreciación del

---

<sup>96</sup>Tavera, Rafael. “Notas de arte. La educación objetiva sensorial y la literatura”. En *Cromos*. Bogotá, 16 de octubre 18 de 1920.

<sup>97</sup> Pizano, Roberto. “Exposición Eugenio Peña”. En *Cromos*. Bogotá, 8 de julio de 1922.

<sup>98</sup> Pizano, Roberto. “Exposición Eugenio Peña”. En *Cromos*. Bogotá, 8 de julio de 1922.

<sup>99</sup> Pizano, Roberto. “Exposición Eugenio Peña”. En *Cromos*. Bogotá, 8 de julio de 1922.

<sup>100</sup> Tavera, Rafael. “Notas de arte. La educación objetiva sensorial y la literatura”. En *Cromos*. Bogotá, 16 de octubre 18 de 1920.

arte. Martínez Delgado, al momento de hablar del arte que se desarrollaba en Estados Unidos afirmó:

Este país (Estados Unidos) no merece así no más el desdén de nuestros pseudo intelectuales, que de regreso a Colombia pasan el resto de su vida describiendo las calles de París y alimentando su entendimiento de ideas ajenas, para darse ellos mismos la ilusión de un refinamiento más verboso y artificial que auténtico y cuya ingenuidad, aunque molesta, no engaña a nadie.<sup>101</sup>

Además de la crítica a las instituciones educativas y al público, los artistas también denunciaron la falta de apoyo hacia aquellos que estaban triunfando en el extranjero y que necesitan el apoyo económico del Estado para continuar su formación en artes, tal como lo argumenta Martínez Delgado. Se trata de una falta de becas para los artistas que se forman en otros países, quienes, según Efraín Martínez, viven miserablemente<sup>102</sup>. Luego de denunciar esa difícil situación, tanto en Bogotá como en el extranjero, los críticos rescataron cómo, a pesar de estas condiciones, el artista siempre logró salir adelante y luchar contra las adversidades. Esta es una de las constantes en los textos: evidenciar la constancia de los artistas colombianos, los cuales, a pesar de las malas condiciones, siguen poniendo en alto a Colombia en el resto del mundo, tal como Arcila Uribe o como Gonzalo Quintero. Para el caso local, también se rescata cómo, por ejemplo, Coriolano Leudo logró no “prostituir” el arte ni hacer concesiones con el público que denigraran su profesión<sup>103</sup>.

A excepción de Pizano y Tavera, cada uno de los artistas mediadores que fueron abordados a lo largo de este capítulo han sido recordados en la historia más por sus aportes en pintura que por sus producciones escritas. A pesar de esto, lo logrado por cada uno de estos pintores en el campo de la historia y de la crítica es bastante destacable. Se trata de pioneros que comenzaron a conquistar espacios a los cuales, hasta ese momento, no habían sido destinados, dejaron de ser solamente los productores para ser mediadores, seguramente adquiriendo más visibilidad y reconocimiento por el público. Este cambio tuvo relación con un contexto cultural, el cual, por ejemplo para el caso de la historia, generó la necesidad de comenzar a estudiar el pasado y de darle un

---

<sup>101</sup> Martínez Delgado, Santiago. “Un gran artista colombiano”. En *Cromos*. Bogotá, 11 de febrero de 1928.

<sup>102</sup> Martínez, Efraín. “Gonzalo Quintero en París”. En *Cromos*. Bogotá, 11 de julio de 1930.

<sup>103</sup> Pizano, Roberto. “Coriolano Leudo. La vida”. En *El Gráfico*. Bogotá, 23 de septiembre de 1922.

uso específico a ese estudio para legitimar el presente y, para el caso de la crítica, la consolidación de la prensa que les abrió un espacio a los artistas ya no solo como colaboradores artísticos, sino como personas capaces de emitir juicios sobre arte. Como se había mencionado en el primer capítulo, la sociología de las profesiones contemporánea propone que para analizar los grupos ocupacionales es necesario indagar sobre las distintas categorías que ayudan a definir las identidades del individuo. Se ha visto que factores como la clase ayudaron a definir las relaciones que se daban dentro del mismo grupo. Para finalizar, se propondrá el análisis de este proceso de profesionalización desde un nuevo factor biológico: el género.

# De pasatiempo a profesión. Los primeros casos de mujeres artistas en Bogotá durante las primeras décadas del siglo XX.

---

En la historiografía del arte contemporáneo han surgido preguntas sobre el lugar que ha ocupado la mujer en el campo del arte, ya sea como productora, objeto de la obra o espectadora, generando discusiones que han sido desarrolladas principalmente por los estudios feministas de la historia social del arte y de la sociología del arte<sup>1</sup>. Una de las preguntas que ha guiado la investigación en torno a este tema es: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?<sup>2</sup> Linda Nochlin es una de las primeras historiadoras del arte en responder esta pregunta al afirmar que se trata de una serie de factores sociales o instituciones concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como “supermacho”<sup>3</sup> o marginado social, que han impedido que las mujeres hayan sido incluidas en la historia del arte tradicional<sup>4</sup>.

Para Nochlin, no existe una realidad natural que condicione a las mujeres a ser menos sobresalientes en el campo del arte, sino que, por el contrario, se trata de unas estructuras sociales que a lo largo del tiempo han impuesto un orden que impide el surgimiento de grandes mujeres artistas. De este modo, las obligaciones y expectativas sujetas al rol de mujer, le imposibilitaron dedicarse profesionalmente a la producción artística, explicación que deja a un lado los argumentos basados en el genio y el talento,

---

<sup>1</sup>Para ahondar más sobre esta discusión y propuesta teórica: Hatt Michael, Charlotte Klonk. “Feminism”. En *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Universidad de Manchester, 2006. Pp 145-173.

<sup>2</sup> “Why Have There Been No Great Women Artist?” es el título de uno de los primeros artículos publicado por Linda Nochlin. Fue tal su influencia que se convirtió en el texto fundacional de los estudios feministas de la historia del arte. El término de “Gran artista” hace referencia a los artistas que son reconocidos en la historia del arte como figuras excepcionales, tales como Picasso, Miguel Ángel, Da Vinci y sobre las cuales gira una mitología que los define mediante las categorías de *Genio* y *talento*, las cuales son definidas por Nochlin como poderes misteriosos y atemporales.

<sup>3</sup> La palabra “supermacho” es utilizada en la versión en español: *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* p.289. Consultado el 1 de noviembre de 2013. [En línea]: <http://es.scribd.com/doc/51639505/Linda-Nochlin-Por-que-no-ha-habido-grandes-mujeres-artistas>

<sup>4</sup> Nochlin, Linda. *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* pp.283-289.

dos características asignadas a la definición de *Gran Artista*. La historiadora norteamericana propone replantear el cuestionamiento inicial lo que conduce a preguntas más profundas como: ¿De qué clase era más probable que procedieran los artistas en los distintos periodos de la historia del arte, de qué castas y subgrupos? ¿Qué proporción de escultores o pintores procedían de familias donde los padres u otros parientes cercanos eran pintores o escultores o ejercían profesiones relacionadas con esos ámbitos?<sup>5</sup> Estas preguntas permiten ir más allá de la simple exclusión de las mujeres de la historia del arte, pues evidencian cómo cada uno de estos *Grandes maestros* estuvo ligado a un contexto histórico específico que, así como facilitó el reconocimiento de estos hombres blancos de clase media, dificultó la aparición de grandes mujeres artistas.

El aporte de Nochlin es de gran importancia para la rama feminista de la historia del arte, ya que a partir de sus estudios, muchos otros investigadores comenzaron a interesarse en el papel de la mujer dentro del campo del arte. A partir de allí, surgieron investigaciones que, de manera crítica, analizan los procesos históricos por los que la mujer ha pasado y mediante los cuales su condición social ha cambiado. Este capítulo se integra a estos esfuerzos, pues, desde el marco teórico de los estudios feministas, se busca analizar el papel que tuvieron las mujeres artistas en Bogotá entre 1910 y 1930, ya sea como pintoras o como gestoras culturales.

Las mujeres que desarrollaron o comenzaron a construir su carrera artística durante estas dos décadas son el centro de atención debido a que es durante este periodo cuando se dio el proceso de profesionalización de las artes, gracias al cual las mujeres dejaron de ver el arte solamente como un pasatiempo para convertirlo en una ocupación socialmente reconocida. Para comprender y poder explicar este proceso, es necesario indagar, además de las características individuales y biográficas, el contexto histórico colombiano que rodeó a las mujeres bogotanas.

El grupo de artistas escogidas para analizar el desarrollo de este proceso de profesionalización está conformado por cuatro mujeres, las cuales, además de compartir los valores de las damas de alta sociedad y con ello la categoría de clase, dejan de ver el arte como pasatiempo y con ello comienzan un cambio en la condición social femenina.

---

<sup>5</sup> Nochlin, Linda. *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* p.288.

Los cambios que experimentaron las mujeres artistas durante el periodo de tiempo estudiado permiten evidenciar que el género es una variable que marca una diferencia al momento de abordar la condición social de los artistas. Esta razón justifica el desarrollo de este capítulo dentro de la investigación, pues se mostrará cómo el hecho de ser “mujer” implicó una manera diferente de relacionarse las distintas instituciones sociales y artísticas, generando que el proceso de profesionalización en este campo haya sido diferente al de los hombres.

Las artistas escogidas son: Margarita Holguín y Caro, quien representa uno de los parámetros de comparación frente a las otras mujeres, pues sobresalió en la prensa de su época y en la bibliografía posterior es conocida por su labor “casi profesional”, juicio que será fruto de análisis en la investigación. También está Carolina Cárdenas, cuya obra es analizada por Álvaro Medina en *El arte de los años veinte y treinta*. Sumado a las dos primeras están Inés Acevedo Biester, solo nombrada en textos<sup>6</sup> y para finalizar, Teresa Cuervo Borda, conocida en el campo artístico más como gestora cultural que como pintora.

Margarita Holguín y Caro nació en Bogotá en 1875, fue la cuarta hija del matrimonio entre Carlos Holguín y Margarita Caro. Sobrina de Jorge Holguín y Miguel Antonio Caro, perteneció a un círculo familiar influyente en lo económico, cultural y político. Es reconocida por ser una de las primeras mujeres en asumir el arte con un compromiso casi profesional<sup>7</sup>. Falleció en 1959, soltera, en su casa estudio en la ciudad de Bogotá.

Nacida en Cali en 1889, Teresa Cuervo Borda se crió y desarrolló su vida en Bogotá, razón por la que se consideraba una mujer cachaca. Fue la cuarta de las hijas del matrimonio entre Carlos Cuervo Márquez y Elisa Borda. Debido a las actividades diplomáticas de su padre, Teresa Cuervo viajó constantemente por América y Europa. En estos viajes, se interesó por las artes plásticas, lo que la motivó a tomar clases en

---

<sup>6</sup> Rubiano Caballero, Germán. “Pintura y escultura a mediados del XIX y primeras décadas del XX”. En *Historia del arte colombiano*. Dir. Manuel Salvat. Tomo X “Nuevos rumbos del arte en colombiano”. Bogotá: Salvat, 1983. p. 1298

<sup>7</sup> Rubiano Caballero, Germán. “Aproximación a la crítica del arte en Colombia”. En *Historia del arte colombiano*. Dir. Manuel Salvat. Tomo X “Nuevos rumbos del arte en colombiano”. Bogotá: Salvat, 1983. p.1350. Barney Cabrera, Eugenio. *Margarita Holguín y Caro 1875-1959*. Bogotá: Museo Nacional, 1977. Sin paginación.

distintas academias y visitar museos. Desde la década de los treinta comenzó a ejercer cargos públicos en el área cultural del país, convirtiéndose en la fundadora del Museo Colonial y en la encargada de trasladar el Museo Nacional a su actual locación. Falleció en Bogotá en 1976<sup>8</sup>.

Teresa Cuervo es mucho más recordada en el ámbito cultural por su papel administrativo en los dos museos, pues si bien hizo su formación en las artes plásticas, esta actividad fue solo un pasatiempo en su vida. A pesar de esto, fue escogida para este análisis porque su papel dentro de la dirección cultural representó para ella una alternativa de profesionalización dentro del mismo campo artístico. La unión entre artes y gestión cultural desarrollada por la mujer no es algo novedoso, María Antonietta Trasforini<sup>9</sup> narra cómo desde el siglo XVII este fenómeno se venía desarrollando en Europa y cómo en el siglo XIX la actividad de la filantropía y la dirección de actividades culturales representó para las mujeres de clase media y alta “la oportunidad de adquirir un saber social y un hábito de estar en ese ámbito casi como profesionales”<sup>10</sup>.

Carolina Cárdenas fue una mujer con una carrera artística que, si bien parecía prometedora, resultó muy corta debido a su muerte repentina en 1936. Nacida en 1903 en Bogotá, fue hija de Marta Núñez y Germán Cárdenas Arboleda. Realizó sus estudios básicos en Londres donde sus abuelos maternos. Hacia finales de la década de 1920 ingresó a la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, donde obtuvo un reconocimiento en la premiación de los concursos estudiantiles de finales de año de 1928<sup>11</sup>. Su obra está muy

---

<sup>8</sup> Moreno, Juan Luis. *Teresa Cuervo*. Bogotá: Villegas Editores, 1989.

<sup>9</sup> Trasforini, María Antonietta. *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres, Profesiones De Arte Y Modernidad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2011. Pp. 101-106.

<sup>10</sup> Trasforini, María Antonietta. *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres, Profesiones De Arte Y Modernidad*. p.102.

<sup>11</sup> Arango Restrepo, Clemencia. “Carolina Cárdenas. Promesa fugaz del arte moderno en Colombia”. *Credencial Historia* No. 108. (1998). Consultado el 26 de noviembre de 2013 [En línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1998/10803.htm>

relacionada con la temática y técnica de Sergio Trujillo Magnenat<sup>12</sup>, con quien realizó algunas exposiciones y experimentos fotográficos<sup>13</sup>.

La última artista escogida es Inés Acevedo Biester, quien nace en 1905 pero de quien se desconoce la fecha exacta de muerte, aunque se sabe que en la década de los sesenta seguía pintando. Es la hija de Ricardo Acevedo Bernal, el famoso artista bogotano de quien se ha hablado en los dos capítulos anteriores. Acevedo Biester estudió Artes en Roma donde su padre fue diplomático antes de fallecer en 1930, se presentó en 1952 en la exposición femenina y realizó una serie de retratos a lo largo de su trayectoria artística<sup>14</sup>. Ella resulta muy importante para esta investigación, pues representa la influencia que tienen los familiares artistas sobre las mujeres que deciden relacionarse con este mismo campo.

El aporte a la historia del arte colombiano por parte de estas cuatro mujeres seleccionadas, más que estar centrado en su obra, se basa en el proceso social que ellas comenzaron a desarrollar, una transformación que permitió que posteriormente se distinguieran con claridad las artistas profesionales en Colombia<sup>15</sup>. Para analizar este proceso, se acude a una serie de fuentes primarias y secundarias que incluye fragmentos literarios<sup>16</sup>, un diario<sup>17</sup>, artículos de prensa, así como los catálogos de exposiciones sobre algunas de las artistas estudiadas<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Sergio Trujillo Magnenat es definido por Álvaro Medina como “el más decidido y fiel representante del art Deco en Colombia”. Nacido en Caldas en 1911, fue un artista que incursionó en el dibujo, la pintura, la cerámica y la escultura. Además de dirigir la revista *Vida*, hizo ilustraciones para otras varias revistas, también incursionó en el género de la publicidad al igual que varios de sus contemporáneos. Rubiano Caballero, Germán. “Pintores y escultores “bachués””. En *Historia del arte colombiano*. Dir. Manuel Salvat. Tomo X “Nuevos rumbos del arte en colombiano”. Bogotá: Salvat, 1983. p 1379; Medina, Álvaro. *El arte Colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995. Pp. 123-126

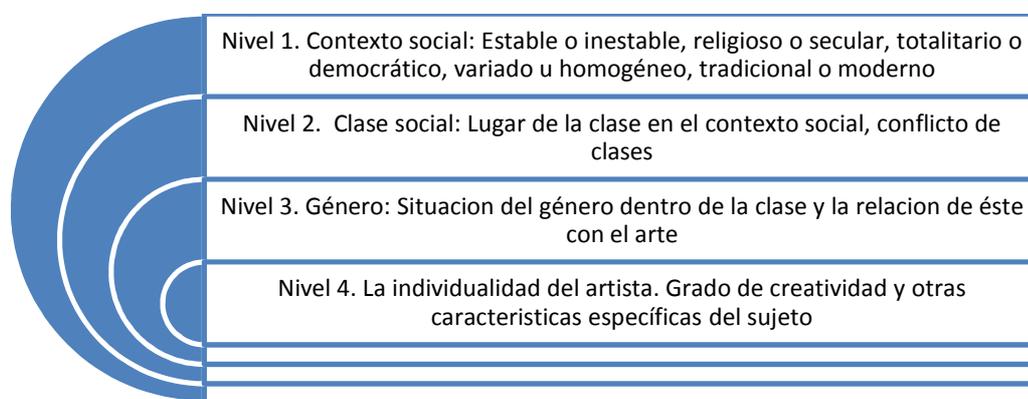
<sup>13</sup>Lleras, Cristina. "El Arte Desafía Lo Doméstico." En *Carolina Cárdenas: 1903-1936*, editado por Museo Nacional. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2005. p.30.

<sup>14</sup>“ Correspondencia de la familia Acevedo Biester [manuscrito]”: Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1920. Documento 16 de 20, folio 1.

<sup>15</sup> Seguramente las cuatro artistas escogidas no son las únicas representantes de la profesionalización. A pesar de esto, el caso de estas cuatro mujeres me dio un ejemplo de lo que fue ese proceso de transformación centrado en una clase social particular, pues como se verá más adelante las cuatro pertenecieron a la elite bogotana.

<sup>16</sup> El fragmento literario pertenece al libro *Los dos tiempos* que hace referencia a la vida de Carolina Cárdenas y que fue escrito por Elisa Mújica. Hay que recalcar el hecho de que se trata de un texto literario y que por ello, existe un grado de ficción, partiendo desde los nombres de los personajes, que hay que tener en cuenta al momento de dar por ciertos todos los datos que se trabajen. A pesar de esto, el libro ha sido una de las fuentes que se han utilizado en las investigaciones que se han hecho sobre la artista. Se trata de una novela publicada en 1942 y en cuyas primeras páginas se cuenta la historia de Leonor, una señorita,

La estructura de este capítulo está diseñada teniendo en cuenta la teoría propuesta por Azam Ravadrad, quien basándose en la obra de Janet Wolff, ofrece un marco para comprender los distintos niveles que intervienen en la consolidación de los artistas plásticos. Ya que la conversión de un individuo a artista es un proceso social, es necesario estudiar cada uno de los factores que intervienen en esta construcción, ya sea el género, los modos de financiación y de patronazgo, la familia, el nivel de educación y entrenamiento, la clase social, los medios de comunicaciones y otras instituciones sociales. Basándose en esta teoría, Ravadrad propone la siguiente estructura, la cual será de gran ayuda para comprender el caso de las mujeres bogotanas:



**FIGURA 1. MODELO DE RELACIÓN ENTRE ARTE Y SOCIEDAD<sup>19</sup>.**

De este modo, el capítulo se divide en dos partes. La primera está dedicada al contexto social y cultural que rodeó a las artistas, identificando las discusiones sobre género que se desarrollaron en esta época, mientras que un segundo momento está

---

estudiante de artes, de clase alta cuya familia cae en bancarrota, razón por la cual tiene que ingresar a trabajar como secretaria. La extensión de este relato no es de más de 10 hojas.

<sup>17</sup> El diario pertenece a Inés Acevedo Biester y está localizado en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

<sup>18</sup> Existe uno sobre Margarita Holguín y Caro de quien se hizo una exposición en 1977 en el Museo Nacional y cuyo texto base es escrito por Eugenio Barney Cabrera, esta misma institución realizó una exposición 2005 sobre la obra de Carolina Cárdenas, el catálogo de esta exposición incluye un escrito de Carolina Vanegas y otro de Cristina Lleras. Para 1989, en conmemoración del centenario del nacimiento de Teresa Cuervo, se publicó un libro biográfico sobre esta mujer; la investigación está a cargo de Juan Luis Moreno, mientras que la presentación es hecha por Álvaro Gómez Hurtado. En el 2013, Andrés Arias publicó *Tú, que deliras*, una novela histórica sobre la vida de Carolina Cárdenas. Esta fuente no fue utilizada dentro de la investigación tanto por el año de su publicación como por el carácter de ficción que tiene.

<sup>19</sup>Ravadrad, Azam. "A Study of the Social Characteristics of Artist." p. 791.

dedicado a un relato biográfico de cada una de las cuatro bogotanas, teniendo en cuenta la categoría de clase que define el grupo de las artistas estudiadas.

### **La profesionalización, mucho más allá de lo biográfico.**

La transformación del arte de pasatiempo a profesión para las mujeres es un fenómeno que ha sido trabajado por varios autores<sup>20</sup>. Esto se debe a que el reconocimiento social de las actividades artísticas realizadas por las mujeres ha cambiado históricamente. Lo anterior se ve reflejado en una jerarquización que comenzó hace varios siglos entre las artes mayores y menores<sup>21</sup>, la cual se basa, además de las clases económicas, en la diferencia de géneros y el rol que le fue asignado a cada uno de estos. Es así que, mientras a los hombres se les asignaba el título de *Grandes Maestros* por su trabajo en escultura y pintura, el trabajo desarrollado por las mujeres en el ámbito doméstico, definido como artesanía, era considerado una labor mecánica, trivial, sin creatividad y dependiente de la moda<sup>22</sup>. Muchos de los “valores femeninos” fueron relacionados con la obra que ellas realizaban. De este modo, por ejemplo, en la pintura de flores se subrayaba esa identificación entre la mujer y la naturaleza; mientras que en artes como el bordado se resaltaba el buen gusto que podía tener una dama y el tiempo y paciencia dedicados a estas actividades demostraban el amor hacia su hogar y su familia, razón por la que se enseñaban desde la infancia<sup>23</sup>.

A pesar de que se reconocieran los valores positivos, estas prácticas también eran criticadas por la sociedad, pues el tiempo invertido en estas labores no tenía pago alguno, por lo cual era visto como perdido. Para Parker y Pollock, la diferencia radical entre arte y artesanía dentro de la jerarquía de las artes se centra, más que en los diferentes métodos y objetos, en el lugar y el para quién se produce. Mientras que la artesanía hecha por la mujer tiende a ser producida en casa y para el disfrute de quienes están en ella (por lo que se le llama arte doméstico), el arte mayor se produce en un y

---

<sup>20</sup> Entre algunas de ellas se encuentran Rozsika Parker y Griselda Pollock En *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* o María Antonietta Trasforini con *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres, Profesiones De Arte Y Modernidad*.

<sup>21</sup> Parker, Rozsika, Griselda Pollock. "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts." En *Old Mistresses : Women, Art, and Ideology*. New York: Pantheon Books, 1981.Pp. 50-81.

<sup>22</sup> Parker, Rozsika, Griselda Pollock. "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts". p.50.

<sup>23</sup> Parker, Rozsika, Griselda Pollock. "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts". pp.55-66

espacio público, tal como el estudio o una academia y está destinado a otros públicos, los cuales reconocen monetariamente el producto<sup>24</sup>.

La diferencia entre los roles consolidados de lo que “deben ser” la mujer y el hombre ocasionó que ese proceso de profesionalización se haya desarrollado de modo distinto dependiendo del género. Es así que, mientras en los hombres el caso se dio de un modo como ya analizamos en el primer capítulo, para las mujeres implicó conquistar el espacio público, para el cual no estaban “destinadas”, lo que las llevó a cuestionar el orden establecido. Los hombres no tuvieron que conquistar ningún espacio, pues ya existía una ocupación artística previa, la cual estaba destinada para el espacio público, aspecto que los diferencia del caso femenino.

Las biografías de cada una de las cuatro mujeres escogidas presenta una serie de aspectos en común para poder considerarlas profesionales, o por lo menos en proceso de serlo: los estudios realizados en distintas instituciones, tanto a nivel nacional como internacional; la definición de su labor como profesionales, tanto por ellas, como por la crítica y, por último, un cambio en la concepción de la obra, la cual deja de tener un destino íntimo para hacerse pública y, con ello, ingresar a un mercado comercial que le representa a la artista ingresos económicos. Esta definición de profesionalización recoge solo tres esferas de análisis de las muchas que la sociología de las profesiones ha abordado. En primer lugar, están las instituciones académicas que legitiman el conocimiento de esta área frente a la sociedad; también se tiene en cuenta el reconocimiento del individuo como experto de la labor realizada y, por último, el factor económico que representa para las mujeres un modo de “ganarse la vida” y, con ello, ver el arte como un trabajo.

Barney Cabrera, en su texto sobre Margarita Holguín y Caro, también define las características que diferencian una artista profesional de una aficionada, base de esa profesionalización femenina. Según este autor, la profesional presenta una continuidad en la producción artística; un cultivo del capital cultural, el cual incluye viajes y estudios en centros culturales; lecturas sobre temáticas especializadas como, por ejemplo, estética; una vocación artística por la cual se llega a sacrificar prácticas socialmente impuestas

---

<sup>24</sup> Parker, Rozsika, Griselda Pollock. "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts". pp.70-69

como el matrimonio y se menciona el cobro por el trabajo desarrollado<sup>25</sup>. El cobro es uno de los aspectos que más se trabajan en el momento de abordar la profesionalización de la mujer artista. María Antonietta Trasforini, en *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*, relata cómo el hecho de trabajar en arte de una manera profesional representaba, especialmente para mujeres de clase media, un modo de ganarse la vida<sup>26</sup>. Esta profesionalización se da en un momento paralelo en el que se comienza a consolidar un mercado de arte el cual va a incluir marchantes y críticos, quienes logran legitimar y posicionar a un artista en el campo.

Cabe aclarar que muchas de estas características que diferencian a las mujeres profesionales de las que no lo son resultan arbitrarias y continúan prolongando esa diferencia entre géneros. De este modo, aunque existen hombres que son considerados como “Grandes artistas” y no cumplen alguna de estas condiciones, no por eso se les considera artesanos o diletantes. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Van Gogh, quien solo vendió una obra a lo largo de su vida. En el caso colombiano está, por ejemplo, Fídolo González Camargo, quien a pesar de no haber estudiado nunca en el exterior, no por ello ha sido considerado diletante, artesano o no profesional.

En Colombia, si bien hay mujeres artistas reconocidas, la mayoría de ellas hacen parte de los periodos moderno y contemporáneo<sup>27</sup>. Esto se debe a que aunque existieron mujeres que practicaron el arte durante el siglo XIX en nuestro país, tal como indica Eduardo Serrano<sup>28</sup>, estas no desarrollaron el arte de manera pública, ya que esto era visto como contrario al recato y al pudor propios del sexo femenino<sup>29</sup>. El arte desarrollado por las mujeres se practicaba en el ámbito privado del hogar: el bordado, el tejido y otra serie de trabajos manuales que más que vistos como arte, fueron entendidos como artesanía. Si bien existieron damas que incursionaron en los géneros de la pintura de la naturaleza

---

<sup>25</sup> Barney Cabrera, Eugenio. *Margarita Holguín y Caro 1875-1959*. Sin paginación.

<sup>26</sup> Trasforini, María Antonietta. *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres, Profesiones De Arte Y Modernidad*. p.109.

<sup>27</sup> Pensemos en artistas como Débora Arango, Beatriz González, Lucy Tejada, Feliza Bursztyn o, incluso, mujeres contemporáneas como Doris Salcedo.

<sup>28</sup> Serrano, Eduardo. “La mujer y el arte en Colombia”. En *Las mujeres en La historia de Colombia*. Tomo 3: *Mujeres y cultura*, dirección académica Magdala Velásquez Toro, Bogotá: Grupo editorial Norma. 1995. Pp. 256-273.

<sup>29</sup> Serrano, Eduardo. “La mujer y el arte en Colombia”. p. 257

muerta y del desnudo<sup>30</sup>, estas participaciones tuvieron una crítica paternalista, ya que fueron juzgadas de manera diferente frente a las obras producidas por hombres. Fue así que mientras en el arte desarrollado por los artistas se apreciaba la importancia de su técnica, ya fuera lo perfecto de su dibujo, del uso del color o lo trascendental de su obra, el trabajo de las mujeres fue tratado con una “amable superficialidad” en la que se referían más a la autora en sí que a la obra misma<sup>31</sup>. Lo que la sociedad aceptó que las mujeres pintaran era lo que estaba destinado a un espacio íntimo, consolidándose así la “pintura femenina”, la cual es definida por Serrano como:

Representaciones decorativas, delicadas, pequeñas, sin ambiciones creativas y plenamente coincidentes con las apreciaciones galantes y superficiales de la crítica, las cuales adornaban con suaves colores las exposiciones del salón de señoras y señoritas<sup>32</sup>.

La educación de las mujeres que participaron activamente en las exposiciones que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX<sup>33</sup> estuvo dirigida por pintores como Felipe Santiago Gutiérrez, quien ofrecía clases privadas tanto a mujeres como a hombres. La cantidad de mujeres inscritas en los comienzos de la Escuela de Bellas Artes no fue alto, Serrano argumenta que para la inmensa mayoría de mujeres de las generaciones llamadas de “entre siglos” no existía un interés en estudiar la pintura como una profesión, por lo que solo tomaban algunas clases privadas para aprender a pintar, actividad vista como una especie de adorno personal y embellecimiento social<sup>34</sup>. Para 1902, año de la reapertura de la Escuela de Bellas Artes, esta dedicó un sector a la educación de las señoritas, con lo cual comenzó a aumentar la cantidad de inscritas. Ante esto, hay que hacer notar cómo desde el primer momento este espacio estaba destinado a *señoritas*, es decir, a damas solteras. En este punto se hace visible cómo el estado civil estaba ligado a la producción artística de la mujer en esta época<sup>35</sup>, ya que el tiempo libre

---

<sup>30</sup> Serrano menciona los nombres de Josefa Margarita Merizalde, Josefa Torres, Digna Camacho, Primitiva Ángel, Silveria Espinosa, Waldina Dávila, Blandina Petra y Olaya González, entre otras mujeres que participaron en las exposiciones de moral y de la industria realizadas a mitad del siglo XIX. Serrano, Eduardo. “La mujer y el arte en Colombia”. Pp. 260-263.

<sup>31</sup> Serrano, Eduardo. “La mujer y el arte en Colombia”. p. 264

<sup>32</sup> Serrano, Eduardo. “La mujer y el arte en Colombia”. p. 267

<sup>33</sup> El autor menciona las de 1841, 1846, 1848, 1871, 1886 y 1899

<sup>34</sup> Serrano, Eduardo. “La mujer y el arte en Colombia”. p. 267

<sup>35</sup> Esta exclusión se refleja en la práctica. Por ejemplo, en la exposición de 1899. Sobre esta exposición Barney Cabrera describe la gran cantidad de expositoras que hubo, un total de 65, de las cuales únicamente 7 tenían en su apellido la preposición de, lo cual indica una mínima presencia de mujeres casadas.

disminuía en el momento en el que la mujer se casaba, por lo que son más visibles las “señoritas” dedicadas al arte.

Además del estado civil, otro de los factores para tener en cuenta en este ingreso a la Escuela de Bellas Artes es el económico. Si bien no son muchos los documentos que se encuentran en el archivo de esta Escuela<sup>36</sup>, no aparece ninguna carta de petición para alguna beca de las que ofrecía el gobierno dirigida por alguna mujer. De este modo aparece la siguiente pregunta: ¿Las mujeres, al contrario de los hombres, no acostumbraban a pedir becas en esta escuela? El hecho de no pedir ayuda económica para estudiar esta carrera podría indicar que había suficientes recursos de la familia para costearla, además, luego de conocer los cuatro casos de las mujeres escogidas y ver que ninguna de ellas pertenecía a clases populares, se puede confirmar esta conclusión.

De este panorama Serrano rescata personalidades como la de Rosa Ponce de Portocarrero<sup>37</sup> y Margarita Holguín Caro, quienes toman con manifiesto fervor la práctica del arte logrando incursionar de un modo casi profesional en un ámbito dominado por hombres. Además de estos dos casos, otras mujeres de la generación de entre siglos comenzaron a dejar de ver el arte como un pasatiempo para convertirlo en una ocupación de tiempo completo, con lo cual su condición social cambió. Esta transformación no fue fácil, ya que existían definiciones para el arte que era “válido” y “aceptado” que las mujeres desarrollaran, además de que a nivel social persistía un rol decimonónico de cómo la mujer debía actuar dentro de la sociedad.

El contexto del periodo estudiado tiene dos vertientes que determinan su desarrollo<sup>38</sup>. En primer lugar, está el gobierno del partido conservador (1886-1930), también llamado *Hegemonía Conservadora*. Este gobierno contó con el permanente apoyo de la Iglesia Católica, institución que va a ayudar a imponer en la sociedad una serie de valores y de prácticas para el control de la sociedad. En segundo lugar, se encuentra el

---

<sup>36</sup> Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia. Escuela de Bellas artes. Cajas 1 y 2.

<sup>37</sup> Rosa de Portocarrero es conocida por ser la única mujer que llegó a ser profesora (1907 -1911) de la Escuela Nacional de Bellas Artes en los primeros cincuenta años de su fundación. Sobre de Portocarrero no se tienen más datos de lo que fue el resto de su vida, ni tampoco existen investigaciones contemporáneas que se interesen en ella. Esta mujer no es tenida en cuenta de un modo mucho más profundo dentro de este capítulo debido a que su actividad profesional, o por lo menos la de profesora, solo se extiende durante cuatro años y luego se deja de saber de ella.

<sup>38</sup> El contexto social y cultural bogotano está basado en la investigación de Miguel Ángel Urrego, en especial el tercer y cuarto capítulo de su libro *Sexualidad, matrimonio y familia en Bogotá 1880-1930*.

proceso de modernización y de industrialización que se comienza a desarrollar en nuestro país. Estas dos realidades marcan el modo en el que las mujeres se comportan debido a que, por un lado, la industrialización las comienza a introducir en el ambiente laboral, mientras que, por otro lado, el gobierno conservador les recalca unos valores que deben cumplir, entre ellos, está su papel de ama de casa que ocupa solo un ámbito doméstico.

Dentro del discurso propuesto por la Iglesia sobre el matrimonio y la familia, la mujer era quien debía estar al cuidado de las buenas costumbres y la moralización de la familia, considerada como el fundamento de la República. Al estar la Iglesia y el Gobierno tan compenetrados, la ley también se adaptó a reforzar ese papel de mujer a servicio únicamente de la familia, de este modo, ella no tenía derechos a ejercer cierto tipo de actividades económicas, pues estaba bajo el control de su esposo.

Este proceso de moralización y control social estuvo apoyado por una clase en particular: la burguesía, la cual, en su proceso de consolidación, propuso una serie de prácticas que estaban muy ligadas a la propuesta hecha por la iglesia y que incluían la separación entre el espacio público y el privado, además de discursos relacionados con la higiene y la intimidad. Esta clase continuó legitimando su estatus superior con la ayuda de prácticas tradicionales como el matrimonio católico. Lo interesante de esta práctica es que, a pesar de lo que comúnmente se cree, no estuvo arraigada en toda la población de finales del siglo XIX y comienzos del XX: de hecho, en la mayoría de la población bogotana, aunque a nivel nacional también, predominaba la unión marital de hecho y fue solamente en este periodo cuando se comenzó a promocionar y tratar de imponer este sacramento en toda la sociedad, pues era normalmente practicado solo en las clases altas.

De este modo, no se puede hablar solo de un concepto de mujer que existía en la sociedad bogotana. Así, por ejemplo, mientras que en clases populares uno de los principales causales de matrimonio era el embarazo, en las clases altas existían razones como la unión por conveniencia. La sociedad tenía una serie de divisiones según la clase, que se veían reflejadas en el modo en que cada individuo adaptaba ciertas prácticas a su modo de vida. Por ejemplo, ante el tema de la sexualidad, mientras que en las clases populares existía cierta libertad, en las clases altas la mujer estaba muy controlada antes del matrimonio, razón por la cual su virginidad era considerada como su mayor virtud.

Esta idea se trata de expandir al resto de la sociedad mediante recursos impuestos por la Iglesia como, por ejemplo, el hecho de definir como pecado las relaciones sexuales antes de la ceremonia católica<sup>39</sup>. Este cuidado de la virtud estuvo también justificado por la constitución del concepto de intimidad que comenzó a defender la burguesía.

Si bien el ideal de las clases gobernantes era una sociedad donde todas las mujeres estuvieran casadas, existieron algunos factores que dificultaron este hecho. Para comenzar, la demografía de la ciudad demostraba que había más mujeres que hombres, pues sumado a la alta mortalidad de niños varones, las guerras de finales del siglo XIX y comienzos XX terminaron por diezmar esta población. Complementando lo anterior, la industrialización propuso unos roles diferentes de los que la Iglesia había establecido. De este modo, se comenzó a implementar una industria del trabajo femenino que naturalizaba la salida de la casa por parte de la mujer, esta nueva propuesta estuvo dirigida tanto a que esta comenzara a trabajar, como a una manera de modernizarse con respecto a su vestuario y su cuidado personal<sup>40</sup>.

Esta “modernidad” va a traer toda una serie de discusiones que se harán visibles a lo largo de la prensa y de las publicaciones, pues había personas tanto a favor como en contra de que la mujer conquistara más espacios de los que estaba acostumbrada. Este tipo de discusiones fueron apropiadas por personas como Soledad Acosta de Samper (1833-1913), quien a lo largo de su vida escribió sobre el tema de lo que será denominado el *feminismo*. Esta bogotana es fundamental para contextualizar la transformación que vivió la mujer desde las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, ya que fue una de las escritoras más prolíficas sobre este tema. Le llevó la contraria a gran parte de la sociedad decimonónica al defender la idea de una mujer como sujeto de acción y no la de sujeto-objeto, es decir la mujer propiedad del hombre y subyugada a él<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Urrego, Miguel Ángel. *Sexualidad, Matrimonio Y Familia En Bogotá 1880-1930*. Bogotá: Fundación Universidad Central, Editorial Ariel, 1997. p. 172

<sup>40</sup> Urrego, Miguel Ángel. *Sexualidad, Matrimonio Y Familia en Bogotá 1880-1930*. p. 192

<sup>41</sup> Alzate, Carolina. “En los márgenes del radicalismo: Soledad Acosta de Samper y la escritura de la nación”. En *El radicalismo colombiano en el siglo XIX*. Editado por Rubén Sierra Mejía. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006. Pág. 309-326. Consultado el 20 de noviembre de 2013. [En línea]: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1326/15/13CAPI12.pdf>

Acosta de Samper representó un ejemplo de la incursión de las mujeres en espacios públicos al escribir sobre temas y géneros que no eran los usuales para las mujeres, escribió novelas sentimentales e históricas, fundó y dirigió varios periódicos, fue historiadora y contribuyó considerablemente a la discusión sobre la ciudadanía de la mujer y el rol que esta debía tener dentro de la sociedad. Por ejemplo, en el texto *La mujer en la sociedad moderna* argumenta que:

Si bien el matrimonio es la ley santa de toda providencia, él no es indispensable para la dicha de la mujer (...) que si es activa, laborosa e instruida, le enseñará a valerse por sí misma de manera que si no encuentra un hombre virtuoso para unirse a él, la mujer puede existir sin los lazos matrimoniales y sola, sin la necesidad de que un hombre trabaje para darle subsistencia, porque ella misma se la ganará fácilmente por medio de labores honorables<sup>42</sup>.

Este pequeño fragmento muestra el modo en el que, si bien los mandamientos hechos por la iglesia son la máxima a respetar, se ofrece una posibilidad para que la mujer comience a vivir una vida por fuera del espacio doméstico. En otra ocasión, en el ensayo titulado “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones” (discurso pronunciado en Madrid en 1892 dentro de las celebraciones del cuarto centenario del Descubrimiento de América) afirma:

Se trata de averiguar si la mujer es capaz de recibir una educación intelectual al igual del hombre, y si sería conveniente darle suficiente libertad para que pueda (si posee los talentos necesarios) recibir una educación profesional<sup>43</sup>.

En este discurso, la bogotana afirma que la mujer tiene dos caminos por los cuales dirigir su vida: el primero, el tradicional, dedicado a las labores femeninas y el cuidado de su hogar y el segundo, dedicado a la educación profesional, cultivando su inteligencia en la educación, así como lo hace el hombre. Acosta de Samper argumenta cómo la mujer puede hacer parte del mundo profesional incursionando tanto en el campo de la ciencia como en el de las bellas artes, y para demostrar eso ejemplifica cada

---

<sup>42</sup> Acosta de Samper, Soledad. *La mujer en la sociedad moderna*. París: Garnier, 1895. p. IX.

<sup>43</sup> Acosta de Samper, Soledad. “Aptitud de las mujeres para ejercer todas las profesiones. Memoria presentada en el Congreso Pedagógico Hispano- Lusitano- Americano reunido en Madrid en 1892”. En *Revista de Estudios Sociales*. No.38 (2001). p. 170

una de las profesiones en las que la mujer ha triunfado tanto en Europa como en América. Por ejemplo, en el caso de las artes argumenta:

Siempre que se trata de la facultad artística de la mujer se dice que hasta ahora no ha habido un Mozart o un Rossini femenino, no entre las pintoras y escultoras descuella ninguna mujer que pueda comprarse con Murillo, Rubens, Thorwaldsen. Pero si hasta ahora no se señala ninguna mujer maravillosa como artista, las ha habido y las hay famosísimas, cuyas obras no son las menos apreciadas entre las de los artistas modernos. De ello, pueden ser testigos cuantos han visitado las últimas exposiciones artísticas de las capitales europeas<sup>44</sup>.

Esta temática de discusión ya desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX, siguió siendo retomada por varios intelectuales en distintos tipos de artículos en las primeras décadas del siglo XX; por ejemplo, E. Posada Arango quien en *El Gráfico*<sup>45</sup> argumenta por qué la mujer debe ingresar a la universidad, o en artículos como el de Gustavo Santos<sup>46</sup> donde escribe sobre Margarita Holguín y Caro se recalca la importancia de una sociedad en la que hombres y mujeres reciban igualdad y convivan en armonía<sup>47</sup> y en donde se exalte el cultivo intelectual de ella, pues “la falta de este es uno de los factores del malestar social que en nuestros días se siente”<sup>48</sup>. Respuestas a este tipo de posiciones también se representaban en textos como los de Gustavo Atuesta<sup>49</sup>, quien rechazaba todos los cambios que comenzaban a vivir las mujeres y, desde una posición católica, también argumentando con la legislación del momento, reafirmaba los valores que debían caracterizar al ideal de la mujer colombiana, es decir, su sumisión frente al hombre, su cuidado del hogar y su vinculación únicamente con espacios familiares.

---

<sup>44</sup>Acosta de Samper, Soledad. “Aptitud de las mujeres para ejercer todas las profesiones. Memoria presentada en el Congreso Pedagógico Hispano- Lusitano- Americano reunido en Madrid en 1892”. p. 174.

<sup>45</sup>Posada Arango, E. “La mujer en la universidad”. *El Gráfico*, Bogotá, marzo 26 de 1927. Año XVI no 824.

<sup>46</sup>Gustavo Santos Montejo fue el hermano menor del presidente Eduardo Santos. Es considerado unas de las personas que más influyó en las políticas culturales del país. Además de ser alcalde de Bogotá, también fue crítico de arte y desempeñó la dirección Nacional de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional entre 1935 y 1937. Gil Araque, Fernando. “Congresos nacionales de la Música, 1936-1937”. En *Música, Cultura y pensamiento*. Vol. 1. No. 1. p. 16.

<sup>47</sup>Santos, Gustavo. “Señorita Margarita Holguín y Caro”. *Cromos*, Bogotá octubre 21 de 1916. p.244

<sup>48</sup>Santos, Gustavo. “Señorita Margarita Holguín y Caro”. p.244

<sup>49</sup>Atuesta, Gustavo. *La mujer moderna: ante Dios, en la sociedad y ante el derecho, pugna cruel entre su instinto y las costumbres*. Bucaramanga: M. A Gómez, 1940.

Las artistas estudiadas son mujeres de su tiempo, razón por la que en ellas también está presente ese dilema de lo que debe ser su papel entre una tradición a mantener y la conquista de nuevos espacios. Ante ello, por ejemplo, Teresa Cuervo, a pesar de incursionar en el espacio público al ser gestora cultural, estaba en desacuerdo en que la mujer participara activamente en la política, pues afirmaba que ese no era el campo al que estaba destinada<sup>50</sup>. Por ejemplo, en el Congreso Hispanoamericano de 1951 afirma:

Interesante bajo el punto de vista que se ha despertado en nuestra mujer la inquietud intelectual. La mujer debe tener un conocimiento general de todas las cosas, pero creo que sin profundizar demasiado, la presencia de la mujer en la universidad le abre nuevos horizontes pero si todas las mujeres existentes fueran a la universidad con la finalidad de seguir una carrera ¿Qué será de la familia? ¿Qué será del hogar? Y más que eso ¿Qué será de la vida del hombre?<sup>51</sup>

Si bien se trata de una conferencia que data de más de 50 años luego de la producción de Soledad Acosta, se puede ver cómo, a pesar de la carrera desarrollada por esta artista, todavía queda en ella la concepción de una mujer destinada a ser la base de la familia. Con ello, se puede observar que, si bien estas mujeres son unas de las primeras damas en ser artistas profesionales, siguen marcados en ellas los valores tradicionales que eran defendidos para la clase alta. Esto nos permite evidenciar cómo hacer parte de una transformación, en este caso de ser señoritas que practicaban el arte como pasatiempo a ser profesionales en este campo, no implicó por parte de ellas una ruptura radical con las prácticas e instituciones de su presente, y así, por ejemplo, como se mostrará más adelante, en ellas aun existía la ilusión de casarse y formar una familia.

La educación es uno de los aspectos en los que más se presenta la dualidad entre lo que es la mujer para el sector tradicionalista y católico y lo que debía ser para realidad industriales. La educación básica para las damas colombianas estuvo administrada inicialmente por diferentes órdenes religiosas femeninas<sup>52</sup>. La educación de una mujer

---

<sup>50</sup>Juan Luis Moreno, *Teresa Cuervo*. p.99

<sup>51</sup>Juan Luis Moreno, *Teresa Cuervo*. p.80

<sup>52</sup> En 1880 se funda el primer colegio privado destinado a las hijas de la alta sociedad bogotana que fue manejado por las hermanas de la presentación de la Santa Virgen de Tours. Esta congregación fue la principal institución a cargo de la educación de las jóvenes a principios del siglo XX, aunque también están las hermanas betlemitas y las franciscanas, entre otras.

estaba basada en los valores católicos, pues no existía hasta antes de la década de 1920 alguna alternativa a la enseñanza religiosa. En este tipo de instituciones, las señoritas recibían lecciones diarias de doctrina católica y de historia de la religión y, antes de iniciar las clases, se les daba una pequeña instrucción sobre moral. A las estudiantes se les recomendaba confesarse una vez al mes y se les inculcaba la asistencia a enfermos y pobres, ya que se les inculcaba prácticas relacionadas con la caridad. Se les enseñaban buenos modales y ciertas actividades manuales “nobles” tales como coser, bordar, cortar, en general un curso que era llamado “puericultura”<sup>53</sup>. Para complementar estas actividades, se les enseñaba matemáticas, lengua materna, geografía e historia, todo esto con un eje en la enseñanza de la pedagogía, pues el convertirse en maestra de primaria era uno de los campos en los que la mujer se desarrollaba, esto además del matrimonio y de la unión a alguna orden religiosa<sup>54</sup>.

Debido a que entrar al mundo laboral como profesora era socialmente aceptado, muchas mujeres recibieron educación en las Escuelas Normales, pues además estaba la ventaja de que el gobierno ofrecía muchas becas tanto a hombres como a mujeres. Estas instituciones ofrecían un plan de estudios similar al que se daba en los colegios, por lo que se convirtió en una buena opción para quienes querían acceder a una educación pero no tenían los recursos económicos suficientes para entrar al colegio.

El gobierno nacional trató de incentivar la educación de una mano de obra calificada, tanto a nivel urbano como rural, pues a raíz de la primera Guerra Mundial se empezaron a suplir las importaciones con la creación de industrias. Este hecho se terminó de consolidar al final de esta guerra, cuando Colombia ya estaba mucho más inmersa en el mercado internacional gracias al comercio del café. La formación artesanal e industrial estuvo entre la opción de la caridad y la opción industrial. Fue así que mientras que la élite se educaba en institutos técnicos, las escuelas de arte y oficios para pobres también fueron asumidas por congregaciones religiosas. Estas congregaciones no tenían como primer objetivo capacitar obreros y artesanos para el proceso de industrialización que el país vivía, su intención se centraba en regenerar a los hijos de las clases trabajadoras enseñándoles a vivir honesta y cristianamente gracias a un oficio

---

<sup>53</sup> Urrego, Miguel Ángel. *Sexualidad, Matrimonio Y Familia en Bogotá 1880-1930*. Pág. 85

<sup>54</sup> Urrego, Miguel Ángel. *Sexualidad, Matrimonio Y Familia en Bogotá 1880-1930*. Pág. 86

manual, pensando en la población pobre que estaba aumentando en la mayoría de las ciudades<sup>55</sup>. Estas escuelas de artes y oficios se centraron especialmente en las mujeres, pues partían de la base de que al educarlas, ellas multiplicarían los valores tradicionales en el momento de formar su familia. A las mujeres se les enseñó oficios tales como la costura, el bordado, la confección de sombreros y de flores, labores que podían desarrollar desde sus casas y que les permitían ingresar al mundo laboral sin tener que salir del espacio que se les tenía destinado, es decir, el doméstico.

Como se vio a lo largo de este primer apartado, la mujer en nuestro país afrontó, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, un proceso en el que comenzó a conquistar espacios que hasta ese momento le habían sido negados. No se trató de un proceso que solo experimentaron las mujeres artistas, por el contrario, comenzó a involucrar a las mujeres de todas las clases y se convirtió en un tema de interés nacional y, por ello, la importancia de las participaciones hechas por personajes como Soledad Acosta de Samper, quien fue una de las primeras mujeres en conquistar el espacio público y proponer un rol de lo femenino diferente al que se había establecido, poniendo en debate el papel que la mujer profesional podía desarrollar en nuestro país.

### **Cuatro mujeres, cuatro historias.**

Luego de contextualizar las condiciones sociales que rodearon el comienzo del proceso de profesionalización que vivieron las mujeres, nos podemos detener y analizar a fondo el caso de las cuatro artistas escogidas. La historia de estas mujeres no se cruza nunca, o por lo menos no hay ninguna fuente que muestre eso, no tenían entre ellas ninguna relación, aunque seguramente sabían quién era cada una de las otras por la posición de clase en la que se encontraban. A pesar de esto, cada una de estas biografías tiene una serie de aspectos similares que serán fundamentales para comprender el modo en el que vivieron estas artistas.

Las cuatro mujeres estudiadas pertenecieron a familias influyentes y reconocidas tanto en lo político, como en lo económico y lo cultural, razón por la que pudieron acceder a una educación que además de ser privilegiada en nuestro país, incluyó estudios en el exterior. De este modo, por ejemplo, Holguín y Caro desde joven desarrolló su

---

<sup>55</sup> Urrego, Miguel Ángel. *Sexualidad, Matrimonio Y Familia en Bogotá 1880-1930*. p. 89 y ss.

“vocación artística”, comenzando entre 1894 y 1896 con clases particulares en los talleres de Enrique Recio y Gil<sup>56</sup> y de Luis de Llanos<sup>57</sup>. Posteriormente, en 1904, asistió a los talleres de Andrés de Santamaría y de la Escuela de Artes Decorativas Industriales y en 1928 se inscribió en la Academia Julien de París<sup>58</sup>.

Con respecto a Carolina Cárdenas, además de sus estudios en Londres, en donde permaneció parte de su niñez y adolescencia junto con su abuelo quien fue diplomático allí, ingresó en la Escuela de Bellas Artes en 1928 cuando esta aún era dirigida por Roberto Pizano. En 1936, se ganó una beca para estudiar en España cerámica y artes decorativas, pero lamentablemente la artista falleció antes de viajar. En el texto *Los dos tiempos*, Elisa Mujica relata que la artista desde niña “contaba con increíble facilidad para los idiomas y la literatura y se extasiaba con los museos”<sup>59</sup>.

La educación de Teresa Cuervo empezó desde muy joven cuando sus padres vieron su afición por las artes y la inscribieron en clases particulares de piano. En la primera década del siglo XX viajó a Europa junto con sus padres y allí recorrió los museos de arte, donde aprendió sobre la historia y de la cultura tanto tradicional como moderna y también recibió educación en Roma, Francia y Suiza. Posteriormente, ya de nuevo en Bogotá, esta señorita ingresó a la Escuela de Bellas Artes<sup>60</sup>. En Caracas, otro de los lugares en donde su padre realizó una labor diplomática, tomó clases con Tito Salas, reconocido pintor venezolano y, finalmente, en la década de los veinte, cuando junto con su padre y sus otras dos hermanas solteras se radicaron en Ciudad de México, se inscribió en la Academia de San Carlos.

---

<sup>56</sup> Pintor español (1856?-1910) que cultivó temas costumbristas, orientistas y paisajes. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en las academias Chigi y Cauva en Roma. Fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. *Enciclopedia Online Museo Nacional del Prado*. Consultado el 1 de diciembre de 2013. [En línea]: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/recio-y-gil-enrique/>

<sup>57</sup> Nacido en España, este pintor es considerado como el creador de la Escuela paisajista en Colombia. Vino al país como secretario de la Legación española y fue nombrado profesor de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá en 1894. Falleció en 1895. *Luis de Llanos (Paisajista)*. Consultado el 1 de diciembre de 2013 [En línea]: <http://www.colarte.com/colarte/cons pintores.asp?idartista=1293>

<sup>58</sup> Barney Cabrera, Eugenio. *Margarita Holguín y Caro 1875-1959*. Sin paginación

<sup>59</sup> Mujica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 65

<sup>60</sup> De esta época de estudiante en la Academia existe una foto publicada en *Cromos* el 2 de diciembre de 1916.



Roberto Pizano retrató a las hijas de Acevedo Bernal acompañando a su padre a pintar. En esta imagen, la actividad de las hijas es vista como un pasatiempo femenino sujeto al rol de la mujer de clase media alta de la sociedad santafereña.

Roberto Pizano Restrepo (1896-1929). *Acevedo Bernal y sus hijas*, Ca. 1923 (Óleo/Tela). 89x107cm. Reg. 2181. Colección Museo Nacional de Colombia.

Foto: Museo Nacional de Colombia/ Juan Camilo Segura

La primera relación de Inés Acevedo con la educación artística la obtiene de su padre, a quien se refiere como “el mejor de los maestros”<sup>61</sup>, hecho que también es reconocido por J. M. Álvarez Dorsonville, escritor de un artículo que se publica en 1936 y que la describe a ella como “un espíritu que supo seguir trayectorias acertadas que un día sintiera bajo la tutela de un cariño paternal, entorno de emociones y color”<sup>62</sup>. Esta bogotana viajó con sus padres y sus dos hermanas solteras a Roma en 1928, pues su padre, el pintor, cantante y arquitecto Ricardo Acevedo Bernal, fue designado Cónsul en

---

<sup>61</sup> Acevedo Biester, Inés. "Diario de Inés Acevedo Biester." Roma: Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1932. p. 51

<sup>62</sup> Álvarez Dorsonville, J. M. “Inés Acevedo Biester”. *El Tiempo*, noviembre 3 de 1935. p 11. Consultado el 21 de septiembre de 2013 [En línea]: <http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19351103&id=O2obAAAAIbAJ&sjid=alAEAAAiBAJ&pg=1693,275976>

Civita Vecchia<sup>63</sup>. Allí, luego de realizar la carrera, recibió el diploma de pintura, decoración y artes menores de la Real Academia de Bella Artes de Roma<sup>64</sup>.

Es de gran importancia que el primer contacto de la mujer con el campo artístico sea mediante un familiar, en especial el padre. Ante esto no encontramos únicamente el caso de Inés, pues de hecho las otras hermanas de la artista también desarrollaron una actividad artística: por un lado, María recibió el diploma de piano de la Real Academia de Santa Cecilia de Roma y el título de Licenciada en la Iniciación musical y canto coral para niños, mientras que Rosita estudió con una profesora particular pintura de gobelinos<sup>65</sup>. Eugenio Barney Cabrera nombra otros casos en donde ocurre algo similar: durante la época colonial aparece el caso de la hija de Vásquez y Ceballos, Felicianita. Ya para la época de las exposiciones de 1886 y 1899 aparecen personajes como la hija de Epifanio Garay, Nicole, quien posteriormente se convertirá en una poetisa muy reconocida en su país natal, Panamá. Las hijas de José María Espinosa, de José Manuel Groot y de Ramón Torres, entre otras, también fueron reconocidas como artistas aficionadas<sup>66</sup>.

Lo interesante de que esta primera experiencia del arte sea con algún familiar de la artista es que ha sido una variable que se ha estudiado en varios contextos. Linda Nochlin explica cómo muchas veces las mujeres artistas estuvieron fuertemente vinculadas a un *artista masculino dominante o fuerte*, pues era una de sus únicas oportunidades para formarse en este campo, ya que durante mucho tiempo fueron discriminadas en la práctica de ingresar a gremios e inclusive en las Academias no fue algo fácil<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup>“Correspondencia de la familia Acevedo Biester” [manuscrito] (libros Raros y Manuscritos), Biblioteca Luis Ángel Arango, 1920? Documento 9 de 20.

<sup>64</sup> Ortega Ricaurte, Carmen. “Acevedo Biester, Inés (pintora, retratista)”. En *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965. Consultado el 1 de julio de 2013, [En línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/diccioart/diccioart3a.htm>

<sup>65</sup> “Correspondencia de la familia Acevedo Biester” [manuscrito] Documento 16 de 20.

<sup>66</sup> En esta lista de mujeres que son hijas de artistas y en algún momento de su vida pintaron como pasatiempo también nombra, sin darles importancia, a las hijas de Acevedo Bernal. Barney Cabrera, Eugenio. *Margarita Holguín y Caro 1875-1959*. Sin paginación.

<sup>67</sup>Wolff, Janet. *La Producción Social Del Arte*. p.55.



Nuevamente vemos la importancia de Roberto Pizano en los procesos de profesionalización de las artes. En esta foto, siendo el director de la Escuela, acompaña a cinco alumnas de dicha institución, entre quienes sobresale Carolina Cárdenas.

Anónimo. *Marija Forero, Hena Rodríguez Parra, Roberto Pizano, Lucrecia Forero, Carolina Cárdenas y Marina Sáenz en el parque del Centenario*, 1928. Copia en gelatina (Emulsión Fotográfica/ Papel). 8,6 x 13,7 cm. Reg. 5735. Colección Museo Nacional de Colombia.

Foto: Museo Nacional de Colombia/ Ángela Gómez Cely.

Con respecto al paso por la Escuela de Bellas Artes, existen anécdotas que relatan el modo en el que vivieron ese periodo. Por ejemplo, con respecto al dibujo de desnudos por parte de estas damas, según el texto sobre Teresa Cuervo, es ella la primera mujer en retratar estos cuerpos y ante el escándalo que esto provocó en su familia ella le responde a su padre<sup>68</sup>: “¿Cómo no voy a poder estudiar en un lugar que tú fundaste?”<sup>69</sup>. Una anécdota similar le sucedió a Carolina Cárdenas, quien ante el escándalo que ocasiona entre su familia el retrato de desnudos dice a su madre y tías preocupadas: “No volveré a la escuela. Voy a pintar al taller maestro Palacios. Y allí, escondidos como conspiradores, los artistas estudiaban anatomía”<sup>70</sup>.

A pesar del ingreso de la mujer en la escuela de artes, aspecto que la benefició, pues ya no tuvo que limitarse únicamente al aprendizaje del oficio mediante la enseñanza

---

<sup>68</sup> Carlos Cuervo Márquez fue designado Ministro de Instrucción Pública en 1910.

<sup>69</sup> Moreno, Juan Luis. *Teresa Cuervo*. p.16.

<sup>70</sup> Mújica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p.65.

de un pariente cercano o de profesores particulares, se siguieron reproduciendo medios para discriminar a la mujer en el sentido en que siguió ocupando lugares menores dentro de la jerarquía de la producción del arte. Con respecto al dibujo del natural, Nochlin y Wolff mencionan cómo restringirle a la mujer esta práctica implicó alejarla de un componente esencial de la formación artística que rigió el p $\acute{e}$ nsum educativo desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX y con ello las alejó del arte *serio* y les asignó áreas menores como el retrato, el paisaje o la pintura de naturaleza muerta y flores, lo cual imposibilitó en muchos casos que fueran ser consideradas profesionales y, con ello, recibieran galardones y reconocimientos por sus trabajos<sup>71</sup>.

Lo interesante de estas anécdotas es que muestran cómo estas artistas buscan una salida práctica a esas restricciones impuestas por la sociedad, la cual veía que la mujer no podía acceder a este tipo de imágenes. Estas anécdotas son recogidas por los autores para demostrar el carácter independiente y anormal de estas mujeres, *aunque sin dejar de ser dignas y respetuosas*<sup>72</sup>. A las artistas escogidas se les describe en términos muy sobresalientes, pues a pesar de existir historias en donde ellas “se salen con la suya”, no dejan de sobresalir los valores que las caracterizan como damas y señoritas de la alta sociedad.

Juan Luis Moreno rescata todos esos valores heredados de la familia tradicional que se reflejaron en la personalidad de Teresa Cuervo: una mujer inteligente, amable, con una actitud firme y en quien se encontraba “la perfecta compostura, el acomodamiento”<sup>73</sup>. También se recalca cómo, a pesar de ser independiente, siempre fue sumisa ante las decisiones de su padre. Se le reconoce como toda una dama de clase alta y de familia tradicional, una mujer que aprendió las funciones de un diplomático y las desarrolló en la dirección de ambos museos, logrando varios contactos con instituciones internacionales.

---

<sup>71</sup> Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artist?". En *Art and Sexual Politics*, editado por: Thomas B. Barker y Elizabeth Hess, Londres: Collier-Macmillan, 1973. Pp.24 ss. Consultado el 4 de noviembre de 2013 [En línea]:

[https://www.google.com.co/search?q=linda+nochlin+why+have+there+been+no+great+women+artist&coq=linda+nochlin+why&aqs=chrome.1.69i57j0l5.10078j0j7&sourceid=chrome&espv=210&es\\_sm=122&ie=UTF-8](https://www.google.com.co/search?q=linda+nochlin+why+have+there+been+no+great+women+artist&coq=linda+nochlin+why&aqs=chrome.1.69i57j0l5.10078j0j7&sourceid=chrome&espv=210&es_sm=122&ie=UTF-8)

<sup>72</sup> Moreno, Juan Luis. *Teresa Cuervo*. p.16.

<sup>73</sup> Moreno, Juan Luis. *Teresa Cuervo*. p.13.

En su diario, Inés Acevedo se define en ocasiones como melancólica, tanto por el dolor de la muerte de sus padres, como por la falta de una pareja en su vida. Es una mujer que se siente en una posición social superior a otras mujeres, a quienes en varias ocasiones considera por tener que trabajar con el sudor de su frente<sup>74</sup>. Es una mujer que, si bien tiene arraigadas las tradiciones artísticas, razón por la que alaba a artistas clásicos como Miguel Ángel, Leonardo y Rafael y critica continuamente *el novecentismo*<sup>75</sup> que se está desarrollando en Europa por ese entonces, también siente un proceso de cambio que se ve reflejado cuando se interroga a sí misma sobre la libertad que puede tener el artista a la hora de componer sus obras<sup>76</sup>, un rasgo mucho más moderno.

Con respecto al carácter de Holguín y Caro, Barney Cabrera lo describe como ingenuo y sencillo, teniendo entre sus amigos y familiares fama de crédula, hecho que generó que en algunas ocasiones estos mismos le hicieran pequeñas bromas<sup>77</sup>. Gustavo Santos en su artículo de 1916 reconoce en la bogotana un ejemplo de consagración y entusiasmo al afirmar: “No es ella quien tome el pincel para descansar en momentos de ocio: ella estudia, investiga, trabaja sin cesar”<sup>78</sup>. El hecho de que un crítico como Santos rescate una frase así nos indica una fuente de cambio de Margarita frente a las demás mujeres que pintaban en su época. Esta fase de cambio es el principal argumento del texto de Barney Cabrera sobre Margarita Holguín, donde muestra que esta artista deja de ver el arte como un pasatiempo, como lo era para la mayoría de damas, y se convierte en una inclinación vocacional con la cual estuvo muy comprometida. La frase de Santos también nos refleja una mujer que estudia e investiga, lo que también es novedoso, pues es intelectualmente activa, característica que también insinúa Elisa Mujica sobre Carolina<sup>79</sup>.

Sobre esa disciplina intelectual es muy dicente el mismo artículo publicado en Cromos en 1916 en el cual se cita una frase de la propia artista que ayuda a entender lo

---

<sup>74</sup> Acevedo Biester, Inés. "Diario de Inés Acevedo Biester." p. 96.

<sup>75</sup> Conjunto de movimientos intelectuales, artísticos y literarios del primer tercio del siglo XX. Diccionario Real Academia Española de la Lengua. Consultado el 1 de diciembre de 2013. [En línea]: <http://lema.rae.es/drae/?val=novecentismo>

<sup>76</sup> Acevedo Biester, Inés. "Diario de Inés Acevedo Biester." p.85

<sup>77</sup> Barney Cabrera, Eugenio. *Margarita Holguín y Caro 1875-1959*. Sin paginación.

<sup>78</sup> Santos, Gustavo. “Señorita Margarita Holguín y Caro”.p.244

<sup>79</sup> Mujica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 62

que era la pintura para ella: “El arte es para mí todo. La pintura es la razón misma de mi vida intelectual (...) es la divina tarea de todos mis instantes”<sup>80</sup>. Esta cita nos ayuda a visibilizar cómo, para esta mujer, el arte se puede comprender en un campo intelectual, campo que va más allá de lo simplemente decorativo, siendo ese uno de los valores que caracteriza a la artista y por el cual, según Barney Cabrera, la llevó a sacrificar el matrimonio y conservar así la soltería por el resto de su vida, pues sabía que eso le permitiría la libertad necesaria para la creación artística.

Gustavo Santos, en este mismo artículo, más que analizar la obra en sí, aborda constantemente el carácter distinguido de la artista, afirmando que se trata de una “noble dama heredera de los más ilustres apellidos colombianos” (...) “¿No dijimos que la personalidad artística de la señorita Holguín y Caro por el valor moral que representaba su bella labor, hacía olvidar el arte en sí, al querer hablar de ella?” “la realidad oculta es ante todo moral”<sup>81</sup>. Si bien en la crítica de otros artistas (hombres) aparece de vez en cuando la categoría de lo “moral”, en el caso de las mujeres es mucho más marcada. Lo anterior también se ve reflejado en el artículo de Cristina Lleras, quien analiza la manera en la que la obra de Carolina Cárdenas fue constantemente valorada mediante calificativos de la autora, rescatando constantemente la entereza moral de la artista y otros valores especialmente característicos de la mujer ideal de la época: “Doméstica, callada, buena amiga, discreta, enigmática, alma de paz”<sup>82</sup>. Ante esto se ve la continuidad de un fenómeno que sucedía en el siglo XIX y que ya había sido nombrado por Serrano, donde la obra de las mujeres sigue siendo juzgada mediante calificativos alusivos a la nobleza de las autoras.

En Carolina Cárdenas, por ejemplo, a quien se le consideraba parte del “círculo más santafereño y severo”<sup>83</sup> se le rescata su bondad, lo recatada, discreta, impasible y orgullosa que era, además de lo bien vestida que siempre estaba<sup>84</sup>. Valores por los que su familia se llegó a preocupar cuando Cárdenas ingresó en la Escuela de Bellas Artes, pues se preguntaba “¿si sería aconsejable que una joven de su categoría se alternara con

---

<sup>80</sup> Santos, Gustavo. “Señorita Margarita Holguín y Caro”.p.244

<sup>81</sup>Santos, Gustavo. “Señorita Margarita Holguín y Caro”.p.244

<sup>82</sup> Lleras, Cristina. “el arte desafía lo doméstico”. p.9

<sup>83</sup> Mújica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 66.

<sup>84</sup>Mújica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 66.

bohemitos sin porvenir y se quemara las pestañas leyendo libros inadecuados?”<sup>85</sup>. La cita anterior y las anécdotas relacionadas con los desnudos reflejan cómo el arte visto como pasatiempo es una actividad aceptada y apoyada socialmente, pero el ingresar a la Academia y con ello empezar ese proceso de profesionalización puede llegar a ser cuestionado por la familia y el círculo cercano a la artista, pues esto va a implicar atentar contra la moral, como el caso del dibujo al natural; intimar con círculos sociales negativos, como *los bohemitos sin porvenir*, o gastar su tiempo en actividades que la van a alejar de su rol social, como por ejemplo, mediante la lectura de los libros inadecuados.

El tema de la soltería en estas damas va a ser fundamental para comprender el desarrollo de sus carreras. Ante ello, resulta muy interesante recordar que las cuatro mujeres analizadas hayan estado siempre solteras. Teresa Cuervo estuvo comprometida en dos ocasiones. Ambos compromisos fueron cancelados porque los novios, a pesar de tener el visto bueno de la familia, no contaban con los recursos económicos suficientes para mantener una familia, razón por la cual ella decidió seguir el que era el deseo de su padre y seguir soltera hasta que consiguiera una mejor oportunidad. La primera vez rechazó a un capitán inglés y la segunda vez a un pintor alemán que conoció en México, finalmente, esta mujer vivió el resto de su vida junto a sus otras dos hermanas que tampoco se casaron.

Inés Acevedo, en su diario, revela el sufrimiento que le produce no tener a nadie a su lado y si bien su diario solamente cubre el año de 1932, en la correspondencia que data de los años cincuenta y sesenta se siguen refiriendo a ella y a sus hermanas como *señoritas*, lo que indica que ninguna de ellas se casó. Inés revela cómo se enamoró de un hombre que también iba a la Academia en Roma y al que se refiere como el “Mono”, si bien en un momento parece ser correspondida, un malentendido hace que se dejen de hablar. En diversas ocasiones menciona el sufrimiento que le produce estar soltera, especialmente en un país como Italia, donde existen paisajes tan sugestivos<sup>86</sup>. Son tantos los comentarios con respecto a la inconformidad sobre su estado civil, que este se convierte en uno de los temas que predomina en su diario.

---

<sup>85</sup> Mújica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 65.

<sup>86</sup> Acevedo Biester, Inés. "Diario de Inés Acevedo Biester." p.18

A pesar de esta inconformidad, Acevedo revela una realidad muy importante para las mujeres, no solo las artistas, en proceso de profesionalización. Ella muestra el dilema de cómo tener familia perjudicaría su carrera en la pintura, pero también admite cómo el hecho de la soledad y la soltería le causan horror. Esta confesión demuestra cómo pintar era una actividad destinada a las mujeres solteras, ya que era un pasatiempo antes de casarse, momento en el que comenzarían su papel fundamental como ama de casa. Esto nos muestra prácticamente una incompatibilidad entre el arte profesional y las labores domésticas, incompatibilidad que sufren estas mujeres pues prácticamente deben elegir alguna de las dos.

Teniendo en cuenta el caso anterior, Linda Nochlin<sup>87</sup> pone de ejemplo a Rosa Bonheur (1822-1899), una pintora francesa clara en sus decisiones, o así lo muestra Nochlin, pues rechaza la idea de convertirse en una esclava de un hombre y los hijos a través del matrimonio. Sabiendo que quería ser dueña de su destino, ella le decía a su biógrafo que no se quería casar por miedo a perder su independencia<sup>88</sup>. Lo interesante de ella es que, a pesar de esto, pensaba que el matrimonio era un sacramento indispensable de la organización de la sociedad, pensamiento similar al de Teresa Cuervo, lo que refleja que eran mujeres que no son radicales frente al cambio que están viviendo y por eso no critican los valores y las instituciones de la sociedad que las rodea.

Carolina Cárdenas se casó en 1932 con Jaime Jaramillo Arango, un médico que había sido ministro de Salud durante el gobierno de Enrique Olaya Herrera. Este matrimonio solo duró dos semanas, tras lo cual Carolina fue a hablar con Ismael Perdomo, arzobispo primado, para que se disolviera la unión, tras lo cual ella pudo volver a la casa de sus padres<sup>89</sup>. Se trató de todo un escándalo, pues “el novio tenía dinero y posición, no hubo en Bogotá nadie quien no los envidiaría. La boda unía dos casas principales”<sup>90</sup>. Elisa Mújica, la autora de *Los dos tiempos*, se cuestiona sobre el enamoramiento de Carolina hacia su futuro esposo, ya que la veía prevenida, según ella, tal vez porque Cárdenas había tenido algún romance con alguno de sus compañeros artistas y este se había visto frustrado.

---

<sup>87</sup> Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artist?". p. 31 ss.

<sup>88</sup> Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artist?". p. 33.

<sup>89</sup> Mújica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 66

<sup>90</sup> Mújica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 66

El romance entre dos artistas, que también se ve en el caso de Acevedo Biester y de Cuervo Borda, podía facilitarle a la mujer participar en el campo artístico sin tener que sacrificar la vida en pareja. Un ejemplo de esto es el caso español de Amalia Avia<sup>91</sup> con el pintor Lucio Muñoz, quienes luego de estar casados no dejaron a un lado la pintura. Alejandra Val Cubero en su texto “La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011)” menciona cómo esta unión entre compañeros profesionales no es algo extraordinario, ya que era común desde el Renacimiento, lo que le otorgaba a la mujer un ambiente propenso a la creación, esto a pesar de que la carga del hogar caía sobre la mujer. Frente a lo anterior, por ejemplo, Avia admite en sus memorias que “el matrimonio y la maternidad supone un cambio más fuerte en la mujer que en el hombre”, a pesar de esto, también señala “la importancia que tuvo en su vida personal la complicidad con su pareja durante sus años de vida en común”<sup>92</sup>.

El proceso de profesionalización de las artistas colombianas no incluyó, como en el caso de otros países tales como Inglaterra, Francia, Estados Unidos<sup>93</sup> o Argentina<sup>94</sup>, asociaciones de mujeres artistas que desde finales del siglo XIX comenzaron a brindar apoyo, relaciones y espacios de exposición y clientes. En el caso colombiano, no existen indicios de agrupaciones ni de redes sociales femeninas, hecho que no es de extrañar teniendo en cuenta que las mismas intenciones gremiales no fueron exitosas para el caso de los hombres en nuestro país<sup>95</sup>. A pesar de esto, la vinculación de las artistas bogotanas

---

<sup>91</sup> Amalia Avia (1926-2011) fue una pintora española quien es estudiada por Alejandra Val Cubero para entender el proceso de profesionalización de las mujeres artistas españolas. Fue una de las primeras mujeres que estando en España presentó sus obras en exposiciones de arte abstracto. Val Cubero, Alejandra. “La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011)”. *Papers. Revista de sociología*. No. 4, Vol. 98 (2013):677-696. Consultado el 19 de noviembre de 2013. [En línea] <http://papers.uab.cat/article/view/v98-n4-val>

<sup>92</sup> Val Cubero, Alejandra. “La profesionalización de las mujeres artistas españolas...” p. 692.

<sup>93</sup> Estos casos son nombrados por Alejandra Val Cubero

<sup>94</sup> Por ejemplo, para comparar con el caso argentino, desde finales del siglo XIX ya existía una prensa feminista consolidada que cubría el mundo artístico femenino a nivel europeo, prestándole mucha atención a artistas como Rosa Bonheur. En este país, debido a los movimientos de mujeres de entre siglos se logró aumentar la generalización de los estudios artísticos para ellas, hecho que también se relacionó con el asociacionismo de mujeres que ayudarían a construir lo que serán los salones de arte femenino desarrollados desde la década de 1920. Gluzman, Georgina. "El Trabajo Recompensado: Mujeres, Artes Y Movimientos Femeninos En La Buenos Aires De Entresiglos." *Artelogie* No. 5 (2013): 1-22. Consultado el 20 de octubre de 2013 [En línea]: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article265>

<sup>95</sup> Así como se vio en el primer capítulo, las intenciones de agrupaciones profesionales, como por ejemplo, el Círculo de Bellas Artes, no duraron mucho tiempo.

al campo del arte implicó socializar con un círculo que incluyó otros artistas, intelectuales, gestores culturales, políticos y otro tipo de individuos que hicieron parte de este campo artístico y que fueron de gran colaboración en su proceso de profesionalización, pues tal como indica María Antonietta Trasforini, el arte es relacional<sup>96</sup>.

Varias de estas relaciones habían sido consolidadas gracias al vínculo de clase que compartían con varios de los políticos e intelectuales, quienes fueron los que en momentos de crisis las ayudaron a continuar con su carrera artística. Por ejemplo, a Teresa Cuervo, esos contactos en la elite, heredados de su padre, la ayudaron para ascender en la gestión cultural<sup>97</sup>. En el caso de Inés Acevedo, cuando su padre falleció en 1930, al quedarse sin recursos para continuar sus estudios en Italia, la artista acudió a escribirle también a Gustavo Santos para que intermediara con su hermano y le pudieran patrocinar el resto de su carrera<sup>98</sup>. Estas relaciones también fueron útiles para consolidar sus carrera y así, fue la crítica y sus compañeros artistas quienes mediante las publicaciones en periódicos las ayudaron a hacerse visibles públicamente y a legitimarse como artistas profesionales, pues como menciona Trasforini, “si el reconocimiento pasa por la comunidad de los artistas, aquellos cuyo trabajo es invisible a los colegas están generalmente destinados a continuar siendo invisibles”<sup>99</sup>. Esto es mostrado con los artículos de Gustavo Santos sobre Margarita Holguín, o también en los comentarios de cada uno de los contemporáneos<sup>100</sup> de Carolina Cárdenas en el momento de su muerte, quienes además de reconocer, como era de esperar, su carácter individual, alabaron su obra, o lo que prometía llegar a ser esta.

Finalmente, otro de los aspectos que llegan a unir biográficamente a estas cuatro mujeres, además de su posición social, su educación en las artes y su estado civil, son los

---

<sup>96</sup> Este tema ha sido trabajado por varios autores y no solo en el caso de las mujeres, pasando por Bourdieu en *Las reglas del arte* o *Y quien creó a los creadores*; Becker en *Los mundos del arte*; o la misma Trasforini en *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres, Profesiones De Arte Y Modernidad*. Se hace referencia a que el arte es todo un campo en el que existen relaciones de dependencia que generan que el autor o artista esté involucrado con otros individuos, ya sea el marchante, el patrocinador, el público, el crítico, entre muchos otros y que gran parte de su reconocimiento, visibilidad y recursos dependen de lo exitosas que sean estas relaciones.

<sup>97</sup> En el libro sobre Teresa Cuervo se mencionan por ejemplo los nombres de Germán Arciniegas, Eduardo Santos y Daniel Samper.

<sup>98</sup> Acevedo Biester, Inés. "Diario de Inés Acevedo Biester." p. 46.

<sup>99</sup> Trasforini, María Antonietta. *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres*. p. 55

<sup>100</sup> Entre ellos están Sergio Trujillo Magnenat, Baldomero Sanín Cano, José Diez Canseco, Jorge Zalamea.

hechos que ocurren a finales de la década de los veinte y que las obligan, por lo menos a tres de ellas a enfrentarse con el mundo laboral. Los acontecimientos se centran, por un lado, en la muerte del padre, quien representa el sustento económico, tanto para las hermanas Acevedo como para las hermanas Cuervo, y, por otro lado, la crisis mundial de 1929 que provoca la quiebra para la familia de Carolina Cárdenas<sup>101</sup>.

Como no estaban casadas, estas artistas no tuvieron una figura masculina que las respaldara económicamente en estos momentos de crisis, razón por la cual debieron salir a trabajar. En el caso de Teresa Cuervo, cuando su padre falleció en México en 1930, ella se quedó sola junto con otras dos hermanas que no se casaron y, al ser ella la mayor de las solteras, decidió, con la ayuda de su hermano, hacerse cargo de sus hermanas y no convertirse en una carga en la casa de alguna de sus otras hermanas casadas. De este modo, comenzó a valerse de sus contactos y amistades y de todo su capital cultural, el cual había sido construido con todo lo aprendido en las distintas academias de arte a las que había asistido y con toda la experiencia que había adquirido junto con su padre y en los distintos viajes hechos, para construir una carrera en el campo cultural nacional. Esta carrera comenzó con la organización de exposiciones en salones de la Biblioteca Nacional, pasando por cargo públicos en esta misma institución y el Ministerio de Educación Nacional para llegar a convertirse en Directora del Museo Colonial y posteriormente del Museo Nacional. Juan Luis Moreno argumenta que, si bien en esta época “el trabajo de ella no dejaba de causar extrañeza, pues las mujeres de su clase no trabajaban sino se dedicaban al hogar, asistían a reuniones, almuerzos y tés, la misma independencia y dignidad que mostró cuando joven, la exhibía ahora a sus 50 años de edad, dándole al trabajo que realizaba el toque de distinción y gusto femenino de ella”<sup>102</sup>.

La muerte de Ricardo Acevedo sucedió en Roma mientras él ejercía su puesto administrativo y sus hijas estudiaban artes en esta ciudad. Ocurre también en 1930, por lo que en su diario, Inés Acevedo lo recuerda constantemente. Si bien esta familia no era tradicionalmente tan poderosa como la de las otras tres señoritas, Ricardo Acevedo

---

<sup>101</sup> Esta quiebra produjo que los extensos terrenos de la hacienda Tres Esquinas, localizada en Usaquéen fueran hipotecados. Tiempo después, la familia alcanzó a recuperar algunas de sus pertenencias. Arango Restrepo, Clemencia. *Carolina Cárdenas. Promesa fugaz del arte moderno en Colombia*. Credencial Historia No 108. (1998) Consultado el 15 de Septiembre de 2013. [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1998/10803.htm>

<sup>102</sup> Moreno, Juan Luis. *Teresa Cuervo*. p. 30.

Bernal fue un personaje influyente en lo cultural. De hecho, en 1928 fue reconocido como “Artista Máximo” por el gobierno de Miguel Abadía Méndez y una réplica de la corona de oro que le fue concedida está exhibida en el Museo Nacional. De este modo, las hijas del artista gozaron de una vida privilegiada en el sentido en que viajaron constantemente<sup>103</sup>, tuvieron una educación especializada y se sentían parte de la alta sociedad bogotana. Por ello, cuando el artista falleció y a los pocos meses también la madre, se encontraron solas en un país extranjero, comenzaron a verse necesitadas de dinero, por lo cual pidieron ayuda a varios políticos colombianos para que se les otorgara recursos con los cuales poder terminar sus estudios.

Carolina Cárdenas comienza a trabajar como secretaria para la Sección de Provisiones del Ministerio de Guerra en 1932, el mismo año en el que contrae matrimonio. Mujica relata este acontecimiento como “una mujer que evidentemente pertenecía a otra clase social pero que debido a la crisis se había visto obligada a trabajar”<sup>104</sup>. Alrededor de esta artista, se comienza también a ver la idea de que el arte se ejercía como profesión cuando Elisa Mujica afirma que, a pesar del trabajo de secretaria, labor rutinaria que según esta autora no tenía ninguna utilidad, Cárdenas dibujaba constantemente en las hojas de su trabajo por lo que era reprendida y ante esto “ella burla la vigilancia y ensaya dibujar. ¿No se trata de su verdadero trabajo?”<sup>105</sup>. Con respecto a esto, también es dicente que esta artista haya trabajado en publicidad, como lo demuestra la campaña hecha para cigarrillos Pierrot, actividad que también desarrollaron varios de sus compañeros como es el caso de Sergio Trujillo Magnenat<sup>106</sup>.

Barney Cabrera comenta que Margarita Holguín siempre ejerció la pintura de una manera gratuita, una de los argumentos por los que no se puede llegar a considerar a esta mujer plenamente como una artista profesional. Al no tener más noticias de Holguín y Caro se podría pensar que su familia sí contó con los recursos necesarios para que ella no tuviera que pensar en vender su trabajo. En el caso de las otras tres señoritas, el contexto las obligó a comenzar a explotar la actividad y los conocimientos que habían

---

<sup>103</sup> De estos viajes, por ejemplo, hay fotos de la última estancia de la familia del artista en Europa y que se encuentran guardadas en la Biblioteca Luis Ángel Arango en la sección de Libros Raros y Manuscritos.

<sup>104</sup> Mujica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 65

<sup>105</sup> Mujica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. p. 62.

<sup>106</sup> La relación de los artistas con la publicidad aparece reseñada brevemente en el primer capítulo.

adquirido para cobrar por su trabajo. Si bien estas mujeres, como se ha demostrado, hacían parte de familias reconocidas, unas circunstancias particulares las hicieron tomar el arte de manera profesional, pues necesitaron dinero para mantener un estilo de vida al que ya estaban acostumbradas y, con ello, comenzar a completar otro de los parámetros que se expusieron al principio del capítulo para considerar a las pintoras como profesionales.

Comenzar a vender las obras que habían producido no era en algo sencillo, pues ellas creían, al igual que las mujeres de su época, que el arte producido hacía parte de su ámbito doméstico. Ante eso, se nota la preocupación de Acevedo Biester cuando un hombre se le acerca en Roma y le pregunta por el valor del cuadro que llevaba, el cual era una copia de una obra famosa, y ella comienza a sentir gran nostalgia y tristeza ya que se había encariñado con esta obra, pues si bien les caería muy bien el dinero a ella y a sus hermanas, sufriría mucho con esto<sup>107</sup>. Se comienza a ver esa transformación en la que entiende que el arte producido por ella se puede vender, lo que le daría los recursos económicos que le hacen falta. Otra de las entradas de dinero que estas artistas tuvieron, al igual que la de muchos hombres, fue convertirse en maestras de arte particulares, tal como fue el caso de Acevedo Biester y de Cárdenas.

La crisis económica, a pesar de ser un acontecimiento del azar, obligó a estas artistas a terminar de consolidar ese proceso de profesionalización, pues ya contaban con la mayoría de los aspectos que son nombrados por Barney Cabrera. Las cuatro contaron con una educación especializada en artes, se comprometieron con el campo artístico, ya fuera como artistas o como dirigentes culturales, comenzaron a ser reconocidas dentro de este campo gracias a algunos críticos y comenzaron a salir del grupo de mujeres aficionadas para ser reconocidas como artistas profesionales, siendo esa obligación del contexto lo que les hizo comenzar a cobrar por el trabajo que hacían y, con ello, ser consideradas artistas pagadas.

Quizás si sus familias hubieran sido más adineradas, como en el caso de Margarita Holguín y Caro, no hubieran tenido que beneficiarse económicamente del campo del arte, pero los ahorros no alcanzaron, los hermanos no pudieron con tantas

---

<sup>107</sup> Acevedo Biester, Inés. "Diario de Inés Acevedo Biester." p. 105.

hermanas y ninguna tenía un esposo que la pudiera respaldar y fue por ello que explotaron ese capital cultural que gracias a su posición privilegiada pudieron adquirir. No fue fácil, pues aunque había un proceso de cambio que las respaldaba como mujeres al ingresar al mundo laboral, no era lo común en las damas de su clase, por lo que su estatus social seguramente fue cuestionado, ya que además de ser solteras eran trabajadoras. Teniendo en cuenta lo anterior se puede preguntar ¿Cómo pudieron estas mujeres seguir siendo parte de esa alta sociedad a pesar de su soltería y del proceso de profesionalización que generó su ingreso al mundo laboral?

María Antonietta Trasforini, basándose en el libro *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Artists in America* de Laura Prieto, propone una hipótesis para el caso norteamericano en el siglo XIX que llega a ser interesante para el caso colombiano. Según ella, “una de las estrategias activadas por las mujeres que querían afirmarse en los mundos del arte de aquella época fue precisamente una forma de profesionalización del papel doméstico, para el que el papel de diletantismo era compatible y no conflictivo (...) el lenguaje de la profesionalidad femenina usaba definiciones convencionales de la femineidad para legitimar un trabajo, que de otro modo, se habría mostrado como desviado e impropio”<sup>108</sup>. De este modo, como se dijo anteriormente, la obra artística de las artistas bogotanas de este momento se valora mediante calificativos que estaban relacionados, más que con el campo artístico, con un campo moral, es decir, con los valores de la dama de clase alta y del ideal propuesto como mujer perfecta.

Ese lenguaje de la femineidad reflejado en la profesionalidad explica quizás por qué la obra más famosa de Margarita Holguín y Caro está fuertemente relacionada con la religión y la caridad, aspectos que identificaban a la mujer de clase alta. Holguín y Caro construyó y decoró una iglesia que queda ubicada en la carrera séptima con calle 80 en la ciudad de Bogotá<sup>109</sup>, esta capilla de Santa María de los Ángeles, posteriormente fue

---

<sup>108</sup> Trasforini, María Antonietta. *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres...* p 115.

<sup>109</sup> Ortega Ricaurte, Carmen. “Holguín y Caro, Margarita (pintora)” En *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965. Consultado el 1 de Julio de 2013, [En línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/diccioart/diccioart11.htm>. Además de esta donación, se sabe de una fundación que la artista creó en la década de 1920 y que luego de 80 años seguía funcionando. Se trata de la fundación Santa María la cual tuvo como iniciativa ayudar a los niños pobres. Esta fundación seguía funcionando para la primera década del siglo XXI, lo que es demostrado por dos

donada a la comunidad agustina, demostrando así, tanto su catolicidad como su generosidad, lo que legitimó socialmente su profesión sin tener que sacrificar su posición social.

Se trató de un recurso utilizado para legitimar el caso de estas primeras artistas profesionales que, a pesar de romper con algunos cánones tradicionales, no tenían la intención de cambiar radicalmente el rol de mujer. Es por ello que en las fuentes revisadas no se ve ninguna actitud rebelde hacia los valores con los que habían sido educadas, no renuncian a su rol de mujeres al seguir teniendo muchas actitudes que pide la sociedad y la clase a la que pertenecen, respetaron la institucionalidad, la importancia del matrimonio y continuaron asistiendo a las reuniones sociales a las que estaban acostumbradas, ya que respetaban mucho y valoraban esa tradición de la cual eran fruto. Como ejemplo de esto, se ve la serie de retratos que Teresa Cuervo pintó sobre sus antepasados o el libro que Margarita Holguín y Caro escribió sobre su familia, *Los caro en Colombia: su fe, su patriotismo, su amor*<sup>110</sup>.

La transformación propuesta por estas mujeres de entre siglos es moderada, pues si bien ellas pueden ser consideradas artistas profesionales, su obra artística no es del todo innovadora y en esta todavía se ve la carga de lo que para la sociedad era permitido que las mujeres produjeran. Es así que, por ejemplo, Acevedo Biester se dedicó a la elaboración de retratos, de los que se han calculado más de 300<sup>111</sup>, se incluyen obras para la Sociedad de Cirugía de Bogotá, la Academia de Medicina de Bogotá, el Banco de Colombia, la Academia de Historia, la Biblioteca Luis Ángel Arango, institución que conserva varias pertenencias de la artista<sup>112</sup>, entre otros. La obra de Margarita Holguín y Caro, la cual no es muy extensa, es descrita así por Rubiano Caballero: “En ella se reitera

---

artículos de prensa publicados en *El Tiempo*. El primero, se titula “El calendario de Margarita Holguín y Caro”, fue publicado el 25 de noviembre de 1994 y en él se promociona un calendario ilustrado con obras de la artista, cuyos fondos irán destinados a esta fundación. El segundo, “Por una buena causa” fue publicado el 13 de mayo de 2004 y menciona de la subasta de un óleo original de la artista, cuyos fondos también serán destinados a la Fundación Santamaría.

<sup>110</sup> Este libro, que es una recopilación de cartas, documentos y diarios familiares, es considerado por Rubiano Caballero como “de interés para la historia política del país”. Rubiano Caballero, Germán. “Aproximación a la crítica del arte en Colombia”. En *Historia del arte colombiano*. p.1357. Con esta publicación también se puede ver la faceta de intelectual y escritora que adquiere esta mujer.

<sup>111</sup> Ortega Ricaurte, Carmen. “Acevedo Biester, Inés (pintora, retratista)”. En *Diccionario de artistas en Colombia*.

<sup>112</sup> Esta serie de instituciones que tienen sus retratos muestran la importancia de las relaciones sociales a lo largo de la carrera profesional de cualquier artista.

la temática de los paisajes, los retratos y los interiores tranquilos. Con los años su pintura se volvió muy severa y se apartó definitivamente de cualquier modernismo”<sup>113</sup>. Quizás la obra más innovadora es la de Carolina Cárdenas, quien trabajó materiales como la cerámica, la cual era considerada apta para la artesanía y las artes decorativas<sup>114</sup>, de ella también se conservan algunos dibujos y pinturas. Debido a los intereses de Cárdenas de trabajar con materiales no convencionales, Álvaro Medina la define como “la promotora de las más audaces experimentaciones de su época”<sup>115</sup>, esto teniendo en cuenta que también existen bocetos de ella para pinturas abstractas geométricas, siendo pionera dentro de este campo.

Para finalizar este capítulo, me gustaría comentar sobre el trato que estas artistas han tenido por parte de la historia y de la crítica de arte contemporánea. Además de los catálogos hechos por el Museo Nacional, de la atención prestada por Álvaro Medina y de los esfuerzos hechos por instituciones como el Ministerio de Educación Nacional en el caso de Teresa Cuervo, a estas mujeres no se les ha prestado suficiente atención, ni a su obra ni al proceso social que ellas comenzaron. Lamentablemente, en algunos de estos pocos ejercicios se sigue presentando una mirada decimonónica de la mujer artista.

La introducción del libro de Teresa Cuervo (1989) es hecha por Álvaro Gómez, quien, asombrosamente, sigue definiendo la labor de esta importante gestora cultural por medio de calificativos que más que su labor definen su carácter femenino: “Teresa fue heredera de todas estas virtudes cívicas (las de su padre) (...) era una mujer con un sentido palpitante del bien y del mal (...) Siempre encontrábase Teresa, donde debía estar y por ello era valiosísima”<sup>116</sup>. Se trata de un libro cuya delicada carátula está adornada de pequeñas flores, lo cual se complementa a la perfección con el texto de Gómez Hurtado que refleja un ejercicio similar al que se hacía casi un siglo antes: fijarse más en la personalidad sobresaliente y noble de la mujer que en su producción artística y cultural<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> Rubiano Caballero, Germán. “Aproximación a la crítica del arte en Colombia”. p.1357

<sup>114</sup> Museo Nacional. *Carolina Cárdenas: 1903-1936*. Pp.22-26.

<sup>115</sup> Medina, Álvaro. *El arte Colombiano de los años veinte y treinta*. p. 219

<sup>116</sup> Gómez Hurtado, Álvaro. “Prologo” en *Teresa Cuervo*. p.11

<sup>117</sup> Hay que tener en cuenta que para los hombres artistas también se tenía en cuenta su carácter “noble” al momento de juzgar su obra y su profesión, pero en el caso de las mujeres la importancia de este aspecto era mucho más relevante.

Por otro lado, está Barney Cabrera cuya argumentación si bien escribe uno de los primeros intentos de aproximación a la mujer artista en la historia y la crítica del arte colombianas, acude a términos como *Inútil* o *disciplinas superfluas*, los cuales resultan bastante cuestionables, pues basándose en toda la teoría feminista del arte y la jerarquización de las artes que ya fueron nombradas, estos términos representan una manera de restarle importancia al arte desarrollado por las mujeres, pues de inmediato implica que el arte desarrollado por los hombres sería el arte *útil y necesario, eterno, importante o cualquier cosa no superflua*.

Son este tipo de investigaciones las que componen gran parte de las fuentes secundarias que abordan el tema de las mujeres en el arte de las primeras décadas del siglo XX, por eso, es necesario proponer muchos más ejercicios que permitan entender la manera como se relacionó el género y el campo del arte en nuestro país, dejando a un lado los distintos prejuicios que se tiene sobre la producción de las mujeres y su papel dentro de la jerarquización de las artes.

## **Conclusiones**

La intención de este capítulo no fue evaluar la calidad de la obra desarrollada por estas cuatro mujeres, el interés se centró en ahondar en el contexto histórico que permitió que la condición social de las mujeres artistas se transformara en nuestro país. Fue así que se observó cómo existieron unas condiciones sociales e individuales que facilitaron que un grupo de mujeres de clase media alta, después de haber recibido una educación privilegiada en artes, acudiera a explotar los conocimientos de este campo para desarrollar una profesión paga y dejar de ser mujeres que veían en el arte solo un pasatiempo. Esta profesionalización incluyó el aval de instituciones que legitimaron su trabajo, como lo fue la crítica y la Escuela de Bellas Artes que les permitió su ingreso, y que unido a un conjunto de relaciones sociales que las respaldó en este proceso, pudieron convertirse en artistas reconocidas que pudieron vivir por el arte y gracias al arte.

Al incluir el contexto que rodeó a estas pintoras y mostrando las diferentes discusiones que se dieron en torno al tema de la profesionalización de la mujer, se pudo evidenciar como esta transformación en su rol no afectó únicamente a las artistas, se

trató de un cambio social, tanto a nivel nacional como internacional, que afectó a casi todas las profesiones, pues las mujeres estaban conquistando el espacio público en general. Existió una serie de causas culturales, económicas, políticas y hasta religiosas que intervinieron en la conquista de nuevos espacios para el género femenino. Para el caso de las artistas, se evidencia cómo empezaron a ser conocidas como figuras intelectuales, con algunos rasgos de creatividad en sus obras y con una conciencia de la libertad del artista al momento de la composición.

Si bien podemos ver en ellas pioneras del arte en nuestro país, se trata de mujeres que fueron educadas bajo las normas de familias tradicionales, una de las razones que explica que su obra no sea revolucionaria y sigan trabajando los mismos temas. El contexto colombiano no fue similar a lo que ocurrió en otros países latinoamericanos como Argentina, en donde se ve un desarrollo por parte de las artistas en un momento muy temprano, razón por la que desde el siglo XIX se pueden ver asociaciones de artistas mujeres las cuales buscan objetivos comunes. En Colombia no se ve un esfuerzo colectivo para identificarse como mujeres artistas, se trata de un periodo preliminar donde hasta ahora se están construyendo las bases individuales de esta identidad como artistas profesionales. Se trata de un momento de transición en el que se logra unir lo doméstico/femenino con lo profesional/artístico, unión que les permitió a estas mujeres proponer cambios sin tener que renunciar a todos los valores que les habían sido inculcados desde su infancia.

A pesar de su poca trascendencia a lo largo de la historia del arte colombiano, las mujeres de entre siglos representan la base para que en las décadas siguientes se puedan reconocer con mucha más claridad las mujeres profesionales en el arte colombiano, permitiendo así que aparecieran *las grandes artistas* que surgieron a lo largo del resto del siglo XX y del XXI. De allí la relevancia en rescatar la obra y trayectoria de mujeres como Cárdenas, Cuervo, Acevedo Biester y Holguín y Caro y de entender el gran papel que cumplieron en el proceso de profesionalización de las artistas en nuestro país.



Ricardo Rendón (1894-1931). *Ricardo Gómez Campuzano*, Ca. 1919.  
Dibujo (Tinta china/ Papel). 29.2 x 22.4 cm.  
Reg. 3606. Colección Museo Nacional de Colombia.  
Foto: Museo Nacional de Colombia/ Manuel Monsalve.

# Reflexiones finales

---

Como se evidenció a lo largo de la investigación, la condición social de los artistas sufrió una serie de transformaciones que permitió que dicha ocupación cambiara el rol y el estatus que durante las épocas colonial y republicana había representado. Dicha transformación se basó principalmente en la profesionalización de las artes en Colombia, proceso que consolidó muchas de las prácticas y valores que aún atañen a la figura del artista contemporáneo.

Los cambios en la condición social del artista comenzaron con la diferenciación que se hizo del artesano; de ahí en adelante, esta ocupación implementó una serie de prácticas que le permitieron exigirle a la sociedad un trato distinto al que históricamente había recibido. De este modo, lo que se pudo comprobar, a partir de las fuentes encontradas, es que el grupo elite de artistas, es decir, los más interesados en que se mejorara el estatus de su ocupación, cumplieron varios de las condiciones nombradas por la sociología clásica de las profesiones. Se esforzaron por desarrollar el arte a tiempo completo; defendieron el beneficio que le traía este oficio al resto de la comunidad; organizaron una institución educativa, la cual, además de impartir los conocimientos técnicos, acumuló un poder semejante al control del monopolio e intentaron crear organizaciones profesionales que ayudaron a determinar un código moral para la profesión.

Dentro de los cambios logrados por los artistas durante el periodo estudiado se encuentra la conquista de los espacios escritos. Esta conquista de nuevos espacios fue uno de los cambios más relevantes de la transformación de su estatus, ya que dejaron de ser concebidos únicamente como trabajadores manuales para empezar a disfrutar de unas capacidades intelectuales que los equiparaban con otros profesionales del momento. Además de este logro, los espacios escritos les permitieron a los artistas ser más visibles para el público en general y, además, con ello, poder difundir las propuestas que ellos tenían.

En general, la transformación en el estatus fue dirigida por un grupo elite que se encargó de crear un discurso en el cual se evidenciara que las artes eran necesarias para la modernización del país, es decir, en el que legitimaban su rol dentro de la sociedad. Parte de dicho discurso incluyó darle a su profesión una relevancia histórica al considerarse como los iniciadores de las artes nacionales. Así como se demostró, varios de los artistas del periodo estudiado se interesaron por la investigación de sus antepasados, en especial de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. A pesar de que convirtieron a este pintor colonial en una leyenda que ayudó a darle un pasado histórico a su profesión, fueron constantes los argumentos, que muestran que las condiciones para que el arte se desarrollara en Colombia, no solo como resultado de alguna figura excepcional, sino como un desarrollo constante, se dieron en la época en la que ellos escriben<sup>1</sup>. Es por ello que la propuesta de este grupo elite se centró en que solo fue con ellos cuando comenzó la actividad artística en este país, ya que además de contar con la genialidad de los individuos, también tenían las instituciones que podían respaldarlos en dicha tarea.

Dentro de la propuesta hecha por este grupo se planteó el concepto de un artista ideal, pues con el propósito de ser aceptados por el resto de la sociedad cambiaron su comportamiento a uno que estuviera de acuerdo con el prototipo de profesional respetado. Rechazaron la idea de pintor bohemio, solitario y antisocial que estaba ligada a la leyenda tradicional del artista y propusieron a un pintor trabajador, moralmente aceptable y quien no malgastara su tiempo ni dinero en vicios. Alguien caracterizado por la disciplina tanto en su formación académica como en su trabajo. Todo ello reflejó el afán de ser considerados personajes distinguidos, quienes además se adaptaron al modelo de vida aceptado socialmente, es decir, alguien que luchaba por triunfar profesionalmente y que en su vida personal no presentaba mayores complicaciones.

A primera vista, la propuesta del grupo elite reflejó un interés común por elevar el estatus de dicha ocupación. Hasta ahí, el análisis se acomodó a la teoría clásica de las profesiones, pero lo que se pudo comprobar es que la construcción de la identidad de ser artista no fue sencilla, ya que cada uno de los cambios que se dio con la profesionalización de las artes fue vivido de un modo distinto según las condiciones

---

<sup>1</sup> Uno de los muchos ejemplos es cuando se refieren a Epifanio Garay como “el verdadero creador de nuestra escuela”. Academia Nacional de Bellas Artes. *Iniciación de una guía de arte colombiano*. p. 40.

biográficas e intereses de cada individuo. A ello hace referencia la palabra *realidades*, presente en el título, ya que evidencia el modo en el que este proceso no puede ser definido como homogéneo sino que presenta muchas visiones, varias de ellas inclusive contradictorias. De este modo, dentro del mundo artístico, que no está compuesto únicamente por artistas, se desarrollaron relaciones basadas en la amistad, la rivalidad, los sentimientos de competencia y a ello, se sumaron otros factores, como la clase social o el género, que ayudaron a que la identidad profesional de los artistas fuera una construcción compleja. Con ello, se rescató la teoría interaccionista que defiende el carácter de diversidad que existe dentro de estos modos de organización social.

Así, por ejemplo, en el tercer capítulo se demostró que la condición de género afectó considerablemente la manera en la que se consolidó la identidad de ser artista, ya que para las pintoras analizadas dicha profesionalización estuvo muy limitada por el rol que como mujeres de clase media alta cumplían. Este análisis de caso permitió comprobar cómo las transformaciones en el estatus profesional están ligadas a factores individuales que muchas veces no se tienen en cuenta dentro de las argumentaciones. De este modo, variables como la influencia de la familia, el estado civil, las presiones sociales y los inconvenientes económicos, jugaron un papel fundamental. Además de ello, este caso en particular se explicó como un proceso que no fue ajeno a la realidad que se estaba viviendo nacionalmente, ya que la condición social de la mujer se estaba transformando, lo que permitió la conquista de espacios públicos y, con ello, también profesionales. Lo anterior evidenció cómo los procesos de profesionalización están ligados a otras transformaciones sociales que deben ser tenidas en cuenta.

Las diferencias dentro de este grupo profesional también se evidenciaron en las condiciones económicas y sociales alcanzadas. De este modo, si bien hubo artistas que lograron vivir decentemente de esta actividad, era normal encontrar en los artículos de prensa las difíciles condiciones en las que otros pintores se encontraban, tanto durante sus etapas de estudio en Europa, como de regreso en nuestro país en el campo laboral. El hecho de que algunos triunfaran mientras otros fracasaron evidencia una “disonancia de estatus” dentro de esta profesión, es decir, cuando a pesar de los ejemplos de individuos exitosos, existe otra mayoría que sigue siendo considerada como inferior. Esto se evidencia en que ante casos como el de Roberto Pizano, o inclusive Acevedo

Bernal, están los contraejemplos de Núñez Borda de quien se dice que, así como Vásquez de Arce y Ceballos, cambió sus obras por comida y materiales para seguir pintando<sup>2</sup>. Este caso es solo uno de los muchos conocidos, al que además se le deben sumar la situación de aquellos quienes estudiaron artes y nunca obtuvieron un reconocimiento por su obra y de quienes no se sabe nada.

Esa disonancia en el estatus también implicó que además de tener mejor calidad de vida en cuanto a lo económico, existiera una diferencia en la influencia real que podían tener sobre la sociedad. De este modo, era muy distinto el nivel de respeto y autoridad que podía despertar un pintor reconocido como Pizano, en comparación con alguien que no tuviera la visibilidad de este bogotano. Ante ello, también hay que evidenciar que el alto estatus alcanzado por personajes como Pizano no solo se explicaron por su éxito profesional, sino que estuvo relacionado con la posición social que ya ocupaba.

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos de los procesos de profesionalización es que la sociedad reconozca dicho oficio como una ocupación superior, es necesario intentar descubrir de qué modo fue recibida esta nueva profesión por el resto de la comunidad. En Colombia, para el momento estudiado, las profesiones más importantes seguían siendo Medicina y Derecho, las mismas estudiadas por Parsons, ya que estas representaban prestigio. En general, buenos ingresos y un alto capital social y cultural<sup>3</sup>. Partiendo de allí, se puede entender que las artes no entraron a competir con estas ocupaciones tradicionales y que, si bien varios artistas se dedicaron a mejorar el estatus de su profesión, esta no logró ser igual de importante en comparación con otras carreras, razón por la cual se puede pensar que las artes plásticas fueron consideradas una “profesión menor”.

Analizar cómo fue aceptado dicho proceso por el resto de la sociedad permitió observar que existió un discurso sobre las artes y los artistas que muchas veces no coincidió con el modo como sucedieron los hechos en realidad. Esta diferencia entre

---

<sup>2</sup> Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. p.109.

<sup>3</sup> Luego de largos conflictos militares y en una sociedad que comenzaba un lento proceso de secularización, otras de las carreras tradicionales, las militares y las religiosas, dejaron de ser tan atractivas para los jóvenes que buscaban a través de la universidad ascender socialmente. Arias, Ricardo. *Los leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. p. 52.

intenciones y hechos se refleja, por ejemplo, en el papel que los artistas decían tener en la construcción de la identidad colombiana y el verdadero rol ejercido por muchos de ellos. Así también, aunque el Gobierno tuvo buenas intenciones de apoyar el desarrollo del arte, en realidad ninguna de las promesas se llevó cabo, ya que además de que la situación fiscal siempre era difícil, seguramente las artes no fueron una prioridad para que se justificara invertir suficiente dinero en la Escuela y poder mantenerla en condiciones óptimas. Como consecuencia de ello, fueron constantes los reclamos, tanto de artistas, como de algunos políticos y dirigentes culturales, quienes afirmaban que la situación de las artes era deplorable y que bajo esas condiciones lo mejor sería cerrar la institución.

Lo que se logró evidenciar es que en general el campo de las artes afrontaba un proceso de consolidación, razón por la cual no existía para el momento una crítica o un público acostumbrado a consumir el arte. Ello explica que además de no ser importante para el gobierno nacional, en otros sectores de la sociedad, las artes y los artistas siguieran sin ser valorados. Aunque existieron grupos intelectuales que trataron de incentivar que se conociera más el arte nacional e internacional, y aunque en algunas ocasiones se afirmó que, por ejemplo, se había comenzado a asistir más a exposiciones, artículos de prensa indican que en general los artistas y su obra no fueron tan bien aceptados por el público como se esperaba<sup>4</sup>. Esto se explica si se tiene en cuenta que gran parte de la sociedad colombiana era analfabeta y que, inclusive en las clases altas, el arte no era valorado ni representaba signo de estatus. Es por ello que se encuentran comentarios como: “Por aquellos años (inicios 20), salvo en un reducido grupo de aficionados, se miraba en Bogotá a los pintores como una cosa inútil o buena acaso para

---

<sup>4</sup> Varios de estos comentarios se encuentran dentro de los artículos escritos por los mismos artistas, como Tavera o Pizano que fueron analizados en el segundo capítulo. Otro ejemplo de esta realidad lo relata Francisco Cano en una entrevista: “Es verdaderamente doloroso confesar el estado de atraso en que se encuentran las artes entre nosotros, por la indolencia de todos. Del Gobierno y de los particulares, quienes son los llamados para apoyar a los artistas, El apoyo particular no existe y el apoyo oficial... -El general Ospina, que es un hombre amplio... - Precisamente yo conversé sobre esto con el señor Presidente, quien me hizo una extraña y particular manifestación. -¿Qué le dijo? -Que esta tierra no era propicia para el desarrollo de las Bellas Artes. - Usted, naturalmente, defendería... -Claro! Con la misma facilidad con que surgen por todas partes abogado y financistas, apoyados por alguien, pueden sobresalir figuras en el mundo de nuestro literatos y pintores.” Paco Miró. “Entrevista con nuestros pintores. Francisco A. Cano”. En *Lecturas dominicales*. Bogotá, 26 de agosto de 1923.

pasar el rato<sup>5</sup>". Se trataba de una profesión que era vista como inferior con respecto a otras y eso se evidencia, por ejemplo, en que los sueldos de los artistas eran menores con respecto a otras profesiones.

En general, acercarse a las dinámicas presentes de un grupo social permitió evidenciar que dentro de estos la construcción de una identidad comunal se basa en la similitud en algunas prácticas, valores y objetivos a perseguir. A pesar de ello, dentro de estas comunidades también intervienen otros factores e intereses individuales que hacen que el análisis sea complejo, por lo que resulta necesario comprender ambas partes del fenómeno. Además de las conclusiones a las que se puedan llegar con respecto al estudio de un grupo profesional, la investigación de los artistas en Bogotá durante las primeras décadas del siglo XX ofreció una visión novedosa que complementa el estudio que se ha hecho sobre el campo artístico en Colombia, esto al centrarse específicamente en la realidad de los productores. Ante ello se encontró que interesarse por las transformaciones hechas en la condición social de los artistas en Colombia en el periodo de tiempo estudiado resulta fundamental para entender el modo en el que apareció la figura moderna del artista plástico.

Comparar el proceso colombiano con el de otros países ha evidenciado un notable atraso con respecto a la aparición y desarrollo de la modernidad, aspecto que ha generado que los investigadores entiendan la época de los académicos como un periodo estático sin profundizar sobre los cambios realizados por este grupo de artistas. Lo que resulta cierto es que la mayoría, por no decir que la totalidad, de los países con los que se compara, habían pasado por un proceso parecido, tiempo atrás, con unas condiciones similares a las que se presentaban en las primeras décadas del siglo XX en Colombia. Aunque lo anterior no implica que todo proceso que conlleve a la aparición del artista moderno siga las mismas etapas, el análisis de distintos casos latinoamericanos y europeos refleja la existencia de puntos clave que conllevaron a la aparición de esta figura. Como consecuencia de lo anterior, resultaría muy difícil pensar que Colombia estaba lista para la aparición del arte moderno en las primeras décadas del siglo XX,

---

<sup>5</sup> J.T. "Con Domingo Moreno Otero". En *Cromos*. Bogotá 20 agosto de 1927.

como sucedió en los casos con los que se compara, ya que no se presentaban las condiciones necesarias para dicha transformación.

Un ejemplo de estas condiciones necesarias es la existencia de instituciones educativas similares a la Escuela, ¿Es posible la aparición del artista moderno sin haber pasado por la etapa académica? La importancia del periodo académico se centra en que es ahí cuando se consolidaron las diferencias entre el artesano y el artista, lo que permitió mejorar su condición social al otorgarle unas características especiales que ya no estaban únicamente ligadas a la labor manual. La aparición de una institución que regulara las relaciones entre colegas y que controlara el monopolio del oficio fue fundamental para la consolidación de la identidad de ser artista, ya que defendió los intereses de estos profesionales en formación. Se trató de una institución que le ayudó a la internacionalización de los artistas nacionales, por lo menos en su educación, y que también ofreció espacios laborales alternos a la producción de obras, todos estos aspectos fundamentales para el reconocimiento de esta ocupación como profesión. Es por esto que, aunque desde la época contemporánea se ha juzgado esta etapa académica, fue allí cuando se consolidaron muchas de las bases que llevaron a la posterior personalidad del artista, tanto en casos latinoamericanos y europeos, como en el propio colombiano.

Con respecto a su papel dentro de la sociedad, si bien aún no existían las condiciones ni el contexto que facilitarían la aparición de artistas “militantes”, es decir activos políticamente y críticos de la realidad nacional del momento, ello no impidió que el grupo de pintores académicos colombianos no fuera del todo ajeno a lo que sucedía. Lo anterior se pudo evidenciar en varios aspectos. Para comenzar, se trató de un grupo que respondió al proyecto de Nación vigente para ese momento y dentro de los géneros ya utilizados, agregó el paisajismo, el cual tuvo un tinte romántico acorde a la propuesta nacionalista de lo “propio” y el cual, además, fue muy bien recibido por el público santafereño. Otra de las formas como los artistas estudiados jugaron un papel activo frente a la realidad que los rodeaba fue cuando en algunas publicaciones escritas se expresaron y se quejaron de las condiciones reales que vivía el campo artístico colombiano.

Frente a lo anterior, si bien los artistas estudiados llegaron a ser considerados autoridades en cuanto a aspectos relacionados con el arte y alcanzaron a criticar la realidad dentro de su mismo campo, su labor no fue más allá y ni en sus producciones plásticas ni como en las escritas enfrentaron o visibilizaron la problemática social del momento. Entre muchos de los argumentos que ayudan a explicar que estos pintores no hayan sido intelectuales del mismo modo en que lo fueron sus colegas en otros países, está el hecho de que aún dependían del apoyo del Estado, ya que estaban ligados fuertemente a la Escuela de Bellas Artes, institución oficial. Este aspecto resulta fundamental para explicar la situación de los artistas, ya que la unión a esta institución, además de explicarse por sentimientos de apoyo a una propuesta estética en particular, también debe ser entendida en términos de los beneficios reales que a estos individuos les traía la buena relación con esta institución. Además de ello, los artistas de este momento no habían interiorizado dentro de su rol profesional el poder criticar la sociedad en la que vivían, facultad que solo comenzarán a desarrollar posteriormente.

Ante esto encontramos que, si bien los artistas de las primeras décadas del siglo XX conquistaron nuevos espacios escritos y por ello se convirtieron en pioneros en la figura de los artistas investigadores, la unión a algunas instituciones y la falta de compromiso con ciertas realidades sociales les impidió a los pintores de este momento alcanzar la categoría de intelectual. Este papel que sí estaban desarrollando los artistas en otros países se reflejó tanto en la temática de sus obras como en el compromiso político que se vio expresado en otros medios como los escritos. En el caso colombiano, los artistas tejieron redes de complicidad con las instituciones oficiales, lo que imposibilitó un desarrollo distinto del papel de estos artistas. Además de esta complicidad con instituciones oficiales, la cual también puede ser vista en términos de dependencia, la falta de crítica a la sociedad del momento por parte de los artistas estudiados refleja cómo compartían los valores tradicionales, conservadores y católicos que regían la cotidianidad santafereña, pero en general colombiana.

Independientemente de que se vea a Andrés de Santamaría, a los Bachués o a Alejandro Obregón como los primeros representantes del arte moderno en Colombia, entender la aparición de esta nueva época artística estuvo ligado a un cambio de mentalidad tanto en los productores como en los mediadores y el público para que

llegaran a aceptar una propuesta estética muy diferente a la tradicional. Este cambio no fue sencillo, pues como se advirtió, no dependió solo de uno de los actores involucrados, por ejemplo, Santamaría no logró triunfar en Colombia con su propuesta estética porque ni el público ni sus colegas estaban en condiciones de comprenderlo. Por eso, más que al artista moderno, lo que se debe buscar en todos los campos de la sociedad es la aceptación del arte moderno.

Es por ello que, al tratarse de una transformación en la mentalidad, la consolidación de la modernidad no se puede explicar como el logro de una sola persona, ya que este tipo de procesos es de larga duración. De hecho, se trata de procesos que no involucran solo una generación, ya que el cambio se realiza en varias fases y el periodo estudiado solo involucró algunas de las prácticas que luego seguirán siendo institucionalizadas. Entendiendo las cosas de este modo, resulta claro que fijar la fecha que delimita el fin de esta investigación en 1930 no representó la fecha final del prototipo de artista propuesto por el grupo de los académicos, ya que para este momento se vivía una transformación en la que comenzaban a presentarse nuevas propuestas, pero en la que a la vez, coexistían las propuestas tradicionales. De igual modo y al involucrar a toda la sociedad, este proceso de transformación no solo se puede entender mediante argumentos estéticos, pues como se evidenció, las relaciones existentes en el mundo artístico se ven afectadas por otros factores que no pertenecen necesariamente al mismo campo.

Con esta investigación se permitió ahondar temas que por lo general no son tocados en la historia del arte, ya que más que centrarse en los procesos de creación y sus productores, el análisis suele basar en los productos finales, las obras. Abordar a los artistas resulta muy pertinente porque tradicionalmente este grupo social no es muy estudiado ya que, gracias a la leyenda con la que se les asocia, se cree que son individuos fuera de lo común a quienes les rigen unas conductas ajenas al resto de la sociedad. Si bien si es necesario entender el mundo artístico bajo unas lógicas particulares, ello no impidió un acercamiento a este grupo desde la teoría tradicional de las profesiones, comprobando así que este grupo comparte con el resto de ocupaciones unas dinámicas que son susceptibles de ser estudiadas y explicadas.

Elegir a los artistas de las primeras décadas del siglo XX permitió, además de profundizar en un periodo que no es muy popular dentro de los investigadores, entender una etapa fundamental para la aparición de los artistas modernos en Colombia. Esta etapa academicista evidencia las dinámicas específicas del mundo artístico colombiano, el cual, a pesar de no compartir con países vecinos la misma velocidad modernización, se vio envuelto en un proceso de transformación constante que resultó igual de complejo e interesante de entender que los vividos en otros países.

# Bibliografía

---

## **FUENTES PRIMARIAS**

### ***1. Archivos consultados***

Biblioteca Luis Ángel Arango. Sección libros raros y manuscritos.

Archivo central e histórico Universidad Nacional de Colombia. Escuela de Bellas Artes.

Archivo General de la Nación

Biblioteca de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño

### ***2. Fuentes primarias editadas o impresas***

#### ***Periódicos y revistas***

*Revista Cromos*

*Revista El Gráfico*

*Periódico El Tiempo*

#### ***Libros***

Academia Nacional de Bellas Artes. *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934.

Acosta de Samper, Soledad. “Aptitud de las mujeres para ejercer todas las profesiones. Memoria presentada en el Congreso Pedagógico Hispano- Lusitano- Americano reunido en Madrid en 1892”. En *Revista de Estudios Sociales*. No.38 (2001). Pp. 169-175.

Acosta de Samper, Soledad. *La mujer en la sociedad moderna*. París: Garnier, 1895.

Atuesta, Gustavo. *La mujer moderna: ante Dios, en la sociedad y ante el derecho, pugna cruel entre su instinto y las costumbres*. Bucaramanga: M. A Gómez, 1940.

Escuela Nacional de Bellas Artes. *Pensum y reglamento*. Bogotá: Editorial Minerva, 1931.

Groot, José Manuel. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos: pintor granadino del siglo XVII, con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista*. Bogotá: imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859.

Mújica Velásquez, Elisa. *Los Dos Tiempos*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1949.

Pizano, Roberto. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: pintor de la ciudad de Santa Fé de Bogotá, cabeza y corte del Nvevo Reyno de Granada, narración de su vida y el recuento de sus obras*. París: Camilo Bloch, Editor, 1926.

Yepes, J. M. *Arte y cultura*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1927.

## **FUENTES SECUNDARIAS**

Alzate, Carolina. “En los márgenes del radicalismo: Soledad Acosta de Samper y la escritura de la nación”. En *El radicalismo colombiano en el siglo XIX*. Editado por Rubén Sierra Mejía. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006. pp. 309-326. Consultado el 20 de noviembre de 2013. [En línea]: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1326/15/13CAPI12.pdf>

Arango Restrepo, Clemencia. “Carolina Cárdenas. Promesa fugaz del arte moderno en Colombia”. En *Credencial Historia*. No. 108 (1998). Consultado el 26 de noviembre de 2013 [En línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1998/10803.htm>

Arango Restrepo, Sofía Stella. “Comienzo de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”. En *Historia y Sociedad*, No.21 (2011): 145-170.

Arias, Ricardo. *Los leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. CESO, 2007.

Argullol, Rafael. *Tres miradas sobre arte*. Barcelona: Icaria Editorial, 1985.

Barber, Bernard. “Some problems in the sociology of the professions”. En *Daedalus*. Vol. 92 No.4 (1963): 669-688.

- Barney Cabrera, Eugenio. *Margarita Holguín y Caro 1875-1959*. Bogotá: Museo Nacional, 1977.
- \_\_\_\_\_. *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980.
- \_\_\_\_\_. “La actividad artística en el siglo XIX”. En Jaramillo Uribe, Jaime (Director científico) *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1982. pp. 565-612.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bourdieu, Pierre. “¿Y quién creó a los creadores?”. En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo; CNCA, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 1995.
- Betancourt, Alexander. *Historia y nación: tentativas de la escritura de la historia en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores; México: Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2007.
- Cano Izasa, Juan Guillermo. *Francisco Antonio Cano: 1865-1935*. Medellín: Museo de Antioquia, Fondo Editorial, 2003.
- Chinoy, Ely. “La sociedad”. En *Introducción a la sociología. Conceptos básicos y aplicaciones*. Barcelona: Paidós, 1990. pp. 42-57.
- Cordoba, Estela María y Marta Fajardo Rueda. *La Universidad Nacional en el siglo XIX: documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro de Estudios Sociales, 2004.
- Crowley, Daniel. “Oficios”. En Sills, David (ed). *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, 1974. pp. 417-421.
- Dosse, François. *La apuesta biográfica: escribir una vida*. Valencia: Universitat de Valencia, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. Universidad Iberoamericana, 2007. Consultado el 17 de febrero de 2014 [En línea]  
[http://books.google.com.co/books?id=6QXGi-NDJs8C&dq=biografia+hagiografica+dosse&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.co/books?id=6QXGi-NDJs8C&dq=biografia+hagiografica+dosse&hl=es&source=gbs_navlinks_s)

- Elías Norbert. *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península, 1991.
- Freidson, Eliot. "La teoría de las profesiones. Estado del arte". En *Perfiles Educativos*, Vol.23 (2001): 28-43.
- Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2000.
- Garay, Alejandro. "El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910". En: *Historia Crítica*. Vol. 32 (2006): 302 – 333.
- \_\_\_\_\_. "Ricardo Gómez Campuzano visto por la crítica 1910-1930" En *Memoria y sociedad*. Vol. 13 (2009): 63-91.
- Gluzman, Georgina. "El Trabajo Recompensado: Mujeres, Artes Y Movimientos Femeninos En La Buenos Aires De Entresiglos." En *Artelogie* No. 5 (2013): 1-22. Consultado el 20 de octubre de 2013 [En línea]: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article265>
- Gombrich, Ernest. *La historia del arte*. Londres: Phaidon, 2010.
- González. Beatriz. *Fídolo A. González. C: pintor*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *El arte colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Bancafé, Fiducafé, Fondo Cultural Cafetero, 2004.
- Haskell, Francis y Mason Griff. "Bellas Artes". En Sills, David (ed). *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, 1974. pp. 723-734.
- Hatt Michael, Charlotte Klonk. *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Universidad de Manchester, 2006.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, 1980.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Hugues, Everett. "Professions". En *Daedalus*. Vol. 92, No.4 (1963), pp. 655-688.
- Jaramillo, Carmen María. "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia". En *Artes. La Revista*, No. 7, Vol. 4, Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (2004): 3-37.

- Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.
- König, René. *Los artistas y la sociedad*. Barcelona: Editorial Alfa, c1983.
- López, William. "La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición". En *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Área de Artes Visuales, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2007.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978.
- \_\_\_\_\_. *El arte Colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995.
- Montoya, Armando. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
- Moreno, Juan Luis. *Teresa Cuervo*. Bogotá: Villegas Editores, 1989.
- Museo Nacional. *Carolina Cárdenas: 1903-1936*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2005.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artist?". En *Art and Sexual Politics*, editado por: Thomas B. Barker y Elizabeth Hess, Londres: Collier-Macmillan, 1973. pp. 1-39. Consultado el 4 de Noviembre de 2013 [En línea]: [https://www.google.com.co/search?q=linda+nochlin+why+have+there+been+no+great+women+artists&oeq=linda+nochlin+why&aqs=chrome..69j0j7&sourceid=chrome&es\\_sm=122&ie=UTF-8](https://www.google.com.co/search?q=linda+nochlin+why+have+there+been+no+great+women+artists&oeq=linda+nochlin+why&aqs=chrome..69j0j7&sourceid=chrome&es_sm=122&ie=UTF-8)
- Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965. Consultado el 1 de julio de 2013, [En línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/diccioart/indice.htm>
- Parker, Rozsika, Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. New York: Pantheon Books, 1981.
- Parsons, Talcott. "Las profesiones y la estructura social". En: *Ensayos de teoría sociológica*. Buenos Aires: Paidós, 1967. pp. 34-46.
- \_\_\_\_\_. "Profesiones Liberales". En Sills, David (ed). *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, 1974. pp. 538-547.
- Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2000.

- Quinche, Víctor. "La crítica de arte en Colombia: los primeros años". En *Historia Crítica*. No. 32 (2006): 274-301.
- Ravadrad, Azam. "A Study of the Social Characteristics of Artist". En *Current Sociology* 57, no. 6 (2009): 187-208. Consultado el 15 abril de 2013. [En línea]: [http://www.academia.edu/1399990/A\\_Study\\_of\\_the\\_Social\\_Characteristics\\_of\\_Artists](http://www.academia.edu/1399990/A_Study_of_the_Social_Characteristics_of_Artists)
- Rodriguez, Josep y Mauro Guillen. "Organizaciones y profesiones en la sociedad contemporánea". En *Reis*. Vol. 59 (1992):9-18.
- Rottenberg, Simon. "profesional, habilitación". En Sills, David (ed). *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar, 1974. pp. 535-538.
- Rubiano Caballero, Germán [et al]. *Roberto Pizano*. Bogotá: Seguros Bolívar, 2001.
- Rubiano Caballero, Germán. "Pintura y escultura a mediados del XIX y primeras décadas del XX". En *Historia del arte colombiano*. Dir. Manuel Salvat. Tomo X "Nuevos rumbos del arte en colombiano". Bogotá: Salvat, 1983. pp. 1289-1306.
- \_\_\_\_\_. "Aproximación a la crítica del arte en Colombia". En *Historia del arte colombiano*. Dir. Manuel Salvat. Tomo X "Nuevos rumbos del arte en colombiano". Bogotá: Salvat, 1983. pp. 1341-1360.
- \_\_\_\_\_. "Pintores y escultores "bachues". En *Historia del arte colombiano*. Dir. Manuel Salvat. Tomo X "Nuevos rumbos del arte en colombiano". Bogotá: Salvat, 1983. pp. 1361-1382.
- Serrano, Eduardo. *La escuela de la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Novus Ediciones, 1990.
- \_\_\_\_\_. "La mujer y el arte en Colombia". En *Las mujeres en La historia de Colombia*. Tomo 3: *Mujeres y cultura*, dirección académica Magdala Velásquez Toro, Bogotá: Grupo editorial Norma. 1995. pp. 256-273.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984.
- Trasforini, María Antonietta. *Bajo El Signo De Las Artistas: Mujeres, Profesiones De Arte Y Modernidad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2011.
- Universidad Nacional de Colombia. Programa de Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura. *Artistas colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 1999.

- Uribe Celis, Carlos. *Los años veinte en Colombia: ideología y cultura*. Bogotá: Ediciones Alborada, 1991.
- Urrego, Miguel Ángel. *Sexualidad, Matrimonio Y Familia En Bogotá 1880-1930*. Bogotá: Fundación Universidad Central, Editorial Ariel, 1997.
- Urteaga, Eguzki. "Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad". En *Lan Harremanak*. Vol. 18, (2008- I): 169-198.
- Val Cubero, Alejandra. "La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011)". En *Papers. Revista de sociología*. Vol. 98, No.4 (2013): 677-696. Consultado el 19 de noviembre de 2013. [En línea] <http://papers.uab.cat/article/view/v98-n4-val>
- Vela, María Teresa. *La construcción de la representación social de la categoría artista*. Bogotá: Fondo Editorial Universidad Pedagógica Nacional, 2011.
- Venegas, Carolina. *Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la independencia de Colombia en Bogotá (1910)*. Bogotá: Ministerio de Cultura de la República, Editorial Planeta. 2012.
- Wilensky, Harold. "The professionalization of everyone". En *The American journal of sociology*. Vol. 70, No. 2 (1964): 137-158.
- Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
- Wolff, Janet. *La Producción Social Del Arte*. Madrid: Itsmo, 1997.
- Zambrano Fabio. "Presentación introductoria". En *Medios y nación: historia de los medios de comunicación en Colombia / Memorias de la VII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado 27,28 y 29 de noviembre de 2002*. Bogotá: Editora Aguilar, 2003.