

Juan Ricardo Rey-Márquez

juan_ricardo_rey@yahoo.com

JUAN RICARDO REY-MARQUEZ, *El movimiento estudiantil en las artes plásticas. Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2007, núm 12, pp. 103-133.

RESUMEN

En este artículo se busca presentar la fundación del Centro Nacional de Bellas Artes (1919) y el Círculo de Bellas Artes (1920), a partir de fuentes hemerográficas. También se ubica ambas organizaciones frente a las discusiones sobre la reforma a la Escuela de Bellas Artes y el contexto social y político entre 1919 y 1924. Como consecuencia de lo anterior, se demuestra el nexo existente entre el Centro, la revista *Universidad* (en su primera época 1921-1922), la *Federación nacional de estudiantes* y el movimiento estudiantil.

PALABRAS CLAVE

Juan Ricardo Rey-Márquez, Centro Nacional de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, revista *Universidad*, Federación Nacional de Estudiantes, reforma de la Escuela de Bellas Artes.

TITLE

The Student's Movement on Fine Arts.

ABSTRACT

Based on printed sources, this article presents two institutions in relation to the School of Fine Arts: the National Center of Fine Arts in Bogotá (1919) and the Circle of Fine Arts (1912). The topics that arise between 1919 and 1924 deal with academic reform and considerations around social and political contexts. The periodical, *Universidad*, documents how the student movement, represented in the National Federation of Students, got involved in these issues.

KEY WORDS

Juan Ricardo Rey-Márquez, National Center of Fine Arts, Circle of Fine Arts, *Universidad Magazine*, National Federation of Students, School of Fine Arts Reform.

Afiliación institucional

Investigador de la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia.

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, con profundización en Historia y Teoría del Arte. Se desempeñó como monitor docente de la División Educativa y Cultural del Museo Nacional de Colombia y como profesor de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente es investigador de la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia.

Recibido Abril 31 de 2007

Aceptado Abril 24 de 2007

El movimiento estudiantil en las artes plásticas

Juan Ricardo Rey-Márquez

Maestro en Artes plásticas

Entre 1919 y 1920 se fundaron en Bogotá dos grupos artísticos: el Centro de Bellas Artes y el Círculo de Bellas Artes, inspirados en el modelo de asociación artística establecido con el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1879, que reúne profesionales y aficionados a las artes, con capítulos de música, literatura y arquitectura, una escuela propia de divulgación artística y un nexo fuerte con la academia. Pero los círculos bogotanos respondieron a factores que determinaron y limitaron su ámbito de acción. Hay evidencias de la intención de integrar capítulos de música y arquitectura, pero la precariedad del medio, que prefería el consumo de obras extranjeras a las nacionales lo impidió. Además no existía una academia.

Otro elemento que se debe considerar es la orientación del gusto, pues en Colombia se mantuvieron ideales establecidos en la academia realista del siglo XIX, mientras que en otras latitudes, la hegemonía de la representación realista y la transposición de tres dimensiones a un plano le estaban dando paso a experimentos de forma, dispositivos y estrategias de representación, que ponían en tela de juicio el paradigma renacentista de la perspectiva como modelo compositivo, la valoración de la pertinencia de los llamados materiales finales (bronce o mármol) y el desarrollo de la forma escultórica fuera del uso conmemorativo.

Aparte de la discusión sobre el atraso del arte nacional respecto de las vanguardias europeas o latinoamericanas, el estudio de las organizaciones artísticas en Colombia lleva a la reflexión sobre la formación artística, los recursos de la Escuela de Bellas Artes y el encargo de obra. Hasta el momento, la reseña que se hace de ambos movimientos presenta una asimetría evidente que privilegia la actuación del Círculo, que fue una asociación de

profesores de la Escuela de Bellas Artes, frente a la del Centro, que reunió a un grupo de estudiantes de la misma institución. La concepción dominante del problema proviene de las investigaciones pioneras de Álvaro Medina, que presentan una dinámica de oposición entre ambas instituciones, además de la hipótesis equivocada de que la fundación del Centro es una consecuencia directa de la exposición de pintura francesa de 1922¹. Investigaciones posteriores no discuten dichos puntos, aunque presentan otras perspectivas, como la concepción de la modernidad y las ideas estéticas en circulación en el país², o la vida de protagonistas del período³.

Este artículo tiene varios objetivos frente al panorama expuesto. El primero, documentar la fundación del Centro de Bellas Artes y el Círculo de Bellas Artes para aportar nuevos elementos de juicio a los trabajos existentes sobre el tema, y el segundo, presentar el ámbito de las dos organizaciones en su contexto histórico. El período escogido que se estudiará va desde 1919 hasta 1924, debido a una valoración de fuentes escritas que circunscriben la actividad de ambas organizaciones entre esos años. Además, el período corresponde a un momento de cambio, cuando confluye la presidencia de Marco Fidel Suárez —el último gramático en la presidencia— con una situación social agitada que, a pesar de la voluntad del gobierno, reclamó reformas laborales y educativas⁴.

Un movimiento estudiantil

En 1919, el diario *El Tiempo* destacó a un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes que venía trabajando “desde hace más de un año” para fundar el Centro Nacional de Bellas Artes⁵, una organización que buscaba impulsar la Escuela y las artes en general, y “organizar una Biblioteca de Arte, realizar excursiones y paseos al campo, en los que se

¹ En el presente artículo se demostrará que la fundación del Centro es de 1919 y que, por tanto, no pudo haber sido influenciada por la Exposición de 1922. Ver ÁLVARO MEDINA. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 145-180. En su libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1995, no se trata el tema con la misma perspectiva, pero se hace hincapié en las transformaciones que experimenta el arte colombiano hacia la década de 1930.

² IVONNE PINI. *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000. Sea este el momento para agradecer a la profesora Pini por sus comentarios sobre el presente artículo.

³ Escobar Calle dice que el Centro fue fundado por Cano, quien organizó su primera y única exposición en 1924. Miguel Escobar Calle. “Cronología”, en: JUAN CAMILO ESCOBAR VILLEGAS. *Francisco Antonio Cano 1865-1935*. Medellín, Museo de Antioquia, 2003, p. 218.

⁴ CARLOS URIBE CELIS. *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*. Bogotá, Aurora, 1985, pp. 18-19.

⁵ “Por las bellas artes”, en: *El Tiempo*. Bogotá, 8 de octubre de 1919. Agradezco la copia de este artículo a Eduardo Arcila Rivera.

pinte mucho, organizar exposiciones, dar a conocer los trabajos, para ver lograr que todas las obras, que hoy día se confían a personas ignorantes o a extranjeros que no conocen nuestra idiosincrasia, sean realizadas por este centro”⁶. El acto inaugural del Centro fue su primera exposición. Los fundadores fueron Gustavo Arcila Uribe, presidente; León Cano –hijo de Francisco Antonio Cano–, vicepresidente, y Adolfo Samper, secretario “perpetuo”. Los demás integrantes de la dirección del Centro fueron Félix María Otálora, José del Carmen Rodríguez, Luis Carlos Jaramillo, Manuel Niño y José A. Rodríguez. ¿Qué pudo llevar a un grupo de estudiantes a fundar una asociación que demandaba cambios en la Escuela de Bellas Artes?

El clima de revolución de una época, 1919-1921

Para la época de surgimiento del Centro hubo muchos movimientos revolucionarios en el medio político, obrero y estudiantil: “El 16 de marzo de 1919 una multitud de artesanos, que protestaban por una decisión del gobierno de comprar uniformes militares en el extranjero y que atacaron a piedra la casa presidencial, fue abaleada”⁷; en diciembre de 1919 hubo incidentes en el ferrocarril de Girardot, Cundinamarca. Al año siguiente, entre febrero y abril, cerca de 350 trabajadoras de la Fábrica de Tejidos de Bello, Antioquia, protestaron por sus condiciones laborales y el cierre de la fábrica con una manifestación frente a las oficinas de Fernando Restrepo y Compañía⁸. Lo anterior, sumado al conflicto entre los pilotos del río Magdalena y los trabajadores del ferrocarril de La Dorada, evidencia un panorama agitado⁹. En 1919 se comienza a celebrar el día de los trabajadores el 1º de Mayo, en conmemoración de la muerte de los *Mártires de Chicago*, víctimas de la huelga obrera de 1886¹⁰. No obstante, al año siguiente se menciona la apatía que suscitaba: “no hemos podido explicarnos por qué motivo el Gobierno, nuestro capitalismo mendicante, el proletariado intelectual y la gran masa de la población rural miran con indiferencia o

⁶ *Ibid.*

⁷ GERMÁN COLMENARES, “Ospina y Abadía: la política en el decenio de los veinte”, en: *Nueva historia de Colombia*, Tomo I. Bogotá, Planeta, 1989, p. 248. Véase al respecto: MARÍA TILA URIBE. *Los años escondidos*. Bogotá, CESTRA, CEREC, 1924, p. 24, y JAMES D. HENDERSON. *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia y Universidad de Antioquia, 2006, p. 158.

⁸ “Notas gráficas. Las huelgas en Medellín”, en: *El Gráfico*, No. 521. Bogotá, 9 de abril de 1920, p. 327.

⁹ GERMÁN COLMENARES. *Ricardo Rendón. Una fuente para la historia de la opinión pública*. Bogotá, Tercer Mundo, Universidad del Valle, Banco de la República y Colciencias, 1998, p. 227. Véase también “La clase obrera colombiana (1886-1930)”, en: *Nueva historia de Colombia*, Tomo III. Bogotá, Planeta, 1989.

¹⁰ La celebración se inicia en 1914, pero alcanza la notoriedad que tuvo en el resto del siglo XX en 1919. Véase MARÍA TILA URIBE. *Op. cit.*, p. 22.

desvió estos signos vitales, reveladores de un fondo de energía inextinguible y sobre todo de un generoso espíritu de generosidad”¹¹.

En lo económico el final de la Primera Guerra Mundial conllevó un aumento en la demanda de café, pero lo que prometía ser el inicio de un período de prosperidad se transformó en una pequeña depresión. Como consecuencia de la alta demanda de trabajadores para el café, se descuidó la producción de otros productos agrícolas; con los sueldos recibidos por ellos aumentó el dinero circulante y el costo de vida. La alta producción cafetera produjo una caída notable del precio del producto. En las noticias publicadas en *El Tiempo*, en 1920, se alude constantemente a la volatilidad del mercado cafetero que afectó la economía al punto de retrasar durante varios meses el pago de los sueldos gubernamentales¹².

En lo político, el presidente Marco Fidel Suárez, elegido para el período de 1918-1922, renunció en 1921 en un clima de adversidad económica, política y social, atizada, entre otros, por los jóvenes Laureano Gómez y Alfonso López Pumarejo¹³. Uno de los argumentos principales contra Suárez era su afán por ratificar el tratado Urrutia-Thompson, con el que no sólo se concluía la separación de Panamá, sino que además se esperaba la normalización de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos y el pago de una anhelada indemnización al gobierno por la pérdida de su provincia. La discusión llegó a tener un carácter nacionalista, en un momento en el que Laureano Gómez planteaba que aceptar dinero norteamericano implicaba una deshonra para la soberanía nacional¹⁴.

El Centro, vinculado al movimiento estudiantil, hace eco del clima de protesta social al proponer reformas en la Escuela de Bellas Artes y la reivindicación de los artistas nacionales, cuando habla de centralizar los encargos gubernamentales de obra. Pero no sólo la Escuela de Bellas Artes pasaba por una situación difícil. Los estudiantes de Derecho se abstuvieron “de concurrir a las clases, con motivo de la negativa del Rector, doctor Alejandro Motta, para presentar la renuncia de su cargo”¹⁵; los estudiantes de la Escuela de Ingeniería protestaron

¹¹ GONZALO RESTREPO. “La fiesta del trabajo”, en: *El Gráfico*, No. 524, Bogotá, 1° de mayo de 1920, Editorial.

¹² El tratamiento de la crisis cafetera y su contexto político aparecen en JAMES D. HENDERSON. *Op. cit.*, pp. 160-165. Salomón Kalmanovitz y Marco Palacios no profundizan en el tema en sus respectivos trabajos, lo mencionan sin ahondar en el hecho. Quizá esto se deba a que sus obras cubren un período de larga duración, por lo cual un hecho anómalo no se constituye en un elemento fundamental para el análisis. Cfr SALOMÓN KALMANOVITZ. *Economía y nación. Una breve historia de Colombia*. Bogotá, Siglo Veintiuno Editores, 1985, pp. 274-275, y MARCO PALACIOS. *Entre la legitimidad y la violencia*. Colombia 1875-1994. Bogotá, Editorial Norma, 1995, pp. 74-79.

¹³ El período presidencial es finalizado por el designado Jorge Holguín Mallarino el 6 de noviembre de 1921.

¹⁴ JAMES D. HENDERSON. *Op. cit.*, p. 148.

¹⁵ “Notas Gráficas. El conflicto universitario”, en: *El Gráfico*, No. 526, Bogotá, 15 de mayo de 1920, p. 409.

para lograr la renuncia del rector, lo cual lograron con la elección de Víctor E. Caro: “con este nombramiento, y la consiguiente aceptación de la renuncia del señor Motta, queda satisfactoriamente concluido el conflicto de que tienen conocimiento nuestros lectores, y volverá la normalidad”¹⁶. Un diagnóstico preciso de la situación fue publicado en una nota en la que se moteja al Ministerio de Instrucción Pública como “el ministerio de los lazaretos*”:

Ha llegado al fondo de las conciencias la inquietud por lo que sucede en las Facultades de la Universidad [Nacional]. Los maestros piden nuevos cursos y nuevos métodos de enseñanza y los discípulos cambio de profesores [...]. A la universidad confluye, en una masa oscura y confusa, un aluvión de bachilleres, algunos de ellos tan mal preparados para los estudios universitarios que los mismos alumnos de la universidad bien preparados para seguir cursos superiores se quejan de este compañerismo que hace imposible, o por lo menos supremamente difícil, todo progreso en la adquisición de los conocimientos. El profesor mismo, ante el desnivel mental de sus discípulos, nivela por lo bajo la enseñanza, y se siente descorazonado. Los buenos alumnos pierden estímulos al verse tan mal acompañados y tan mal dirigidos, y ven con hondo desencanto que de nada o de muy poco les sirvieron su trabajo y su fatiga en otros claustros¹⁷.

Una revuelta estudiantil por una pintura

El 16 de mayo de 1921, en Medellín, estalló una huelga estudiantil que se extendió a Bogotá porque un grupo de conservadores, entre ellos el gobernador del departamento de Antioquia, se opuso a colocar en el paraninfo de la Universidad de Antioquia el retrato del fundador de *El Espectador*, el periodista liberal Fidel Cano, pese a que así lo ordenaba el Congreso (Ley de Honores, No. 22 de 1919)¹⁸. En este momento hace su aparición una publicación que es protagonista fundamental de la época: la revista *Universidad*. Esta publicación, dirigida al público estudiantil, fue fundada el 24 de febrero de 1921 como vocera de la Federación Nacional de Estudiantes. Tuvo dos épocas: la primera, de 1921 a 1922, y la segunda, de 1927 a 1929; aunque para este artículo interesa la primera por su aporte a las artes en Colombia¹⁹. Dicha publicación dio apoyo vehemente a la protesta de Medellín:

La comunidad universitaria de Colombia es una en vuestro sentir generoso. Y cuando en Medellín quisieron ofender a vuestros compañeros y violar con infamia el recuerdo sagrado del Maestro,

¹⁶ Caro fue elegido el 6 de octubre de 1920. “Nuevo rector en la escuela de ingeniería”, en: *El Tiempo*, No. 3249, Bogotá, 7 de octubre de 1920, p. 3.

* Lazareto: institución de caridad en la que se atiende a las personas que sufren de lepra.

¹⁷ DIEGO MENDOZA. “Reformas universitarias”, en: *El Gráfico*, No. 526, Bogotá, 15 de mayo de 1920, Editorial.

¹⁸ GERMÁN COLMENARES. “Ospina y Abadía: la política en el decenio de los veinte”, *op. cit.*, p. 248.

¹⁹ Álvaro Medina trabajó la segunda época, con énfasis en sus dibujantes y su injerencia en la modernidad. Ivonne Pini sigue, en parte, los postulados de Medina al analizar la obra de los caricaturistas. Ver ÁLVARO MEDINA. *El arte colombiano*, *op.cit.*, e IVONNE PINI. *Op. cit.*

en Medellín y Bogotá alzaronse vuestras banderas en medio del glamoreo fecundo de vuestras gargantas.

A continuación se instó a los estudiantes a unirse a la Federación:

Federáos, federáos, porque así sabréis, mejor el bien social. Los que no van con nosotros han dicho errores porque no saben que en la unión se aprende a respetar, a querer y a seguir²⁰.

Universidad, publicación dirigida y fundada por el estudiante de derecho Germán Arciniegas (1900-1999), estaba influida por el manifiesto de los estudiantes de Córdoba Argentina, de 1918²¹, que propugnaba por una reforma que conllevara la autonomía universitaria y la unión del estudiantado con la clase obrera:

acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. Desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que nos quedan son las libertades que faltan²².

Universidad recibió apoyo de la Federación de Estudiantes de México, que envió como delegado del gobierno de Venustiano Carranza al poeta Carlos Pellicer, en 1918²³. Por los intereses de la publicación, se entiende que la protesta por el retrato de Fidel Cano era una causa cercana a su interés. En la manifestación que se llevó a cabo en Bogotá, el colaborador de *Universidad*, Hernando de la Calle, pronunció un discurso en el cual hizo memoria de la represión que vivía Venezuela, donde el dictador Juan Vicente Gómez cerró las universidades de Mérida y Caracas. Lo anterior era consecuencia de una nota publicada recientemente en *Universidad*, en la que se relataba cómo José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México, en un acto público llamó a los estudiantes latinoamericanos a protestar contra el dictador venezolano. El consulado venezolano en México protestó por el incidente, Vasconcelos decidió presentar renuncia a su cargo, la cual no fue aceptada²⁴.

En medio de la protesta desatada por el retrato de Fidel Cano, Hernando de la Calle propone en su discurso de la Plaza de Bolívar seguir el ejemplo del rector mexicano: “Evoque-

²⁰ C. M. J. “Al margen de la huelga”, en: *Universidad*, No. 8, año 1, Bogotá, 27 de mayo de 1921, Editorial.

²¹ ÁLVARO TIRADO MEJÍA. “López Pumarejo: la Revolución en Marcha”, en: *Nueva historia de Colombia*, Tomo I. Bogotá, Planeta, 1989, p. 321. Arciniegas entró a la Universidad en 1918.

²² Fragmento del Manifiesto de Córdoba “citado en: LUIS VITALE. “El contexto latinoamericano de la historia moderna de Colombia (1886-1930)”, en: *Nueva historia de Colombia*, Tomo III. Bogotá, Planeta, 1989, p. 129.

²³ SERGE I. ZAITZEFF. *Correspondencia entre Carlos Pellicer y Germán Arciniegas*. México D. F., Conaculta, 2002, p. 13.

²⁴ “Sensacional incidente diplomático”, en: *Universidad*, No. 7, año 1, Bogotá, 12 de mayo de 1921, pp. 131-134. En Caracas también hubo una Federación de Estudiantes que se restauró hacia 1920, año en el que Pellicer viaja desde Bogotá a Caracas. SERGE I. ZAITZEFF. *Op. cit.*, pp. 29-30.

mos la figura egregia de José de Vasconcelos, adoctrinando a la juventud hispanoamericana desde la Universidad de México, y marchemos ante ella en esta cruzada de reivindicaciones, como los Magos ante la estrella de Belén”²⁵. Después de un fallo arbitral que medió entre el gobernador de Antioquia y la Asamblea de Estudiantes de Medellín, los disturbios de mayo terminaron sin que se diera cumplimiento a la Ley de Honores. El retrato de Fidel Cano no se puso y los estudiantes tuvieron que acatar el llamado al orden, aunque se negaron a aceptar la decisión que tildaron de “rebulesca salida”²⁶. Pero otras victorias, como la de la renuncia de Alejandro Motta, se le deben a la Federación y a la huelga de los estudiantes de Derecho. Pellicer le escribe a Arciniegas desde Caracas una arenga que muestra su afán de renovación: “les felicito por la huelga: ¡abajo Motta! ¡Muerte a los viejos!”²⁷.

Polémica sobre la reforma a la Escuela de Bellas Artes

Jamás tendrá disculpa el abandono con que ha sido vista en nuestros días la Escuela que protejeron Núñez y Reyes [...] Tócale al gobierno del señor [Marco Fidel] Suárez, animado de un noble espíritu de iniciativa, procurar la reconstrucción del edificio de la Escuela de Bellas Artes y conseguir del Congreso la erogación necesaria para ir adquiriendo, paulatinamente, los cuadros de los más ilustres artistas nacionales, con destino a un museo colombiano²⁸.

Estas palabras, escritas por Max Grillo al comienzo del gobierno de Suárez, expresan una esperanza de cambio que realmente no se cumplió. En 1920, *El Tiempo* publicó una serie de artículos en los que se trataron los problemas de las artes. Respecto a la enseñanza, el secretario de la Federación Nacional de Estudiantes, Germán Arciniegas, que contaba con veinte años para el momento, escribe un artículo en el que denuncia el alarmante descenso en la matrícula de estudiantes aspirantes a estudios universitarios: “¿y cómo no sentir una dolorosa sensación al ver cómo emigran los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, desesperados por un régimen imposible?”²⁹. Según él, en 1919 hubo 8.730 matrículas menos que en 1918, cuando una epidemia de gripe no permitió contabilizar la asistencia de los estudiantes, pero sí el número de matriculados que alcanzó los 342.662 (un descenso del 2,55%).

En 1921 se publicó en *Universidad* una carta del arquitecto Pablo de la Cruz, en respuesta a la solicitud de Arciniegas y Julio González Concha (miembro de la redacción de la revista) de que escribiera sobre la situación de la Escuela de Bellas Artes:

²⁵ HERNANDO DE LA CALLE. “Nuestra causa”, en: *Universidad*, No. 8, año 1, Bogotá, 27 de mayo de 1921, p. 136.

²⁶ “Los estudiantes de Medellín”, en: *Universidad*, No. 11, año 1, Bogotá, 7 de julio de 1921 (sin numerar).

²⁷ SERGE I. ZAITZEFF. *Op. cit.*, p. 40.

²⁸ MAX GRILLO. “La Escuela de Bellas Artes y la Exposición Nacional de Pintura”, en: *El Gráfico* No. 429-430, Bogotá, 24 de agosto de 1918, p. 1.

²⁹ GERMÁN ARCINIEGAS. “Ante el fracaso de la Instrucción Pública”, en: *El Tiempo*, No. 3260, Bogotá, 18 de octubre de 1920, p. 3.

mi artículo gozará de la indiscutible ventaja de que no lo leerá nadie. Algún íntimo amigo les oirá a ustedes hablar de la ‘tremenda andanada’ y se la irá a contar al señor Rector de la Escuela. El señor Borrero no leerá el artículo tampoco, pero [...] me cogerá ‘ante numerosos testigos’ y me pondrá de oro y azul: saldrá a relucir el nombre del Maestro Cano, porque él –el Rector– ‘es muy zorro’ y sabe muy bien de donde salen esos vientos que traen esas tempestades³⁰.

La alusión que hace de la Cruz al maestro Cano tiene que ver con las repetidas solicitudes que hizo el pintor antioqueño al Ministerio de Instrucción y Salubridad Públicas, para que se atendieran las necesidades de la Escuela durante el rectorado de Ricardo Borrero (1918-1923) y el suyo propio (1923-1927). Daniel Samper Ortega recuerda: “defendíase Cano entretanto contra la indiferencia oficial: los archivos del Ministerio de Instrucción Pública están llenos de enérgicas notas suyas clamando por un poco de atención para el desventurado instituto”³¹. Es por ello que en 1923 Cano propone la creación de una Escuela Nacional de Artes Decorativas dirigida al artesanado. Al mismo tiempo, organizó una serie de conferencias semanales abiertas al pueblo³². En 1934, Cano recuerda la situación calamitosa de la Escuela, cuando la Academia de Bellas Artes le pide que escriba un artículo sobre Roberto Pizano, quien lo sucedió en 1927 en la dirección:

Disfruté [...] de un apoyo en el Gobierno del todo inusitado. *Se le suministró dinero, le tocó el tiempo en que apenas si se anunciaba la quiebra de la riqueza ficticia, que teníamos*; se le asignó un sueldo casi espléndido, se le facilitaron locales, aumento de profesores, y había podido introducir [...] una importante colección de reproducciones en yeso con la que logró fundar o crear un muy apreciable Museo de Bellas Artes. Con esos elementos y el Ministerio de Instrucción Pública, siempre listo a prestarle la ayuda que sistemáticamente negara a los rectores que le precedieron, pudo darle y le dio a la Escuela, un impulso halagador, llevando al público la sensación de que la Escuela aparecía, y con tanta fuerza [...] que se llegó hasta pensar que había sido todo creado por él³³.

Las frases señaladas del escrito aluden a la llamada “prosperidad a debe” entre los mandatos del presidente Suárez y su sucesor Pedro Nel Ospina (1922-1926). Para ese momento se esperaba de Estados Unidos una indemnización de 25 millones de dólares por la pérdida de Panamá. La expectativa de que el gobierno destinara recursos a las regiones hizo que dichas entidades territoriales se endeudaran por cuantías superiores a la indemnización y el dinero desapareciera en medio de la improvisación y los compromisos políticos de los

³⁰ PABLO DE LA CRUZ. “Paternal carta de un profesor”, en: *Universidad*, No. 4, año 1, Bogotá, 31 de marzo de 1921, p. 70.

³¹ 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, p. 123.

³² Extracto de la Memoria de Educación de 1925, citado en CARLOS URIBE CELIS. *Op. cit.*, p. 102.

³³ FRANCISCO ANTONIO CANO. “Roberto Pizano”, citado en Uribe Celis. *Ibid.*, pp. 156-157. El resaltado es mío.

líderes de cada región³⁴. Suárez tuvo que sufrir inicialmente, antes de lograr la ratificación en el Congreso del Tratado Urrutia Thompson para que se hiciera efectiva la llegada de la indemnización norteamericana y, con ella como garantía, poder solicitar préstamos de la banca internacional³⁵. Pero la indemnización se hizo efectiva en el primer año de gobierno de Ospina, cuando se inició la “prosperidad a debe”³⁶.

De regreso a 1921, poco después de la carta de Pablo de la Cruz, mientras se llevaba a cabo la transición de la administración de Suárez a la de Ospina, en *Universidad* apareció publicada una carta dirigida al rector de la Escuela, Ricardo Borrero, por José González Concha, representante estudiantil delegado de la Federación de Estudiantes, elegido en 1919 y hermano de Julio, redactor y administrador de *Universidad*. En dicha comunicación se presenta un diagnóstico detallado del estado de cosas en la Escuela:

La deserción de los alumnos, el desaliento y el hastío de los estudiantes y el abstenerse de ingresar al establecimiento individuos deseosos de una formación artística eran fenómenos que denunciaban la existencia de causas que debían ser estudiadas [...]. Efectivamente una orientación definida no existe: hay clases de Pintura, Escultura y Ornamentación, y como complemento de estas las de Perspectiva e Historia del arte, Anatomía artística y Dibujo preparatorio; pero no se encuentra una acción educadora que forme el sentido estético del alumno y lo oriente por un rumbo definido de acuerdo con su carácter y especiales aptitudes [...] los métodos de enseñanza no son adecuados: el Dibujo preparatorio, con su sistema de fotografiar yesos con prolija pulcritud en larguísimas y fatigosas horas, en vez de ir formando en el alumno su propia personalidad y de despertar sus iniciativas, producen por el contrario el debilitamiento de ellas, acostumbrando a los alumnos a estudiar la naturaleza ya interpretada [...]. La enseñanza de la Historia del Arte, única en la Escuela de las materias que pudiéramos llamar de ilustración, tan necesarias en la formación de un buen criterio y en el estudio de las artes ornamentales, se reduce a la lectura de un libro. No creo que un médico, a pesar de su competencia como tal, sea el llamado a explicar el curso de Anatomía artística [...]. La falta de un local apropiado no es motivo que justifique las deficiencias apuntadas³⁷.

La preocupación mayor de Ricardo Borrero fue la posibilidad de una revuelta estudiantil que surgiera de la actividad de la Federación de Estudiantes. De hecho, en el inicio

³⁴ GERMÁN COLMENARES. “Ospina y Abadía: la política en el decenio de los veinte”, *op. cit.*, p. 255.

³⁵ JAMES D. HENDERSON. *Op. cit.*, p. 158.

³⁶ Para ese momento, se estima que el monto de la indemnización era 10 veces mayor que todas las reservas bancarias de entonces. Aun así, se contrató, en el decenio de 1920-1930, una deuda por 200 millones de dólares, con lo cual se creó la ficción de una economía boyante que López Pumarejo motejó de “prosperidad al debe”. El 25% de la indemnización se destinó a la creación del Banco de la República y del Banco Agrícola Hipotecario; el resto se destinó a transportes (ferroviarios, fluviales y puertos marítimos). *Ibid.*, pp. 170-171.

³⁷ En la fuente aparece González Concha como miembro de la Asamblea de Estudiantes, nombre inicial de la Federación. JOSÉ M. GONZÁLEZ CONCHA. “Cómo va la escuela de Bellas Artes”, en: *Universidad*, No. 6, año 1, Bogotá, 28 de abril de 1921, pp. 112-114.

de la carta, González Concha dice que el Ministro de Instrucción Pública, Miguel Abadía Méndez, le había informado al rector de la Escuela que se estaba fraguando un “movimiento revolucionario semejante al que tuvo la Escuela de Ingeniería el año pasado, y que, por lo tanto, era menester tomar medidas para impedir que dicho movimiento se realizara”³⁸. Los temores del ministro no eran infundados, dada la composición de movimiento estudiantil, sus nexos con otras organizaciones latinoamericanas, la demostración de su convocatoria en la protesta por el retrato de Fidel Cano y el poder que obtuvieron con la renuncia del rector Motta. La Federación de Estudiantes estaba compuesta por Eduardo Esguerra Serrano (presidente), José J. Castro (primer vicepresidente), José María González Concha (segundo vicepresidente), Germán Arciniegas (secretario perpetuo), Roberto Andrade (tesorero), Otto de Greiff (secretario) y como delegados internacionales José Eustacio Rivera y Enrique Olaya Herrera. En *Universidad*, participaron como colaboradores Luis López de Mesa, político y ensayista; Carlos E. Restrepo, político y expresidente de la República; León de Greiff, poeta; Ricardo Rendón, caricaturista, y Gustavo Santos, dueño de la Librería Santa Fe, en donde hubo exposiciones y descuentos especiales para los miembros de la Federación.

El ministro de Instrucción Pública, Miguel Abadía Méndez, próximo presidente de la República, inició su gestión con la promesa de solucionar los problemas de la Escuela de Bellas Artes; pero su reacción fue advertir a Borrero sobre la posibilidad de una revuelta. Ocho meses después, presentó un informe al Congreso, en el que minimizó los problemas de la educación en Colombia:

si se nos pregunta en qué estado se halla la instrucción del país, con la Memoria en la mano podríamos renunciar a contestarlo, porque es un documento tan deficiente que no inspira confianza [...] pintar de color de rosa la actuación de ciertos empleados como el Rector de la Escuela de Bellas Artes –tan diestro para ahuyentar alumnos [en 1919, 176 matrículas, en 1920, 105] y llevar al instituto al estado lamentable en que se halla– son cosas que hacen pensar en que el señor Ministro no cumplió con el deber constitucional³⁹.

Abadía Méndez ofició con una actitud doble: por una parte, se comprometió con los estudiantes a iniciar las reformas necesarias en la Escuela, pero se comunicó con el rector para advertir de una protesta. Por otra parte, mostró datos inconsistentes en los informes de matrículas de 1919: inicialmente informó que había 86 matrículas y al año siguiente dijo que hubo 176⁴⁰. De la misma manera, presentó a Ricardo Borrero como un rector que: “con

³⁸ *Ibid.*, p. 112. La revuelta de la Escuela de Ingeniería se debió a la pobre preparación que tuvieron sus egresados en los exámenes de competencias exigidos por el Estado.

³⁹ “La instrucción pública”, en: *Universidad*, No. 19, año 1, Bogotá, 3 de noviembre de 1921, Editorial, p. 324. Para efectos de comparación, en 1918 se matricularon 202 estudiantes, 50 de ellos mujeres.

⁴⁰ MIGUEL ABADÍA MÉNDEZ. *Memoria del ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1919*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1919, p. 174. No hay que confundir el número de matrículas con el de estudiantes activos, pues si se suma el número de inscritos en 1918 (202) con el de 1919 (86),

verdadero tesón y patriótica actividad ha trabajado en la dirección”⁴¹ mientras descalificaba la actuación de los estudiantes de la Escuela al decir que: “de la manera como están trabajando los alumnos es muy difícil conseguir los frutos que son de desear”⁴².

Aunque el movimiento estudiantil fue grande y con él se logró que se hicieran muchas reformas, lamentablemente muy pocas tocaron a la Escuela de Bellas Artes. La Misión Pedagógica Alemana, que llegó al país en 1924, no trata el caso de la enseñanza artística a pesar de las numerosas reclamaciones del entonces recién posesionado rector Francisco Antonio Cano⁴³.

Los encargos de obra

Uno de los puntos principales en los objetivos del Centro fue centralizar la producción de obra por encargo. El Centro contaba con los escultores Gustavo Arcila, José Domingo Rodríguez y Félix María Otálora, capaces de emprender los encargos de escultura que se solicitaran en el momento. Pero estos trabajos se contrataban con artistas europeos.

España se veía como el polo de las artes en Europa, por lo cual ocupaba las páginas artísticas de las publicaciones periódicas. Así lo muestra un texto de Pedro Moreno Garzón: “el renacimiento cultural de España es tan pujante, tan atrevido, que de un momento a otro la Patria Madre [sic] ha escalado la más alta cumbre, entre la admiración del universo entero, reivindicando así sus más puras glorias y sus más limpias tradiciones”⁴⁴. Tradición y academia eran los valores representativos del arte académico español en el que se veían representadas las élites colombianas. Por eso se les encargaba la realización de obras conmemorativas; las publicaciones periódicas los buscaban en sus estudios, publicaban fotografías de sus obras y les preguntaban si conocían algo de Colombia o, lo más improbable, a algún artista colombiano: “empieza Inurria preguntándome por los escultores de Colombia, lo cual me hace sonrojar. Sin embargo, bien pronto los nombres de Cano y Tobón llegan a oídos de mi amigo, quien se interesa sobremanera por mi país”⁴⁵.

A finales de 1919, en la revista *Cromos* apareció publicada la fotografía del busto del poeta José Asunción Silva, proyecto del escultor español Antonio Rodríguez del Villar, recién llegado al país; sobre este tema se publicaron dos artículos homónimos. La iniciativa fue

se llegaría al número de 288, que no tendría mucha validez como indicador, si se tiene en cuenta que había dos secciones con diferente número de clases (sección de hombres con 9, y sección de mujeres con 4), y no se sabe con certeza la estructura y duración de los estudios para la época.

⁴¹ *Ibid.*, Sexta parte, instrucción artística (sin numerar).

⁴² *Ibid.*

⁴³ JUAN CAMILO ESCOBAR VILLEGAS. *Op. cit.*, pp. 73-74.

⁴⁴ PEDRO MORENO GARZÓN. “Con Mateo Inurria”, en: *El Gráfico* No. 507, Bogotá, 22 de noviembre de 1919, p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

apoyada por Daniel Arias Argáez, Alfonso Robledo, Felipe Santiago Escobar, Eduardo Santos, Samuel Velásquez, Arturo Quijano, Pedro Gómez Corena, Antonio González, Antonio y Gustavo Quijano Torres, Pedro Alcántara Quijano y Luis Tamayo⁴⁶. Pero al poco tiempo surgieron críticas a la capacidad de Rodríguez del Villar para interpretar a un personaje nacional al que no había conocido, y cuya obra no conocía. En defensa del proyecto y del artista, se publicó un artículo en *Cromos* en el que se consultó la opinión experta de Daniel Arias Argáez, la última persona que estrechó la mano del poeta; de Emilio Cuervo Márquez, la primera persona que lo vio muerto, y el pintor Ricardo Acevedo Bernal, único artista que lo había retratado. Se acordó la fundación de una Junta de Intelectuales para llevar a cabo el proyecto: “las estrofas que debieron quedar aleteando sobre las cuerdas de la lira destrozada... Todo, todo esto lo sabía Rodríguez Villar [sic], y nos lo decía temblando, como si tuviese ya entre las manos la arcilla con que iba a dar la vida –la vida perdurable de la glorificación– al hombre eximio”⁴⁷. Años después, en *Universidad*, fue recordado el proyecto en un artículo que señalaba la actitud servil de los colombianos hacia el escultor español:

Y nuestros antepasados, los chibchas, vieron llegar los aventureros hispanos; aterraronse al principio, mas cuando recibieron collares de vidrio, espejos, etc., les adoraron como a Dioses [...]. Recién llegado este artista [Rodríguez del Villar] fuimos a visitar su estudio situado en la Escuela de Bellas Artes, donde con una gentileza muy chibcha se le cedió una parte del edificio. Mostrónos Villar un busto de Silva que nos inspiró un gran respeto por recordarnos las estampas de Jesús, un pedestal para el busto y un jarrón zoológico, según nos explicó, que causó la admiración de nuestros compañeros. Desilusionados quedamos de tal visita pero esperamos a que transcurriera el tiempo [...]. Hoy que hemos visto sus obras, creemos un deber analizarlas aun cuando sea brevemente, pues hemos visto con horror que Santa Fe ha añadido a los disparates con que se adorna, el proyecto de monumento a la Raza, y erigirá próximamente el de Ricaurte⁴⁸.

Rodríguez del Villar contó con varios contratos entre 1919 y 1924: un busto de Bolívar para Ibagué en 1919⁴⁹, el monumento a la raza hacia 1921, el monumento a Jiménez de Quesada⁵⁰ y el de Antonia Santos en 1923⁵¹ y el monumento a Ricaurte en 1924⁵².

⁴⁶ “Por la gloria de Silva”, en: *Cromos* No. 187, Bogotá, 8 de noviembre de 1919, s. p.

⁴⁷ A. QUIJANO TORRES. “Por la gloria de Silva”, en: *Cromos* No. 190, Bogotá, 29 de noviembre de 1919, p. 344.

⁴⁸ AUGUSTO OLIVERA. “El escultor Rodríguez Villar”, en: *Universidad*, No. 21, vol. II, Bogotá, 1° de diciembre de 1921.

⁴⁹ FABIO LOZANO. “Bolívar en Ibagué”, en: *El Gráfico* No. 509, Bogotá, 6 de diciembre de 1919, p. 134.

⁵⁰ “El monumento a Jiménez de Quesada”, en: *Cromos*, No. 377, Vol. XVI, Bogotá, 27 de octubre de 1923, s. p.

⁵¹ Nota gráfica sin título en *Cromos*, No. 377, vol. XVI, Bogotá, 27 de octubre de 1933, s. p.

⁵² “El monumento a Ricaurte”, en: *Cromos*, No. 416, vol. XVIII, Bogotá, 2 de agosto de 1924, s. p.



ESTATUA DE GONZALO JIMÉNEZ DE QUESADA, obra de Rodríguez del Villar, el día de su inauguración. Derecha, imagen de la maqueta de la escultura. 1923. Álbum de la Sociedad de Mejoras y Ornato, núm. XIV-1120a y XIV-1120b.



Otro blanco de ataques fue el francés Charles Raoul Verlet (1857-1923), cuya obra fue definida por Roberto Pizano como “de una frialdad y de una mediocridad académica manifiesta [...] son esculturas de exportación, hechas fácilmente y sin preocupación. Encargos para América, que lejos de embellecer la ciudad, la embarazan”⁵³. Para Augusto Olivera, crítico de arte de *Universidad*:

son ya una rutina, una costumbre, una falta de iniciativa estos encargos al mismo escultor, que debe sentirse satisfecho de la asiduidad de sus clientes. Parece que en toda Europa no se encontrara otro escultor que Verlet, y no hablamos de los artistas nacionales, infinitamente más capacitados que los extranjeros para hacer nuestros monumentos, porque es ya incorregible esa manía de menospreciar cuanto entre nosotros vale⁵⁴.

⁵³ ROBERTO PIZANO. “El florecimiento de las Bellas Artes en Colombia”, en: *El Tiempo*, No. 3317, Bogotá, 14 de diciembre de 1920, p. 3.

⁵⁴ AUGUSTO OLIVERA. “El escultor Verlet”, en: *Universidad*, No. 29, vo. I, Bogotá, 2 de marzo de 1922, s. p.



◀ Cariatídes del antiguo Palacio de Justicia (calle 11, carrera 6ª, esquina), obra de Félix María Otálora, encargadas en 1922. Álbum de la Sociedad de Mejoras y Ornato, núm. XV-1188a.

Aparte de la valoración plástica de las obras de los escultores citados, es interesante constatar una preocupación por el desarrollo del arte en el país cuando el Estado y el sector privado ignoran, o menosprecian, la labor de los artistas formados en la Escuela. Es abrumadora la diferencia en la cantidad de encargos a artistas nacionales en comparación con los encargos a Rodríguez del Villar, sin contar el caso de los también españoles Julio González Pola con el monumento a Ayacucho (inaugurado en 1930)⁵⁵ y Antonio Parera con el monumento a Jorge Isaacs en Cali, ambos en 1924. Por otra parte, Coriolano Leudo realizó el busto de Bolívar para la plazuela de Santo Domingo en Popayán, en 1919⁵⁶; los hermanos Cuéllar Jiménez realizaron un busto de Epifanio Garay, en 1922⁵⁷; Francisco Antonio Cano hizo el monumento a Núñez en 1922 y Marco Tobón Mejía hizo el monumento a Francisco Cisneros para la estación del ferrocarril en Medellín en 1924⁵⁸.

Quizá por esto se lamenta Olivera al declarar:

A veces en un momento de pesimismo hemos pensado que esas estatuas de encargo riman maravillosamente con nuestro medio apático y burgués; acaso una obra nuestra fuera en nuestras ciudades algo extraño y desconcertante. ¿Cómo concebir en nuestra Santa Fe adormecida una escultura rebelde que nos inquietara el espíritu, este espíritu bogotano que solo se emociona en los mítines políticos o con la perspectiva de un *match* sensacional?⁵⁹.

La escultura rebelde a la que alude el crítico, por supuesto, es la de los artistas del Centro que, aunque empezaban a triunfar, tenían una clara desventaja frente al gusto imperante. Frente a Gustavo Arcila, Olivera reflexiona: “es la mayor esperanza para el Arte Colombiano, y nos enorgullecerán sus triunfos aun cuando no hayamos hecho nada en su favor”⁶⁰. Los primeros artistas del Centro en hacer obras para el espacio público fueron Félix María Otálora y José Domingo Rodríguez, quienes en 1920 trabajaron junto a su maestro Francisco Antonio Cano en una fuente para el parque de la Independencia⁶¹. Otálora fue el primero del grupo en recibir un encargo oficial, en 1922, aunque para decoración arquitectónica, con las cariatídes que adornaban el antiguo Palacio de Justicia (destruido el 9 de abril)⁶². En

⁵⁵ CAROLINA VANEGAS. “El monumento a la Batalla de Ayacucho en Bogotá”, en: *Cuadernos de Curaduría*, no. 2, enero-junio de 2006, <http://www.museonacional.gov.co/cuadernos.html>, p. 7.

⁵⁶ “Notas Gráficas”, en: *El Gráfico*, No. 491-492. Bogotá, septiembre 6 de 1919, s. p.

⁵⁷ ROBERTO PIZANO. “El año artístico 1922”, en: *Cromos*, No. 336. Bogotá, diciembre 23 de 1922.

⁵⁸ *Cromos*, No. 405. Bogotá, mayo 17 de 1924, s. p.

⁵⁹ AUGUSTO OLIVERA. “El escultor Rodríguez Villar”. *Op. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ “Notas gráficas”, en: *El Gráfico* No. 531, Bogotá, 19 de junio de 1920, s. p.

⁶² *Universidad*, No. 33, Bogotá, 12 de marzo de 1922, s. p.



▲ **ALEGORÍA DE LA PAZ** del Palacio de la Gobernación de Cundinamarca, o de San Francisco. ca. 1924. Colección particular. La imagen fue tomada posiblemente en el taller de Félix María Otálora.

Universidad se había destacado, ante todo, como pintor hasta la llegada de este trabajo, que fue publicado como una primicia⁶³. Otálora siguió trabajando en la ornamentación arquitectónica con las figuras del frontón del Palacio de San Francisco y las del actual Museo de la Policía; Rodríguez, en cambio, recibió su primer encargo en la década siguiente, aunque en 1924 su proyecto para el Monumento a los Fundadores de Manizales fue bien recibido a pesar de que el artista no lo presentó a la convocatoria en el plazo establecido⁶⁴.

El Centro y la revista *Universidad*

El Centro, asociado a la Federación Nacional de Estudiantes, contó con el apoyo y la promoción de *Universidad*. En sus páginas se publicaron notas sobre Adolfo Samper, Félix María Otálora, Gustavo Arcila Uribe y José Domingo Rodríguez. De hecho, ellos contaron con una sección propia llamada “Artistas Jóvenes”, en la que, además, se publicó una nota

⁶³ AUGUSTO OLIVERA, en: *Universidad*, No. 33, vol. II, Bogotá, 12 de abril de 1922, p. 207.

⁶⁴ “El monumento al buey en Manizales”, en: *Cromos*, No. 406, Bogotá, 24 de mayo de 1924, p. 361.



▲ ANÓNIMO. Exposición del Centro de Bellas Artes, 1924. Colección particular. De izquierda a derecha, ¿Adolfo Samper? y Félix María Otálora. En el extremo izquierdo, se ve el *Monumento a los fundadores de Manizales*, y detrás de Otálora, *Cabeza de estudio* (1921), obras de José Domingo Rodríguez.

sobre Ricardo Rendón, que aunque trabajaba en el diario *La República*, colaboraba con *Universidad*. A pesar de haber nacido como una institución estudiantil, los miembros se mantuvieron en el Centro aun después de haberse graduado: “Adolfo Samper ha retornado al Centro de Bellas Artes, después de un viaje de muchos meses que sirvió para arreciar sus músculos y adiestrar sus pinceles bajo cielos más brillantes”⁶⁵. Gustavo Arcila Uribe siguió formando parte del Centro, aunque había emprendido un viaje a Chicago en 1920⁶⁶. Como una actividad de la revista, el 24 de julio de 1921⁶⁷ se llevó a cabo la tercera exposición del Centro en el foyer del Teatro Colón con la participación de León Cano, Carlos A. Martínez, Juan C. García, Eduardo Villaveces, Félix M. Otálora, Adolfo Samper, José Domingo del Carmen Rodríguez y Gustavo Arcila Uribe, quien participó con una cabeza de estudio, a pesar de su ausencia⁶⁸. Las obras presentadas en la exposición, en términos generales, no

⁶⁵ “Adolfo Samper”, en: *Universidad*, No. 2, Bogotá, 10 de marzo de 1921.

⁶⁶ PEDRO MORENO GARZÓN. “Gustavo Arcila Uribe”, en: *Universidad*, No. 11, año 1, Bogotá, 7 de julio de 1921, s. p.

⁶⁷ “La exposición de bellas artes del 24”, en: *Universidad*, No. 12, Bogotá, 22 de julio de 1921, s. p.

⁶⁸ S (¿Gustavo Santos?). “La exposición de pintura del Centro de Bellas Artes”, en: *Universidad*, No. 13, Bogotá, 4 de agosto de 1921, pp. 221-222.



▲ ANÓNIMO. Francisco Antonio Cano en su estudio. Fotografía. ca. 1915. Colección particular. F. A. Cano fue el gran impulsor de los integrantes del Centro de Bellas Artes.

denotaban ningún carácter rebelde, aunque Otálora presentó *Los cojines de Tunja* (ca. 1921), pintura cuyo tema era un ritual indígena, asunto inusual en el momento⁶⁹. En la reseña de esta obra, Augusto Olivera hizo un comentario elogioso: “los dos indios que adoran al sol no son el tipo del chibcha que un crítico exigía como verdaderos ejemplares de nuestra raza y es que Otálora no puede concebir una figura vulgar”⁷⁰.

Es curioso que, aunque en la revista había contacto con los mexicanos José Vasconcelos y Carlos Pellicer, no se tuviera un criterio cercano al mexicano en cuanto al problema de la identidad nacional, que aquí se veía como una evidencia de decadencia racial. Esto se debe a varios factores: por un lado, a que el seguimiento que se hizo en Colombia de la Revolución Mexicana fue un tanto superficial; por otro, a que el aprecio que se tenía de

⁶⁹ AUGUSTO OLIVERA. “Artistas jóvenes. Felix M. Otálora”, en: *Universidad*, No. 16, Bogotá, 21 de septiembre de 1921, s. p.

⁷⁰ *Ibid.*

Vasconcelos estaba condicionado por la coyuntura del movimiento estudiantil. Algunas actitudes del intelectual mexicano, como el rechazo a la dictadura en Venezuela, pudieron generar mayor simpatía entre los colaboradores de *Universidad* que las posturas de reivindicación de las costumbres nacionales como parte de un programa artístico-político. Pero el factor fundamental tiene que ver con que el proyecto político de la pintura mural mexicana con la revalorización de la raza se inicia en 1922, cuando Vasconcelos insta a los artistas a pintar la Revolución, y toma fuerza al año siguiente con los murales para la Escuela Normal Preparatoria. Así pues, para ese momento, el debate no estaba tan claro en México como para que fuera conocido en Colombia⁷¹.

La siguiente exposición del Centro se realizó en octubre de 1924, con un discurso inaugural de Germán Arciniegas⁷². En ella participaron José Domingo Rodríguez, Manuel Niño, Cecilia Pérez, León Cano, Adolfo Samper y Félix María Otálora.

Una asociación profesional

El Círculo de Bellas Artes: de España a Colombia

A finales del año 1879, un grupo de artistas españoles, encabezados por el pintor Plácido Francés, propuso la creación de un proyecto “inicialmente denominado ‘Salón de Bellas Artes’, donde los artistas pudiesen trabajar, exponer y vender sus obras, amén de disfrutar de un lugar de encuentro y debate”⁷³. El reglamento definitivo fue aprobado por el Gobierno de la Provincia de Madrid el 24 de noviembre de 1880⁷⁴.

Muchos de los artistas que formaron parte del Círculo madrileño tuvieron contacto con los artistas colombianos desde el siglo XIX. El pintor español Enrique Recio y Gil fue socio fundador del Círculo de Bellas Artes y expuso en la sede de la institución en 1882. Doce años después se vinculó a la Escuela de Bellas Artes de Bogotá como profesor de pintura

► PRIMERA EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES en *Cromos*, núm. 236, noviembre 20 de 1920. En la imagen, obras de Eugenio Zerda, Ricardo Borrero Álvarez, Ricardo Gómez Campuzano, Ricardo Acevedo Bernal, Antonio Rodríguez del Villar, Miguel Díaz Vargas, Domingo Moreno Otero, Jesús María Zamora y Luis Núñez Borda.

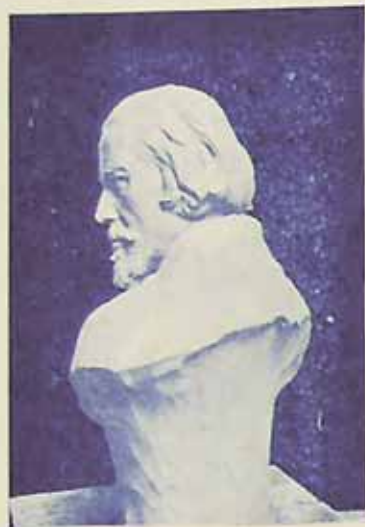
⁷¹ Cfr. DAMIÁN BAYÓN (relator). *América Latina en sus artes*. [1974]. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985. Sobre Vasconcelos en particular, véase: “México” en IVONNE PINI. *Op. cit.*, pp. 79-141. Agradezco en este punto la colaboración del profesor Álvaro Medina.

⁷² ÁLVARO MEDINA. *El arte colombiano*, *op. cit.*, p. 18.

⁷³ JOSÉ LUIS TEMES. *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 26

⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

Primera exposición de pintura y es



Busto del pintor Gregorio Viqueza de Arce y Ceballos, por Eugenio Zerda.



Cercanías del Tequendama, por Ricardo Botero Álvarez.



Diciembre, por Ricardo Gómez.



El Distel, por Ricardo Botero Álvarez.



Salvación, por Eugenio Zerda.



Arrieros santandereanos, por Domingo Maestre Otero.



Discípulos de Emaús, por Ricardo Acevedo Bernal.



Exposición.



Retrato de don Pedro Gual,
por Ricardo Acevedo Bernal.



Busto del pintor Joaquín Sorolla,
por Antonio Rodríguez Villar.



Vendedora de flores, por Miguel Díez.



Quinta de Bolívar, por Jesús María Zamora.



Añadecet, por Luis Núñez Bada.

de figura humana⁷⁵. Pedro Alcántara Quijano fue alumno de Recio y Gil: “Quijano debió iniciar su carrera de artista allá por las postrimerías del siglo pasado bajo la dirección de su maestro, el español Enrique Recio, siendo su discípulo predilecto”⁷⁶. También estudiaron con él Luis Núñez Borda, Ricardo Borrero Álvarez y Eugenio Zerda⁷⁷ y los hermanos Polidoro y Silvano Andrés Cuéllar Jiménez⁷⁸. Pero los nexos más directos con el Círculo de Madrid se establecieron en los viajes de estudio de artistas colombianos a Europa. Joaquín Sorolla, José Moreno Carbonero y Cecilio Pla y Gallardo se destacan entre los profesores que recibieron a los artistas colombianos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante las tres primeras décadas del siglo XX. Aunque los tres formaron parte del grupo de trece artistas españoles que buscaron la renovación del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1905⁷⁹, Sorolla y Moreno Carbonero fueron socios honorarios del Círculo, mientras que Pla fue encargado de la realización de varios carteles del Círculo, y llegó a ser su secretario general en 1914⁸⁰. Sorolla había renunciado al Círculo en 1896⁸¹, pero siguió exponiendo en sus instalaciones y participó en sus eventos. Al año siguiente conoció en Asís, Italia, a Ricardo Acevedo Bernal, cuando el colombiano realizaba su primer viaje de estudios a Europa. Roberto Pizano recibió clases en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con Luis Menéndez Pidal (n. 1864) ganador del premio de pintura histórica del Círculo de Madrid, en 1889⁸², y Miguel Blay (1866-1936) vicepresidente de la institución en 1914⁸³.

La fundación del Círculo bogotano

El deseo de fundar instituciones de apoyo a las artes a la manera del Círculo fue constante durante las primeras décadas del siglo XX. Dice Daniel Samper Ortega: “por tercera vez quisieron los artistas asociarse como en 1902 y 1909, en un ‘Círculo de Bellas Artes’, que dio cabida no ya a los escultores de la plástica [sic], sino también a los músicos, los literatos y aún a los simples aficionados”⁸⁴. Las asociaciones de 1902 y 1909 que menciona

⁷⁵ Decreto 1109, del 11 de noviembre de 1894.

⁷⁶ Miguel Díaz Vargas. “Domingo Moreno Otero”, en: *Homenaje al maestro Domingo Moreno Otero. Exposición de sus obras*. Bogotá, Museo Nacional, Universidad Nacional de Colombia, 1949.

⁷⁷ Datos tomados de *Colecciones Colombianas*, Museo Nacional de Colombia.

⁷⁸ Información aportada por la hija de Polidoro, Judith Cuéllar de Forero.

⁷⁹ TEMES. *Op. cit.*, p. 147.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

⁸² *Ibid.*, pp. 59-60.

⁸³ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁴ DANIEL SAMPER ORTEGA. *Op. cit.*, pp. 122-123.

Samper Ortega son la Academia de Bellas Artes, en una primera fundación, y la Sociedad Colombiana de Bellas Artes, respectivamente. En Medellín también se funda una institución llamada Centro Artístico, a mediados de 1904, con participación de Francisco Antonio Cano, Tobón Mejía y Gabriel Montoya, entre otros⁸⁵.

Según Miguel Díaz Vargas, “hacia 1912 se fundó el Círculo de Bellas Artes, del cual fue presidente Acevedo Bernal”⁸⁶, alusión que no tiene respaldo documental conocido. En cambio hay una publicación de *Cromos* en la que aparece un retrato de Acevedo Bernal como presidente del Círculo que data de 1920⁸⁷. En la misma edición aparece reseñada la Primera Exposición de Pintura y Escultura del Círculo de Bellas Artes, además de sendos discursos de Antonio Gómez Restrepo y del presbítero Juan Crisóstomo García. Gómez Restrepo hace un recuento desde la Exposición de 1899, con la que se cerró el siglo XIX, justo en el año en el que se recrudeció la situación política que desembocó en la Guerra de los Mil Días, para sentenciar que

la fundación de este Centro se imponía: y solo cumple hacer votos por su larga, próspera y pacífica existencia. ¡Hermoso campo tenéis por delante, ilustre falange de artistas, que os agrupáis a la sombra de enseña gloriosa, armados con todos los recursos del arte moderno y ansiosos de conquistar nuevos lauros para la Patria!⁸⁸.

Sin embargo, es posible que la primera exposición, no marcara el hito de su fundación, pues dos meses antes aparece la siguiente nota en *El Tiempo*: “El pintor don Ricardo Gómez Campuzano ofreció antes de anoche, en su elegante estudio de la carrera 10ª, una suntuosa cena a varios de sus amigos del ‘Círculo Artístico’, en la que reinó gran alegría”⁸⁹.

Actividades del Círculo

Los círculos de bellas artes tenían por objetivo fundamental el apoyo de actividades culturales, la enseñanza de las artes y la realización de exposiciones de sus miembros. En el discurso de inauguración de su exposición de 1920, hay una explicación de su tarea: “centros especiales en donde, sin la solemnidad de las instituciones académicas, se congregan los artistas, estudian, se estimulan unos a otros con el consejo o con el ejemplo”⁹⁰. La institución

⁸⁵ SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1995, p. 147.

⁸⁶ MIGUEL DÍAZ VARGAS. *Op. cit.*

⁸⁷ “Don Ricardo Acevedo Bernal presidente del Círculo de Bellas Artes”, en: *Cromos*, No. 236, Bogotá, 20 de noviembre de 1920, s. p.

⁸⁸ “Discurso pronunciado por don Antonio Gómez Restrepo, el día 19 del presente, en el Círculo de Bellas Artes”, en: *Cromos*, No. 236, Bogotá, 20 de noviembre de 1920, s. p.

⁸⁹ Sección “Ecos”, en: *El Tiempo*, No. 3235, Bogotá, 23 de septiembre de 1920, p. 4.

⁹⁰ *Ibid.*

“hizo adjudicar becas en España a pintores jóvenes”⁹¹ como Ricardo Gómez Campuzano, Domingo Moreno Otero y Miguel Díaz Vargas⁹². También se encargó de organizar exposiciones de arte: “tal Círculo, como objetivo, organizó el llamado Salón Anual de Pintura”⁹³. Las actividades cotidianas del Círculo son descritas en detalle por uno de sus miembros, el pintor Miguel Díaz Vargas:

Las actividades del Círculo eran muy variadas, especialmente las relacionadas al estudio en el amplio salón que nos proporcionaron en la Escuela en donde se dibujaba y se pintaba, en largas sesiones, y donde se animaban las sesiones del Círculo con discusiones alrededor del arte, o con lecturas de la vida artística, como en los libros de Rusiñol, *Desde el molino, Oro viejo y oro nuevo*, o las escenas bohemias de Murger, etc. Era obligación estatutaria en el Círculo la salida todos los domingos a pintar al campo; así, el día domingo, sin falta nos citábamos a las seis de la mañana en la plaza de las Cruces emprendiendo la caminata a Tunjuelo, llevando los bártulos de pintar y naturalmente un avío comestible, pues generalmente era obligación pintar dos o tres apuntes y en eso se pasaba el día”⁹⁴.

En el Círculo de Madrid se llevaron a cabo actividades culturales y deportivas diversas como obras de teatro, clases de esgrima, bailes de máscaras y conciertos. Para el caso colombiano solo se conoce hasta ahora la práctica y enseñanza de la esgrima, que estuvo a cargo del pintor y escultor Silvano Cuéllar Jiménez⁹⁵. En cuanto a la difusión de las artes, se conoce un único evento en septiembre de 1922 “el Círculo de Bellas Artes y la Sociedad de Embellecimiento inauguraron como homenaje al artista [Epifanio Garay] su busto en la plazuela Bolivia. Es obra de juventud del señor Silvano A. Cuéllar y fue pasado a mármol por su hermano don Polidoro. Es obra muy interesante y uno de los mejores bustos que decoran la capital”⁹⁶. La escultura fue entregada a la ciudad después de que en la Academia de la Lengua se hiciera una exposición de las obras de Garay, en el mes de junio, organizada por Gustavo Santos con textos de Coriolano Leudo, ambos miembros del Círculo.

⁹¹ DANIEL SAMPER ORTEGA. *Op. cit.*

⁹² Exposición de Miguel Díaz Vargas. Bogotá, Museo Nacional, Universidad Nacional de Colombia, agosto de 1951.

⁹³ MARIO JURSIK (comp.). *Casimiro Eiger. Crónicas del arte colombiano 1946-1963*. Bogotá, Banco de la República, 1995, p. 125.

⁹⁴ MIGUEL DÍAZ VARGAS. “El pintor Quijano”, en: *El Tiempo*, Bogotá, 20 de septiembre de 1953.

⁹⁵ CARMEN ORTEGA RICAURTE. *Diccionario de Artistas Colombianos*. Bogotá, Plaza & Janés, 1979, p. 110.

⁹⁶ ROBERTO PIZANO. “El año artístico 1922”. *Op. cit.* El monumento se encuentra en la actualidad frente al Museo Nacional de Colombia. Un estudio más profundo de caso se encuentra en CAROLINA VANEGAS. “Monumento a Epifanio Garay”, en: *Cuadernos de Curaduría*, No. 6, enero-junio de 2008, <http://www.museonacional.gov.co/cuadernos.html>

Continuidad del siglo XIX

A pesar de que el orador que inauguró la primera exposición juzgó que el Círculo contaba con las armas del arte moderno, las obras enviadas a la exposición evidencian que los participantes apenas habían transformado su visión estética desde el siglo XIX. El realismo imperante daba cuenta del peso de la formación académica europea, presente en las dos generaciones de artistas colombianos que pertenecieron al Círculo: la primera, de larga trayectoria, formada en los inicios de la Escuela de Bellas Artes compuesta por Eugenio Peña (1860-1944), Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), Jesús María Zamora (1871-1948), Luis Núñez Borda (1872-1970), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), Pedro Alcántara Quijano (1878-1953), Rafael Tavera (1878-1957) y Eugenio Zerda (1878-1945). La segunda, compuesta por discípulos de la generación anterior: Domingo Moreno Otero (1882-1948), Coriolano Leudo (1886-1957), Miguel Díaz Vargas (1886-1956), Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981), Roberto Pizano (1896-1929) y Efraím Martínez (1898-1956) y Colombo Ramelli. Participó también artistas extranjeros, como Antonio Rodríguez del Villar⁹⁷.

De la misma manera que el Círculo de Madrid, el bogotano contó con miembros aficionados a las artes como el historiador Antonio Gómez Restrepo, el escritor y crítico de arte Gustavo Santos (quien también tenía nexos con el Centro, por la revista *Universidad*) y el presbítero Juan Crisóstomo García, quien dedicó varios artículos a problemas de arte.

¿Decadencia o florecimiento?

El senador Laureano Gómez (1899-1965) dictó una conferencia en la Universidad de Antioquia, el 21 de octubre de 1920, en la que expresó su opinión sobre el estado de las artes en Colombia. Una parte de dicha conferencia se publicó en el diario *El Tiempo* en el mes de diciembre del mismo año, con el título “El estado de las Bellas Artes en Colombia, su decadencia” que se apoyaba en la tesis de que la *ineficacia de nuestra raza* colombiana redundaba en la decadencia de las artes:

Si hubiese un salón donde exhibir lo que manos colombianas han hecho en escultura, asombraría por su soledad [y sobre la pintura colombiana, agrega] hasta la fecha el arte pictórico no ha hecho sino languidecer [...]. El bello talento de Acevedo Bernal parece agotado; Moros abandonó el arte para entregarse a la caza de efemérides baladíes. Borrero, Zamora y Quijano no dan un paso delante de lo que para entonces hicieron y pudiera señalárseles algunos atrás. Así las últimas exposiciones han sido lamentables por la pobreza e insignificancia de los cuadros expuestos. El maestro Cano, por ejemplo, en la última solo presentó los bocetos de unas cabezas de viejo, de muy escasa valía. ¿Pereza, desencanto? Cualquiera cosa menos falta en él de competencia. Pero los hechos son de una desconsoladora ruina en comparación con las promesas muy robustas que se anunciaban hace apenas veinte años⁹⁸.

⁹⁷ “La apertura de la Exposición de Bellas Artes”, en: *El Tiempo*, No. 3292, Bogotá, 20 de noviembre de 1920, p. 1.

⁹⁸ LAUREANO GÓMEZ. “El estado de las Bellas Artes en Colombia. Su decadencia”, en: *El Tiempo*, No. 3309, Bogotá, 6 de diciembre de 1920, p. 3. El subrayado es mío.



▲ ANÓNIMO. Gustavo Arcila junto a su obra. ca. 1921. Colección particular. No se conoce el paradero de la obra, aunque la familia del artista dice que fue parte de la colección del Instituto de Arte Chicago.

Ocho días después, *El Tiempo* publicó un artículo Roberto Pizano, recién llegado de Europa. El texto, titulado “El florecimiento de la Bellas Artes en Colombia”⁹⁹ tuvo dos entregas¹⁰⁰, en las que se hacía un balance de la situación artística del país. En cuanto a la aseveración de que hay poca escultura, Pizano le responde a Gómez, el 14 de diciembre:

Es curioso que atribuya su no mayor número [de escultores] a ineficacia de nuestra raza, escapando a su sutil penetración un hecho tan claro como es el que los esfuerzos de nuestros artistas, hombres de un desinterés que va al martirio y de una voluntad más fuerte que el bronce de las estatuas, se ahogan en la general indiferencia, en el ningún aprecio que por el arte siente nuestra tan refinada sociedad, y sobre todo, en el desdén de nuestros Congresos y Gobiernos, que olvidando su deber

⁹⁹ ROBERTO PIZANO. “El florecimiento de las Bellas Artes en Colombia”, en: *El Tiempo*, No. 3030, Bogotá, 28 de diciembre de 1920, p. 5.

¹⁰⁰ *Ibid.*

de amparar lo propio han llenado nuestras ciudades, y especialmente a Bogotá, de estatuas de ningún valor e interés¹⁰¹.

Pizano continúa en su argumentación con una crítica a Verlet por su lenguaje de mediocridad académica y por su incapacidad, pues sus héroes “no se parecen ni físicamente, ni al tipo ideal que de los hombres a los que representa se ha formado el pueblo”. Luego termina su discusión con un argumento nacionalista: “no se honra a los libertadores que todo lo hicieron por darnos una patria libre, sometiéndonos a una esclavitud artística o intelectual, sin dignidad¹⁰². El curioso nacionalismo de Pizano raya en el chauvinismo en la segunda entrega (28 de diciembre), cuando comenta el caso de la pintura:

La Sociedad de Embellecimiento, a quien tanto debe ya Bogotá, puede hacer una fácil y admirable obra, en unión con el Círculo de Bellas Artes, recabando del Gobierno la fundación de una galería de pintura. Puesto el fundamento, vendrán las donaciones particulares y tendremos el orgullo de mostrar que artísticamente es Colombia el mayor valor de América. Los pintores venezolanos Michelena, Rojas, etc., que gozan de una gran fama, valen mucho menos que los nuestros, y en su obra aparatosa hay más de hinchazón que de verdadera robustez. Tito Salas podría recibir muy útiles lecciones de Leudo, de Cano, de Miguel Díaz, de muchos otros. Un ministro extranjero, recién venido al país, me decía en días pasados de su sorpresa por encontrar en América una exposición de arte tan admirable como la que acaba de clausurarse [la del Círculo de Bellas Artes]. El notable retratista y pintor Carlos Valenzuela, obtuvo en un concurso abierto por la Academia de Florencia la más alta calificación. Leudo mereció igual honor entre escenógrafos en Valencia de España y viajó [...] como pintor de una compañía dramática junto con Pedro Quijano [...], Zerda es un técnico admirable, Moreno Otero y Miguel Díaz han sabido encontrar la poesía en nuestras costumbres campesinas. Los cuadros de Zamora y Borrero casi en su mayoría han sido adquiridos por extranjeros que encuentran en ellos el alma de nuestro paisaje. Cano ha hecho *Horizontes*, la apología de la raza antioqueña y el cuadro más americano que se ha pintado nunca¹⁰³.

Esta discusión muestra que no se debate la concepción estética de las obras. En cuanto a la escultura, la discusión se centra más en asuntos de nacionalidad que de concepción plástica. La pintura de paisaje era más un ejercicio, una práctica obligada que, si bien dejó muchas obras de valor, también dejó un sinnúmero de pinturas con un tratamiento repetitivo, de composiciones similares. Respecto a los temas de costumbres, hay un gran distanciamiento entre el artista y el tema representado, lo cual no es debatido por la crítica del momento.

En cambio, sí se insistía en diferenciaciones teóricas bastante discutibles entre el impresionismo y el luminismo (a la manera de Joaquín Sorolla), al afirmar que este último era más correcto que el primero, por ser menos *subjetivo*. Además, la crítica le cerró la puerta a

¹⁰¹ *Ibid.* 1^a entrega.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.* 2^a entrega. Cabe aclarar que en la comparación de los artistas nacionales con sus pares latinoamericanos, Pizano comete una injusticia con Michelena y Salas en su interés por magnificar la importancia de la pintura nacional.

otras miradas al descalificar las obras cubistas presentadas en la exposición de arte francés de agosto de 1922:

orgías de color, exageraciones de dibujo, extravagancias de técnica o, en una palabra, cubismo quintaesenciado: he aquí la impresión que han dejado en nuestro espíritu la mayoría de los cuadros exhibidos. Y no se crea que somos enemigos de lo moderno o de las sanas innovaciones. Es que acompañamos a los cubistas y decadentes hasta cierto punto del camino, pero no hasta el abismo”¹⁰⁴.

Al establecer a Europa como polo de la producción artística, el peligro de la vanguardia acechaba, aunque, al mismo tiempo, se exaltaba la cuna del clasicismo. Los consejos de Roberto Pizano para Ricardo Gómez Campuzano son evidencia clara de ello. Pizano escribe que sería interesante que regresara a Colombia: “para pintar en ella y hacer luego exposiciones en Europa de paisajes y tipos nuestros [...] el artista no perdería nada con dejar Europa, ya que la demasiada permanencia en ella encierra el peligro de las fáciles teorías de futurismo y cubismo”¹⁰⁵.

Conclusión: el Centro y el Círculo

Inicialmente no se puede distinguir de forma clara entre los intereses y las propuestas de los estudiantes (del Centro) y los profesores (del Círculo). Hay que tener presente esta relación para entender por qué el Centro reaccionó ante condiciones adversas que atentaban contra su formación y su desarrollo profesional. Entre 1919 y 1924, José Domingo Rodríguez, Gustavo Arcila Uribe y Félix María Otálora estaban buscando la consolidación de un estilo e incluso del conocimiento de una técnica. Esto explica que en la exposición de 1924, la cuarta del grupo, Arciniegas se refiriera a José Domingo Rodríguez como pintor:

la obra de este señor ofrece un especial interés. Su ojo ha ido descubriendo, quizá lentamente, el matiz difícil de los colores, el encanto naciente de la luz [...] también Rodríguez es un escultor. Cuidadoso en sus construcciones, las pule como un académico hasta borrar toda huella del cincel. Pero bajo la superficie pulcra hay nervios en tensión, hay una vida y un rasgo de vigor. *No hay audacia en sus proyectos, pero hay vuelo, hay deseo*¹⁰⁶.

La cita anterior sorprende porque hoy se conoce a Rodríguez como un escultor que también pintaba. Este grupo de “compañeros de clase” poco a poco fue definiendo sus intereses hasta encaminarlos hacia la escultura, aunque mantuvieran el ejercicio –esporádico– de

¹⁰⁴ “Chispas del Yunque”, en: *La Crónica*, No. 3680, Bogotá, 17 de agosto de 1922. Citado en ÁLVARO MEDINA. *Procesos, op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁵ ROBERTO PIZANO. “Desde España”, en: *Cromos*, No. 333, Bogotá, 25 de noviembre de 1922, p. 327, citado en IVONNE PINI. *Op. cit.*

¹⁰⁶ GERMÁN ARCINIEGAS. “Anécdota”, en: *Cromos*, No. 428, Bogotá, octubre 25 de 1924, p. 278.

pintar. El hecho de que se sirvieran de ambos lenguajes se puede relacionar con la tutela de Francisco Antonio Cano, destacado en las dos áreas, con quien mantuvieron una relación estrecha¹⁰⁷. También fue importante para el Centro hacer causa común con la Federación Nacional de Estudiantes y participar en *Universidad*.

La diferencia entre el Centro y el Círculo radica en que estos eran profesionales acreditados, con experiencia, que se desempeñaban como profesores de la Escuela de Bellas Artes y habían viajado a Europa, en su mayoría, para la misma época en la que los integrantes del Centro estaban apenas saliendo de la Escuela¹⁰⁸. El Círculo representaba una aspiración social “hispanizante” que se identificaba con las clases más pudientes del país, mientras que el Centro se encontraba en un momento formativo que rendiría sus frutos posteriormente. Sin embargo, los dos grupos compartieron su interés en pintar paisajes y exponer en grupo (el Círculo, en el Pabellón de Bellas Artes, y el Centro, en el *Foyer* del Teatro Colón).

El único integrante del Centro que podía hacerle contrapeso al Círculo era Gustavo Arcila Uribe. En su viaje a Estados Unidos en 1921, obtuvo el premio Schaffer y expuso en el Art Institute de Chicago, lo cual creó una gran expectativa entre quienes impulsaban un cambio en las artes, como lo demuestra la correspondencia entre Germán Arciniegas y Carlos Pellicer. Arciniegas escribe:

¿Y ha visto usted la obra de Arcila, después de que lo creíamos muerto y realmente estuvo loco en Nueva York? Por una sorpresa tan agradable como esta, bien puede soportar todo el sufrimiento, aquel sufrimiento tan nuestro cuando creíamos irremediablemente perdido al artista. Nuestra exposición se ha abierto con la palabra de don Gustavo Santos. ¡Ahora nosotros iniciamos!¹⁰⁹.

A lo que Pellicer contesta:

¡Cuántos años más será menester contar para que cambien las cosas de la antigua Granada? Naturalmente la revolución coincidirá con la abolición de los ‘estudios’ de Verlet¹¹⁰.

Aun así, el balance del Centro en la década de 1920 no fue del todo exitoso: las obras de José Domingo Rodríguez y Félix Otálora empezaban a ser reseñadas por la prensa, mientras que Adolfo Samper tuvo que abandonar la pintura para hacerse caricaturista e ilustrador. León Cano no produjo una obra significativa en el momento, situación que no mejoró en la década siguiente, cuando se dedicó a pintar una serie de obras de tema histórico de pobre

¹⁰⁷ La familia Rodríguez conserva una pintura de Cano dedicada a José Domingo Rodríguez. También hay correspondencia entre Cano y Gustavo Arcila Uribe, que se conserva en el archivo familiar.

¹⁰⁸ En 1919 Adolfo Samper tenía 19 años; Félix María Otálora, 23, y José Domingo Rodríguez y Gustavo Arcila, 24.

¹⁰⁹ Carta de Arciniegas a Pellicer. Bogotá, 17 de julio de 1921, en SERGE I. ZAITZEFF. *Op. cit.*, p. 80.

¹¹⁰ Carta de Pellicer a Arciniegas. México D. F., 13 de mayo de 1922, en *Ibid.*, p. 92.

► **PORTADA DE LA NOVELA SEMANAL**, núm. 79, 11 de septiembre de 1924. Ilustración de Manuel Niño. Tomada de: Jimena Montaña Cuéllar. "La novela semanal de Luis Enrique Osorio", en: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, núm. 36. Bogotá, Banco de la República, 1995. Foto de Alberto Sierra.

ejecución. Manuel Niño¹¹¹, quien experimentó con la pintura abstracta, y Cecilia Pérez, la única figura femenina del grupo, desaparecieron del panorama artístico sin dejar ningún rastro. Del grupo fundador del Centro resta Luis Carlos Jaramillo quien murió repentinamente en 1921, hecho profundamente lamentado por Francisco Antonio Cano¹¹².

El Centro y el Círculo compartieron un medio limitado en el que, sin importar el ideal estético, no había lugar para el arte en el contexto social, salvo la ocasional ilustración de prensas o revistas. Lo interesante es que en la misma Academia de San Fernando de Madrid, en la que estudió Pizano, estudiaron después Rómulo Rozo y José Domingo Rodríguez con el escultor Victorio Macho, y el arte nacional vivió una ruptura anunciada en la Exposición Panamericana de Sevilla de 1929, de la que era difícil dar marcha atrás hacia el *tranquilo paisaje* que le dio la espalda a un panorama de revoluciones.

¹¹¹ Aparece como ilustrador de *La Novela Semanal* de Luis Enrique Osorio en 1924.

¹¹² SERGE I. ZAITZEFF. *Op. cit.*, p. 68.

La Novela Semanal

Número 79

Serie IV



Fin del Match

Ejemplar \$ 0.10