

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Hacia una República Civilizada:
tensiones y disputas en la educación
artística en Colombia
(1873-1927)**

Ruth Nohemy Acuña Prieto

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia

Bogotá, Colombia

2017

Hacia una República Civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)

Ruth Nohemy Acuña Prieto

Tesis presentada como requisito para optar al título de:

Doctor en Historia

Directora:

Ph.D. Gisela Cramer

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia

Bogotá, Colombia

2017

Dedicatoria

*A mis padres Pablo Emilio y Sofía
A mis hermanos Gloria, Nhora, Daniel y Pablo
Elías
A Ian, Symon, Alexander y Albion.*

Agradecimientos

Mi reconocimiento por su amabilidad y diligencia a los funcionarios públicos de las bibliotecas y archivos consultados: Archivo General de la Nación, Biblioteca Luis Ángel, Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá) y su sección de Libros Raros y Valiosos, Biblioteca de Historia-Sala Jaime Jaramillo Uribe, Centro de Documentación del Museo Nacional, Archivo del Congreso de la República de Colombia, Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional, Hemeroteca de la Universidad Nacional, Patronato de Artes y Ciencias de Bogotá, Archivo de la Catedral de Bogotá. A María Isabel Bernal su apoyo con la plataforma digital para la organización de la información; a Álvaro Medina su escucha y generosidad al poner a mi disposición su documento preliminar de la segunda edición de su obra *Procesos del Arte en Colombia Tomo I (1810-1930)*, y a Paola Camargo por facilitar su archivo personal del Museo del Chico. A mis profesores del Doctorado en Historia por el conjunto de conocimientos impartidos e importante literatura brindada; a mis compañeros del doctorado con quienes compartí alegres y enriquecedores años. A Federico García y Nhora Acuña por su lectura crítica y sugerencias de cambio al documento preliminar. Ante todo, mi gratitud a mi familia por su constante e incondicional respaldo. Finalmente, agradezco a mi Directora de Tesis, Gisela Cramer, por su generosidad con los tiempos y aportes a la tesis, agudas observaciones y permanente acompañamiento durante el desarrollo de esta investigación.

Resumen

Desde sus inicios la educación artística en Colombia estuvo orientada oficialmente hacia los estudios prácticos. La Escuela de Bellas Artes debía formar artistas-artesanos calificados para participar en el avance técnico-científico y el despegue industrial, así como jugar un papel activo como vitrina nacional de cara al mundo civilizado. De forma paralela, la Escuela de Bellas Artes estuvo llamada a fortalecer el orden social conservador católico e hispanista de la Regeneración. Esta tesis examina los acuerdos, confrontaciones y dificultades para el desarrollo de la plástica, resultado de dichas orientaciones. Se analizan las tensiones entre el Estado y las bellas artes y el papel jugado por la iglesia como órgano de control frente a la práctica artística. En los procesos de configuración del arte moderno, examina las dinámicas entre la Escuela de Bellas Artes y las escuelas de artes y oficios y entre artesanos y artistas. La tesis busca situar la producción artística en unos espacios sociales y culturales específicos, en donde, para finales de los años veinte, van a ser los artistas artesanos, al margen de la Escuela de Bellas Artes, quienes inicien la experiencia del cambio hacia un renovado arte nacional.

Palabras clave: educación artística, artesanos y artistas, positivismo y tradicionalismo, historia cultural, historia social, civilización, arte útil, prácticas artísticas.

Abstract

From its beginnings the artistic education in Colombia was oriented officially towards the practical studies. The School of Fine Arts had to train qualified artists-artisans to participate

in the technical-scientific advance and the industrial takeoff, as well as to play an active role as national showcase facing the civilized world. In parallel, the School of Fine Arts was called to strengthen the conservative Catholic social order and Hispanist “Regeneración”. This thesis examines the agreements, confrontations and difficulties for the development of the plastic, as a result of these orientations. It analyzes the tensions between the state and the fine arts and the role played by the church as an organ of control against this artistic practice. In the process of configuring modern art, this study examines the dynamics between the School of Fine Arts and the schools of arts and crafts and between artisans and artists. The thesis seeks to situate artistic production in specific social and cultural spaces, where, by the end of the 1920s, artisan artists, apart from the School of Fine Arts, will start the experience of change towards a renewed national art.

Keywords: Artistic education, craftsmen and artists, positivism and traditionalism, cultural history, social history, civilization, useful art, artistic practices.

Contenido

Resumen

Lista de Ilustraciones

Lista de Tablas

Lista de Abreviaturas

Introducción.....1

Capítulo 1. Del radicalismo a la Regeneración: la tendencia positivista de las artes.....11

1.1 El interés por la técnica: los inicios y el “arte útil” en el periodo Radical.....12

1.2 El dibujo: antes que práctica artística, práctica científica..... 17

1.3 El fracaso de la Academia Vásquez 26

1.4 El Papel de Alberto Urdaneta en la Orientación de las Artes.....29

1.5 De la Ciencia a la Industria. Las Bellas Artes en la Regeneración.....37

1.6 El positivismo en la Regeneración y la orientación de las Bellas Artes.....40

1.7 Un esbozo de la burguesía y sus relaciones con el arte..... 47

1.8 Del coleccionista incipiente y el coleccionista consumado: Alberto Urdaneta..... 53

1.9 El rol de la Escuela de Bellas Artes en el escenario nacional..... 61

1.10 Arte y Civilización: La Escuela de Bellas Artes en el concurso internacional..... 70

Capítulo 2. La visión tradicionalista de las artes.....87

2.1 Arte y Educación.....87

2.2 Retórica y Arte..... 97

2.3 Arte, Iglesia y Estado: La renovación de la producción de imágenes Sacras.....102

2.3.1	El Programa de arte religioso.....	103
2.4	Las artes plásticas y el programa cultural conservador del Estado.....	121
	Capítulo 3. Artistas y artesanos. La modernidad en disputa.....	133
3.1	Andrés Santamaría y la censura a la novedad en las artes.....	135
3.2	Santamaría y su propuesta de creación de la Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales.....	139
3.3	Sobre artes y oficios: el caso europeo.....	142
3.4	Entre la Escuela de Bellas Artes (EBA) y la Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales (EPADI).....	144
3.5	La protesta artesana ante el cierre de la EPADI.....	148
3.6	Santamaría y la oposición al fin útil del arte.....	153
3.7	Entre detractores y defensores de la funcionalidad de las artes (1911-1927).....	157
3.8	La separación entre artistas y artesanos más allá de la Escuela.....	166
3.9	La EBA en el contexto latinoamericano.....	171
3.10	Con martillo y cincel: el artista –artesano y su aporte a la modernidad artística.....	175
3.11	En contravía de la EBA: las escuelas de artes y oficios.....	179
3.12	Rómulo Rozo y el quiebre al régimen estético.....	184

Conclusiones

Bibliografía

Lista ilustraciones

1.1 Carta X de Willson. Litografía de Ayala.....	17
1.2 Colección de dibujos hechos por los alumnos de la Escuela de Ciencias Naturales en los años de 1869-1870.....	19
1.3 Nicolás Osorio. Estudio sobre el cultivo de las quinas	20
1.4 Francisco Bayón. Exposición Nacional 20 de julio de 1871.....	23
1.5 Portada de la publicación y Dibujo de “Aparato de M. Cailletet para la licuefacción de gases.....	31
1.6 Bitácora del profesor de grabado Antonio Rodríguez. Ejercicios de Grabado del estudiante Adolfo Sicard.....	36
1.7 La primera fábrica de Bavaria. Obra de Ricardo Moros Urbina.....	45
1.8 “Vista del Parque del Centenario - Bogotá”. De fotografía de Racines.- Grabado por Crane.....	46
1.9 “Plano de Bogotá Levantado por el General de Ingenieros Agustín Codazzi 1852. Arreglado y publicano por M.M.PAZ, París – 1880”.....	47
1.10 El Cabrero. Casa de Rafael Núñez en los alrededores de la ciudad de Cartagena.....	59
1.11 “Vista de la parte central del Teatro Colón de Bogotá, en la función de gala que tuvo lugar á beneficio de la Sociedad de San Vicente de Paúl, en la noche del 24 de mayo último”	62
1.12 “Carta de COLOMBIA”	67
1.13 “División Política de COLOMBIA”	67
1.14 “Vista general del salón de Escultura en el concurso de 1899”	68
1.15 “Vista del costado norte Salón de Pintura. Concurso de 1899”	68
1.16 “Vista del foyer del Teatro Colón en donde tuvo lugar parte de la Exposición Industrial”	69
1.17 “Exposición Universal. – Vista del frente del palacio del Campo de Marte”	75
1.18 Copia del cuadro al óleo de León Bonnat. Grabado de A. Vallette.....	78
1.19 Jenner vacunando a su hijo. Estatua de Monteverde.....	78
2.1 Federico Rumpler, Cultura y Mariano Fortuny, Retrato de la Señora García.....	92
2.2 Obras de Epifanio Garay	104
2.3 Coro de Canónigos en la Catedral de Asís Cuadro de Enrique Recio y Gil.....	104
2.4 Maestro Acevedo Bernal, obra de Delio Ramírez	104
2.5 “D. Enrique Recio y Gil. Profesor de Dibujo y de Pintura en la Escuela de Bellas Artes”.....	106
2.6 Arzobispo de Bogotá Bernardo Herrera Restrepo (1891-1928).....	108
2.7 Proyecto de fachada del templo de Nuestra Señora de Lourdes en Chapinero.....	108
2.8 Bautismo de Cristo. Ricardo Acevedo Bernal.....	110

2.9	<i>La Sagrada Familia. Ricardo Acevedo Bernal</i>	110
2.10	<i>Iglesia del Voto Nacional</i>	112
2.11	<i>Los Desposorios de la Virgen. Santiago Páramo, S.J.</i>	113
2.12	<i>La Natividad. Santiago Páramo, S.J</i>	114
2.13	<i>El Cristo del Perdón, obra de Francisco Antonio</i>	115
2.14	<i>El Último Beso – cuadro místico de Ricardo Acevedo Bernal”</i>	116
2.15	<i>Margarita Holguín y Caro. Una niñez entre notables.</i>	117
2.16	<i>Fray Bartolomé de las Casas, óleo de Coriolano Leudo</i>	126
2.17	<i>Lucas Fernández de Piedrahita, óleo de Pedro A. Quijano</i>	126
2.18	<i>La Muerte del Libertador. Obra de Pedro A. Quijano</i>	127
3.1	<i>F. A. Cano. Andrés de Santamaría, tinta (1904)</i>	155
3.2	<i>Camino de Fontibón, óleo de Ricardo Borrero Álvarez.</i>	157
3.3	<i>Noé León y su compañero esculpiendo el escudo del Banco Central Hipotecario</i>	168
3.4	<i>Exposición de Domingo Moreno Otero</i>	168
3.5	<i>Dibujo de Rendón, publicado el 4 de febrero de 1922</i>	169
3.6	<i>Joaquín Sorolla en su estudio, dibujo de Roberto Pizano</i>	170
3.7	<i>Los Zapateros, 1895. Fotografía de Melitón Rodríguez</i>	176
3.8	<i>Instituto Técnico Central de Varones</i>	181
3.9	<i>Rómulo Rozo en su taller</i>	188
3.10	<i>Tres esculturas de Rómulo Rozo</i>	189
3.11	<i>“Divinidad bachue”</i>	190
3.12	<i>Virgen de la Maternidad. José Domingo Rodríguez</i>	191
3.13	<i>Cactus. Carbón de Rómulo Rozo</i>	192
3.14	<i>Santa Fé en oración</i>	194

Lista de Tablas

3.1	<i>Informe del Ministerio de Instrucción Pública</i>	158
-----	--	-----

Abreviatura Término

AGN	Archivo General de la Nación
ACH	Academia Colombiana de Historia
ACR	Archivo del Congreso de la República
BN	Biblioteca Nacional
ACHUN	Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia
BCRV	Biblioteca Central Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá Libros Raros y Valiosos
PAC	Patronato de Artes y Ciencias
BLAA	Biblioteca Luis Ángel Arango
CDSR	Centro de Documentación del Senado de la República
BHSJU	Biblioteca de Historia -Sala Jaime Jaramillo Uribe
ACB	Archivo de la Catedral de Bogotá
EBA	Escuela de Bellas Artes
EPADI	Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales
ABA	Academia de Bellas Artes

Introducción

Quisiera que convencido usted de que es preciso huir de toda excitación de cualquier naturaleza que sea, fuera abandonando paulatinamente sus hábitos de lujo excesivo y sus preocupaciones de arte para dirigir su inteligencia y sus esfuerzos en el sentido de alguna vasta especulación industrial, una ferrería, una fábrica, que le permitiera hacer continuas combinaciones para ensancharla y lo entretuviera con los detalles de su administración. Vea usted, en lugar de pensar en ir a civilizar un país rebelde al progreso por la debilidad de la raza que lo puebla y por la influencia de su clima, donde la carencia de estaciones no favorece el desarrollo de la planta humana, asóciese usted con alguna gran casa inglesa cuya industria sea aplicable al arte, con unos fabricantes de muebles o de porcelanas, de vidrieras o de telas lujosas para tapizar y consagre usted su talento a hacer por ese medio objetivo la educación estética de los consumidores. Con una sola idea de arte aplicada a la industria se ennoblece ésta como se perfuman hectolitros de alcohol con una gota de esencia de rosas. Ese sería un hermoso plan.

De sobremesa, José Asunción Silva¹.

La presente investigación parte de los aportes que en las últimas décadas ha brindado la Historia Sociocultural que cuestiona, en específico, el modelo teórico dicotómico y objetivista con el que trabajó por muchos años la Historia Social, en donde la instancia socioeconómica, tenía la primacía causal sobre la subjetiva o cultural en la explicación de los hechos y, por tanto, ellos eran los que determinaban las condiciones de existencia de los fenómenos. La Historia Sociocultural plantea una relación más flexible entre la estructura social y la acción subjetiva².

De la riqueza que brinda este cambio de enfoque que no desconoce la importancia de estas instancias para el análisis, caben las siguientes apreciaciones de Tzvetan Todorov a propósito de su estudio acerca de la pintura flamenca del Renacimiento:

Relacionar categorías aparentemente autónomas permite entender mejor cada una de ellas. No se trata de explicar la historia de las imágenes a partir de la historia de la sociedad o de la del pensamiento. Ni las infraestructuras

¹ José Asunción Silva, *De sobremesa*, El Áncora Editores, Bogotá, 1993, p. 121

² Al respecto ver: Miguel Ángel Cabrera, *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, pp. 11-13.

económicas ni las ideas determinan superestructuras artísticas. Los diferentes niveles en la vida de una sociedad se condicionan mutuamente, de modo que es imposible dividirlos en causas puras y efectos puros. Pero eso no implica que debamos pasar por alto esas relaciones, ya que ellas son las que nos conducen más directamente hacia el sentido de las imágenes³.

Si bien el tema a desarrollar aquí no está directamente relacionado con las imágenes, sino desde donde se producen dichas imágenes, en particular, en lo relativo a la educación artística en Colombia, el planteamiento de Todorov es plenamente compartido. Lo que se pretende, es examinar las relaciones entre las instancias sociales, culturales e individuales, en el tema a desarrollar, sobre la base de la injerencia de determinadas instituciones en los procesos de producción de la plástica nacional, pero a su vez, el papel activo y autónomo que tuvieron los individuos en las orientaciones y sentidos de su propia producción. En sentido weberiano, se busca comprender el fenómeno a partir de las acciones sociales, es decir, aquellas en las que estuvieron comprometidos los sujetos en su relación con otros, y las conexiones y los motivos que guiaron las acciones de los actores comprometidos, en procura de determinados fines⁴.

Esa interacción no puede desconocer el peso que jugaron en determinado momento ámbitos como el político y el religioso, así como el mundo material y, por tanto, la autonomía tanto de los individuos como de las instituciones no puede ser más que relativa. La presente tesis busca visibilizar las dificultades, tensiones, presiones así como también, las oportunidades que tuvieron los artistas a lo largo de este periodo para el desarrollo de sus prácticas y en el direccionamiento de su propio proceso formativo. ¿Hasta dónde llegó la acción de los artistas en la agencia de su propia formación? ¿Hasta dónde las disposiciones del Estado lograron su concreción?

Lo anterior por cuanto desde la crítica y la historiografía nacional, el periodo a examinar, ha sido objeto de los mayores cuestionamientos en términos de su producción⁵, y de

³ Tzvetan Todorov, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, p. 10.

⁴ Max Weber, *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1977.

⁵ Al respecto ver, Luz Guillermina Sinning y Ruth Acuña, *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2011.

afirmaciones que desde la presente investigación se problematizan, en particular aquellas que analizan las relaciones entre la Escuela de Bellas Artes y el Estado. Para el primer aspecto, si bien es cierto que posterior a las décadas más fuertes de crítica al mismo (1950-1970), se ha venido reconsiderando el carácter de esta producción, en particular a partir de estudios monográficos y exposiciones acerca de facetas individuales de los artistas, puede afirmarse que la visión de conjunto sobre la producción plástica de los años aquí considerados se mantiene intacta⁶.

Algunas de las críticas más contundentes al periodo son de amplio conocimiento en el medio artístico nacional. Sin embargo, cabe recordar sucintamente los términos de la discusión:

Un primer cuestionamiento sería el de ser éste un momento de concesiones del arte a los poderes dominantes, y la baja o por lo menos variable calidad de su producción. Al artista más representativo de finales del XIX, Epifanio Garay, se le reconoce en general la calidad de su obra, pero no deja de ubicársele dentro de la categoría de artistas aduladores⁷ con su entrega “sin restricciones” a la Regeneración. Esta entrega, no obstante -se señala-, haría parte en general, de la posición de los artistas más relevantes del momento⁸.

Un segundo cuestionamiento que se mantiene vigente corresponde a la característica denominada por Traba como de “desconexión” entre la producción plástica y la sociedad

⁶ Un reciente premio nacional de crítica constituye un ejemplo en tal sentido. Para el periodo de la Regeneración, el arte, “atribulado con honores que no le correspondían, se entregaba a la reproducción fatídica de esa oscura galería de sombras que hoy cuelga en las paredes del antiguo panóptico y que significa tan solo el oscurantismo que revivió la regeneración a finales del siglo XIX...” – en aquella época-, el arte estaría “entregado a las personalidades del poder”. En el recorrido realizado, para finales de los años veinte del siglo XX, surge lo que el autor denomina como “**EL GRAN BODRIO NACIONAL**, que como cosa rara, tiene tantos seguidores hoy día, (...). Me refiero a la tinta derramada por la noticia del triunfo apoteósico de **Rómulo Rozo**, en París, con su escultura Bachué.” Véase, Camilo Vampa (seudónimo), *El arte colombiano a través de la prensa bogotana de 1910 a principios de 1941, tomando como referencia las revistas El Gráfico y Cromos y el diario Mundo Al Día*, Ministerio de Cultura – Universidad de los Andes, Bogotá, 2013, s.p. <https://premiocritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/artecolombianoprensa.pdf>. Consultado el 13 de enero de 2014.

⁷ Traba Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Colcultura. Bogotá. 1984, p. 71.

⁸ El mismo escritor, Camilo Vampa señala: “Y no es que Epifanio Garay o cualquier otro pintor estuviera al servicio del autócrata, y que la calidad de sus obras desmerecieran un ápice de lo que se estilaba en estos rumbos, también ese gran pintor antioqueño, Francisco Antonio Cano, digamos que cayó en la trampa de hacer el arte oficialista del régimen regeneracionista, haciendo el retrato post mortem a Núñez, siendo su paleta y temperamento tan distinto a lo que la adusta figura del doctor Núñez, o la pintura historiográfica pudiera dar a su propio arte”. Camilo Vampa, *op. cit*, s.p.

que le rodea. Para Traba el aspecto social sería el de la incongruencia y la violencia política. Frente a estas particularidades de la época, “los pintores retratistas de fin de siglo actúan como si vivieran en la dispendiosa sociedad burguesa de Francia y las primeras academias se fundan sobre la parodia de las extranjeras”⁹. Característica que también observa Ivonne Pini en su análisis de la producción artística de los años veinte en Colombia:

No deja de sorprender que ante tal magnitud de propuestas de cambios, el mundo de las artes plásticas se mantuviera al margen, siendo prácticamente inexistente la alusión a tales situaciones. No estamos pensando solamente en la posibilidad de una figuración que incorporara la complejidad social que mencionábamos, sino que además casi no hay registro del tema urbano y de las transformaciones que tal situación generaba en el entorno habitado por los artistas¹⁰.

Años atrás, Eugenio Barney Cabrera llamaría la atención sobre el mismo asunto cuando escribe a propósito del paisaje,

en ningún artista, en ningún momento de la corta historia de la plástica nacional, la naturaleza figura como personaje. Los artistas nos han transmitido la imagen de una naturaleza civilizada, poseída o titulada, al menos, con sus pastizales y sus trigales de semillas extranjeras. O con sus pobres ranchos de vara en tierra, deshabitados, sin el hondo dolor humano, ayunos de los permanentes, y permanentemente insatisfechos anhelos del campesino colombiano¹¹.

Un tercer cuestionamiento a la plástica deriva de su sujeción a la académica que implica a su vez, para estas posturas, la negación de las propuestas modernistas europeas. En el primer gran balance del arte nacional la *Historia del Arte Colombiano*¹², Germán Rubiano Caballero considera que la plástica de estas primeras décadas del siglo XX, se aferra a la tradición académica en donde predomina “un rechazo sistemático a cualquier innovación”, fenómeno compartido por los investigadores que participan en la publicación¹³. Uno de estos investigadores, Eugenio Barney Cabrera considera que:

⁹ Traba Marta, op. cit., p. 68.

¹⁰ Ivonne Pinni, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de CUBA, MÉXICO, URUGUAY y COLOMBIA 1920-1930*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 2000, p. 192

¹¹ Eugenio Barney Cabrera, *Geografía del Arte en Colombia*, Universidad del Valle, Cali, 2005, pp. 17 y 18.

¹² AAVV, *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores, Bogotá, 1975.

¹³ Germán Rubiano Caballero, *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores, Bogotá, 1975, p. 1313.

A lo largo de la historia cultural de Colombia por parte alguna aparece un grupo con voluntad creadora. Casos como los de los impresionistas, cubistas, fauvistas, por ejemplo, no se dan en nuestra tierra. [...]. Esporádicamente hubo y hay intérpretes de esta o aquella tendencia. Pero la voluntad estética se desconoce. Y se desconoce, entre otras razones, porque ella implica,...poder de investigación, estudio de la circunstancia, análisis del fenómeno ambiental”¹⁴.

Este aspecto ha sido objeto de análisis de historiadores como Álvaro Medina quien considera que el modelo académico predominante para finales de siglo XIX y las primeras décadas del XX, fue compartido por las clases altas colombianas quienes fortalecieron este ideal “con su verismo, su solemnidad, sus afeites y su idealismo empenachado, concepción cuya presencia en el ámbito nacional coincidió con el triunfo de la Regeneración.”¹⁵ En su balance del periodo también observa: “la pobreza cultural de la década no solamente impidió la realización de obras audaces, sino que inclusive cortó el flujo creativo de los academicistas”¹⁶.

Del balance negativo tan sólo Andrés Santamaría (1860-1945) constituye un caso aparte que, desde la historiografía nacional puede condensarse en esta frase de Beatriz González: “El significado de Andrés de Santa María en la historia del arte colombiano es muy claro: es un precursor y como tal sufrió los embates de un grupo cultural retardatario que apenas se había aproximado a la academia”¹⁷. Otra va a ser la explicación que va a dar Álvaro Medina:

Santa María demostró en su arte proceder con una conciencia netamente burguesa y no aristocrática a pesar de su filiación conservadora – (...)-, posición que le valió el repudio de los hacendados y comerciantes ricos. En la medida en que la escasa burguesía urbana propendía hacia la industrialización con criterios progresistas, Santa María también demostró ser progresista¹⁸.

¹⁴ Eugenio Barney Cabrera, *Geografía del Arte en Colombia*. Ed. Universidad del Valle. Cali, Colombia, 2005, pp. 9 y 10, en, Guillermina Sinning y Ruth Acuña, *op cit.*, p. 140.

¹⁵ Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia. (1810-1930)*, Tomo I, Universidad de los Andes, Bogotá, 2014, p. 190.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 290.

¹⁷ Beatriz González, *Andrés de Santa María (1860-1945): un precursor solitario*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1998, pp. 11 y 12.

¹⁸ Alvaro Medina, *op.cit.*, *Procesos del arte en Colombia*, 2014, pp. 349 y 350.

Otro relativo consenso historiográfico deriva del lugar que ocupa la obra de Rómulo Rozo en la plástica nacional: este escultor junto con otros escultores como José Domingo Rodríguez y el artista de origen español, Ramón Barba “empezaron a indagar en lo propio y tuvieron claro que su lenguaje debía manifestar asimilación de otras tendencias, mas no solo imitación. Además fueron artistas que irrumpieron en el ámbito elitista del arte desde lo popular, a espaldas de la clase adinerada de su tiempo”¹⁹.

Para el segundo aspecto, recientes estudios acerca de la Escuela de Bellas Artes coinciden en su percepción del peso dominante que ejerció el Estado sobre la misma. Así por ejemplo, William Vásquez considera que el Estado se constituyó en “amo absoluto” y se produjo un arte coherente con los intereses del gobierno “como mecanismo de coerción estatal y para poner en cintura a los opositores”²⁰. El presente estudio relativiza esta afirmación al considerar que la Escuela de Bellas Artes alcanzó cierta autonomía en la dirección de su propia orientación en particular para las primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, esta investigación también se aparta de la tesis que ve el origen de la Escuela de Bellas Artes como derivado de la Escuela de Artes y Oficios fundada en la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia, en 1867. En este sentido el mismo autor considera que entre 1867 y 1886, se produjo un cambio de estrategia del Estado, que generó una *fractura*, “al desplazar su apoyo político y su logística, hacia el proyecto civilizatorio de las Bellas Artes, dejando de lado aquel progresista, y técnico de la enseñanza de las Artes y Oficios”²¹. Aquí se plantea otra lectura acerca del origen de los estudios artísticos en el país. Esto es, el periodo a examinar es rico en interpretaciones sobre el tema, y aún está lejos de agotar sus potencialidades interpretativas.

El presente estudio centra su preocupación en examinar los vínculos entre la educación artística y las instituciones con las que interactuó, así como los procesos desarrollados a su

¹⁹ Guillermina Sinning, Acuña Ruth, *op. cit.*, p. 182 y 183, al respecto ver, Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Colcultura, Bogotá, 1998, p. 33, también, Ivonne Pinni, *op. cit.*, p. 227.

²⁰ William Vásquez Rodríguez, *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886-1899*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, 2008, p IX.

²¹ *Ibíd.*, p. X

interior. Considera que los aspectos mostrados deben ser examinados con mayor atención. Esto es, de nuevo para el primer aspecto: ¿estaba realmente la obra de Santamaría expuesta a una cultura retardataria? o, desde otro punto de vista, ¿cuál fue el papel de Santamaría en el campo del arte? ¿Hasta dónde fue progresista Santamaría, y cuáles eran las distancias entre sectores económicos y partidos políticos en función del arte de la época? Por otro lado, ¿fue Epifanio Garay en efecto, un seguidor incondicional de la Regeneración? Preguntas que derivan de las observaciones anotadas anteriormente. Pero además, compartiendo algunos de los puntos de vista, ¿Por qué, como señala Pini, los artistas se mantuvieron al margen de las corrientes de cambio social, del país? Y, ¿hasta dónde llegó el peso del Estado en la orientación de la formación artística?

La historiografía y la crítica del arte nacional han presentado un diagnóstico severo acerca de la producción plástica, faltando un análisis más detenido, acerca de las orientaciones, sentidos, tensiones, presiones, demandas, tanto sociales como culturales de que fue objeto la plástica nacional de la época. Para el examen aquí propuesto, la unidad de análisis seleccionada fue la Escuela de Bellas Artes en el lapso de 1873 a 1927, años en que este plantel educativo constituyó un lugar casi hegemónico para la formación de artistas en el país, en un trayecto que comprende tres periodos históricos: el periodo Radical, la Regeneración y la República Conservadora²².

²² Acerca de los antecedentes los historiadores Gabriel Giraldo Jaramillo, Álvaro Medina y Efraín Sánchez, concuerdan en que un primer intento de educación artística se produjo en 1846, cuando se fundó una academia privada de corta duración, la Academia de Dibujo y Pintura de la cual sería su secretario el pintor Ramón Torres Méndez. Luego, tan sólo hasta la década de los setenta volvería a intentarse la creación de una academia de bellas artes, ésta, de carácter público, cuando llega al país el artista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez invitado por el poeta Rafael Pombo: la Academia Vásquez (1873), cuya fundación por parte del Gobierno Nacional, no se concretó. El artista mexicano fundaría entonces la Academia Gutiérrez que abrió sus clases de manera privada ese mismo año. Sobre el mismo tema, Beatriz González Aranda escribe: “En 1873, durante el gobierno radical se iniciaron los primeros movimientos para la creación de la anhelada Escuela de Bellas Artes y el presidente de la República, Manuel Murillo Toro, sancionó la Ley 98 del 4 de junio de 1873. Su texto no difiere mucho de los programas académicos, sin embargo se debe tener en cuenta la inclusión del grabado dentro del proyecto”. Véase: Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1980, p. 166. Álvaro Medina, *Procesos del Arte en Colombia*, 2014, pp. 59 a 100; Efraín Sánchez Cabra, *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada 1809-1885*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1987, p. 26 y, Beatriz González Aranda, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Universidad de Los Andes. Bogotá, 2013, p. 221.

La investigación como se dice al comienzo está pensada desde la Historia Sociocultural. Lo que aquí se pretende examinar son los motivos que dieron origen a la creación de un instituto de educación artística; los factores que posibilitaron su continuidad en el tiempo; examinar sus guías rectoras; el papel que jugaron instituciones como el Estado en la orientación del arte, así como las relaciones, tensiones o batallas producidas entre la Escuela, sus directivos, docentes y/o estudiantes con la oficialidad, con los grupos dominantes, con los círculos culturales y los diversos sectores sociales, en particular, la relación entre los artistas y los artesanos, dado que éste constituye un momento de diferenciación gradual entre ellos. También procura ver los intereses y alcances de los artistas en la agencia de su propia formación, así como sus relaciones o resistencias con instituciones fuertemente consolidadas como sería el caso de la Iglesia.

La pregunta por el lugar de la Escuela en el ámbito socio-cultural implica indagar por tanto, por las condiciones de posibilidad materiales y culturales que hicieron factible el origen y desarrollo de la educación artística Colombia. A la vez busca entender el rol de los artistas, incluyendo a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes e instituciones anexas, en la configuración de un campo específico de conocimiento. Esto es, la tesis busca examinar esa “mutua dependencia entre la acción individual o grupal y las estructuras sociales”²³.

Dentro de las categorías que orientan esta investigación se encuentran el positivismo y el tradicionalismo. Acerca de las mismas cabe señalar lo siguiente: las había desarrollado para una investigación previa²⁴, donde se consideró que guiaban de manera simultánea, las tendencias dominantes del *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888), una de las primeras empresas periodísticas dedicadas al arte y la cultura colombianos considerada, en ese entonces, como la empresa que dio paso a la configuración del campo artístico local. Al examinar de nuevo el periodo, ellas volvieron a aparecer como categorías útiles pero esta vez fortalecidas con la lectura de otros autores, en particular de Leopoldo Múnera. Al hacer el análisis de la historia política colombiana, Múnera encuentra para el período de la

²³ Julian Casanova, *La historia social y los historiadores. ¿Cenicienta o princesa?*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991, p. 45.

²⁴ Ruth Nohemy Acuña, *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002.

Regeneración este rasgo consistente en la “consolidación de un Estado-nación al que le son atribuidas diversas características modernas y, al mismo tiempo, la pervivencia de un sistema de poder y una cultura arraigados en el orden social predominante durante la monarquía española”²⁵.

Esto es, para el autor, el relato historiográfico acerca de la Regeneración presenta una polaridad entre quienes la definen en su “visión modernizante” cuyos rasgos serían el centralismo, el presidencialismo, la pretensión del monopolio legítimo de la fuerza y de la administración pública, los intentos de construir un proyecto económico nacional con su mercado, banca y moneda de curso obligatorio, así como por el rescate de la religión y la iglesia católicas como mecanismo de integración cultural sobre la base de valores fundantes. Y, quienes por el contrario, la definen por sus características tradicionales o tradicionalistas. En este sentido, anti-modernas, debido en particular, al peso del orden cultural católico, antiliberal, dogmático y anticientífico²⁶. Múnera considera - y aquí se comparte ese enfoque- que la Regeneración significó una mixtura, agregando que “la paradoja que vivió el país durante *La Regeneración* podría ser la clave hermenéutica para entender cómo la sociedad colombiana enfrentó los retos de la modernidad política en Occidente en el siglo XX”²⁷. Esta visión constituye el eje sobre el cual se estructuró la presente investigación y, a la vez, brindó una clave de lectura de las diferentes fuentes examinadas.

Ahora bien, en el trayecto de la elaboración de esta tesis fueron surgiendo otras más, relacionadas con la Escuela de Bellas Artes. Miguel Huertas²⁸ la investigó desde la perspectiva del discurso concentrándose en los modos de legitimación, construcción de autoridades y de institucionalidad de la enseñanza de las bellas artes. Rubén Darío Ladino²⁹ se concentró en los primeros años de la Escuela para estudiar el sistema de acciones y

²⁵ Leopoldo Múnera Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez (Editores), *La Regeneración revisada. pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*, La Carreta Histórica, Medellín, 2011, p. 14.

²⁶ *Ibíd*, pp. 16 a 20

²⁷ *Ibíd*, p. 21

²⁸ Miguel Huertas, *La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y su fusión a la Universidad Nacional de Colombia (1886-1993). Discursos de cuatro momentos fundacionales*, Doctorado en Arte y Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional, Vol. 1, Bogotá, 2013.

²⁹ Rubén Darío Ladino, *Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia*. Maestría en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2015.

autoridades pedagógicas que instituyó la Escuela de Bellas Artes³⁰. Sergio Ferro³¹ la examinó a partir de los debates estéticos sobre los cuales examinar al arte desde una perspectiva del conocimiento. Y, previo a estas investigaciones William Vásquez³² a quien ya se mencionó, la examinó como un proyecto modernizador de carácter público con función civilizadora sólo para los jóvenes y las élites bogotanas.

En el proceso de elaboración de esta tesis se tuvieron en cuenta los aportes o se examinaron las distancias de las investigaciones referenciadas cuando se tocan tópicos similares. Sin embargo, ninguna de ellas aborda el fenómeno desde el enfoque propuesto. Esto es, siguiendo a Michel de Certeau, cada una de estas investigaciones aborda el fenómeno desde un “lugar” de enunciación particular. Cada una elabora una historia, produce un discurso, organiza una escritura. La aquí propuesta, como ya lo mencionamos, está pensada desde una historia sociocultural con lo que ella supone, las mutuas dependencias institucional - individual; lo económico y cultural, en medio de las tensiones y contradicciones entre un mundo y otro, en procura de comprender un fenómeno específico relacionado con la educación artística en Colombia³³.

Como consideraciones finales, la forma como se nombra a los artistas en este documento es tomada de los documentos oficiales. La Escuela de Bellas Artes (EBA), cambió su nombre por Escuela Nacional de Bellas Artes al comenzar el siglo XX. Aquí se mantiene la abreviatura (EBA) para cualquiera de sus dos denominaciones.

En todas las citas se conservó la ortografía del original.

³⁰ *Op. Cit.* Rubén Darío Ladino, p. 6.

³¹ Sergio Ferro, *La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920-1940: Arte y Conocimiento*, Maestría en Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia. (por sustentar).

³² William Vásquez Rodríguez, *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886-1899*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, 2008.

³³ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1999.

Capítulo 1

Del Radicalismo a la Regeneración: La tendencia positivista de las artes

El presente capítulo sostiene la tesis que la educación artística en Colombia se soportó en la visión positivista, visión que se instaló en el país cuando para el último cuarto del siglo XIX, se produjo una renovada preocupación por la técnica y el desarrollo industrial. La noción de la “ciencia útil” o de “conocimiento útil” (para este estudio también de “arte útil”), hizo parte del movimiento positivista nacional y se expresó de manera recurrente en el escenario educativo del país, a lo largo de este estudio.

En su formulación teórica, el positivismo, siguiendo a Herbert Marcuse, sólo considera como válido un único método de aproximación al mundo real: el método “positivo”. Lo positivo para Comte serían los hechos de la observación y las leyes que gobiernan la realidad. En su teoría de los tres estadios de desarrollo, el religioso, el metafísico y el científico, el último marcaría la cima de la civilización mediante el avance científico y la era industrial. Si bien el nombre de Augusto Comte está indisolublemente vinculado al positivismo, existen diversas variantes del mismo.

Para el caso de América Latina, el positivismo emerge en medio de los debates acerca de la búsqueda de la emancipación cultural frente al pasado colonial: pasar del retroceso al progreso, de la barbarie a la civilización que toma como principal referente a Europa; activar la economía dando de nuevo valor al trabajo técnico; ingresar a la era industrial, esto es, sustituir los valores coloniales mediante un nuevo espíritu basado en el “saber positivo”. Para el caso nacional Jaime Jaramillo Uribe señala que entre 1860 y 1900 va en aumento la influencia de Spencer y Mill, y, antes que Comte, la figura dominante sería la de Spencer.

El prestigio de Spencer lo explica desde tres elementos: 1. Por la influencia inglesa en los negocios comerciales de Colombia. 2. Por su postura tolerante ante problemas como la cuestión religiosa. 3. Por el interés despertado por la ciencia como instrumento de progreso para el país, y para la solución de problemas sociales, educativos y económicos. Su influencia continúa para finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, junto con otros matices del positivismo. El presente estudio reconoce la influencia de Spencer desde el fenómeno que aquí se examina, el arte, en particular para la década de los setenta y ochenta vía el artista y promotor del arte Alberto Urdaneta quien al lado de otros agentes comprometidos con la educación en el país, se orientaron hacia posiciones más tolerantes frente al fenómeno religioso (el mismo Urdaneta tomó distancia de la institucionalidad religiosa, sin ser antirreligioso); de igual manera, reconoce la prolongación del peso positivista para las tres primeras décadas del siglo XX, jalonado por el gobierno nacional en particular en el tema educativo, y paralelo a otras orientaciones de corte tradicionalista.³⁴

Ahora bien, el periodo que corresponde a los años 1868 a 1900 (para este capítulo) fue denominado por Safford como de un “progreso titubeante”³⁵. Como se verá a continuación, en este lapso de tiempo volvió a activarse la dimensión técnica y económica en los términos señalados por Safford, pero a su vez, se inicia la enseñanza oficial de las bellas artes.

1.1 El interés por la técnica: los inicios y el “arte útil” en el periodo radical

La preocupación por los estudios técnicos hizo parte del interés de las élites en su conjunto. Para el último cuarto del siglo XIX el país intentó llevar a cabo nuevas actividades

³⁴ Véase al respecto, Ted Honderich (Editor), *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, tecnos, Madrid, 2001, pp. 851 a 853; Leopoldo Zea, *Pensamiento positivista latinoamericano*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980. Herbert Marcuse, *Razón y Revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Alianza Editorial, Madrid, 2003. Jaime Jaramillo Uribe, “Notas para la historia de la sociología en Colombia”, en, Jaime Jaramillo Uribe (Dirección), *Apuntes para la historia de la ciencia en Colombia*, Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas “Francisco José de Caldas”, Bogotá, s.f., pp. 254 a 258. Frente a la posición religiosa de Urdaneta véase, Pilar Moreno de Ángel, *Alberto Urdaneta*, Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1972, pp. 177 a 182.

³⁵ Frank Safford, *El Ideal de lo Práctico*, Universidad Nacional- El Áncora Editores, Bogotá, 1989, p. 282.

económicas que demandaron conocimientos técnicos más sofisticados y cuyo impulso, motivado por los adelantos externos en materia técnica e industrial forzó a un necesario avance en dicho sentido. Anita Weiss señala sobre el particular:

Los cambios técnicos operados a nivel mundial tales como la utilización de la energía eléctrica como fuerza motriz de la industria, el avance de la navegación marítima a vapor, la extensión del uso del ferrocarril y el perfeccionamiento del automóvil y de la industria pesada en los Estados Unidos, imponían nuevas condiciones a la producción industrial, que no podían ser ignoradas por los empresarios y dirigentes colombianos que propendían por el establecimiento de una industria a gran escala en el país.³⁶

Este interés de las élites nacionales por la técnica se manifestó en el intento de implementar procedimientos mecánicos en el país mediante pequeños desarrollos que, sin embargo, fueron significativos, y en el que tampoco faltaron “los ensayos de algunas fábricas por producir con características modernas”³⁷. Siguiendo a Weiss:

A finales del siglo XIX existieron los rudimentos de una base técnica y económica en Bogotá y Medellín, que aunque todavía eran inestables y fueron afectados por la interrupción del desarrollo durante la guerra civil, constituyeron un elemento importante para la tarea de adaptación y aplicación de avances técnicos foráneos que se realizó más intensamente a partir de las primeras décadas del siglo XX. Hubo una participación creciente de técnicos colombianos con conocimientos especializados – en matemáticas e ingeniería – en el establecimiento de centrales eléctricas, la construcción de acueductos y alcantarillado, la construcción de puentes y caminos y especialmente en la construcción de ferrocarriles³⁸.

Del interés despertado por la técnica dieron cuenta varios miembros de las familias pudientes quienes adelantaron estudios en el exterior en el campo de la ingeniería y se especializaron en técnicas metalúrgicas, textiles, de cerámica y otras, para aplicarlas en el montaje de las diversas fábricas en el país.³⁹ Articulado a este interés se fundaron asociaciones como el Instituto Nacional de Agricultura bajo la administración de Julián Trujillo, y la Sociedad

³⁶ Anita Weiss. *Antecedentes del Desarrollo Industrial Colombiano (desde el siglo XIX hasta 1930)*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, Sección de Sociología Especial, Documento No. 20, Bogotá, febrero de 1980, p. 32.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*, p. 31.

³⁹ *Ibíd.*, p. 30

Colombiana de Ingenieros en 1887, con el fin de presionar la participación de los ingenieros nacionales en las dinámicas de desarrollo del país.

En materia de educación, el Estado también presionó por políticas orientadas hacia los estudios prácticos, derivando de estas políticas el impulso inicial al estudio de las bellas artes. Esto es, desde esta investigación se sostiene que la preocupación por la enseñanza artística surgió en medio de este renovado interés por los estudios mencionados para el último cuarto del siglo XIX, durante el periodo Radical.

La introducción de habilidades técnicas desde el radicalismo pretendió continuar el propósito neo-borbónico de incorporar conocimientos útiles en el país, los cuales volvieron a impulsarse en este periodo. La creación de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia⁴⁰ bajo el gobierno del general Santos Acosta por Ley 16 del 16 de septiembre de 1867, propendió por el fortalecimiento de estos estudios, como lo observa Safford: “La década de 1870 estuvo marcada por una gran preocupación por el incremento educativo general, incluida la expansión de la instrucción primaria y normal. Parte de este desarrollo fue la creación de una universidad nacional orientada vigorosamente hacia lo técnico”⁴¹. Su creación comprendió las escuelas de Derecho, Medicina, Ciencias Naturales, Escuela de Ingenieros y Escuela de Artes y Oficios anotándose que: “Si en el presente año el Poder Ejecutivo no pudiere organizar las cinco secciones de que trata esa lei, organizará al menos [...], la Escuela de Injenieros i la de Artes i Oficios, con fondos votados para el Colegio militar i para el Instituto de Artes i Oficios”⁴².

Sin embargo, las escuelas de artes y oficios presentaron problemas en su implementación. Acerca de su origen, organización y dificultades para los primeros diez años de duración, se

⁴⁰ Antecedente de la Universidad Nacional fue la Universidad Central que creara Francisco de Paula Santander en 1826, en cuya orientación participó la llamada generación de los neo-borbones, interesados en formar una nueva élite científico-técnica comprometida de forma metódica con el progreso económico para sustentar el Estado. Frank Safford, *Op. Cit.* p. 150. En, *Universidad Nacional de Colombia: Génesis y Reconstrucción 1826----175 años. 1867-----134 años*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001, p. 11.

⁴¹ *Op. Cit.*, Frank Safford, p. 294

⁴² “Proyecto de Lei creando la Universidad central de los Estados Unidos de Colombia”, *Diario Oficial*, No. 1011, Bogotá, 26 de agosto de 1867.

refirieren Alberto Mayor Mora, Cielo Quiñones, Gloria Barrera y Juliana Trejos⁴³. Para el periodo de 1867 a 1876 el balance de los mencionados investigadores es el de un “proyecto fallido”. Según estos autores, la Escuela de Artes y Oficios en el periodo mencionado, “solo figura de manera nominal” obedeciendo su dificultad a razones “de índole puramente presupuestal”⁴⁴. Sin embargo, una revisión de los comienzos de la educación artística en la Universidad Nacional, y el país en general, sugiere un cuadro más complicado.

Desde sus inicios, no obstante su corta duración, la Escuela de Artes y Oficios va a incorporar dentro de sus cursos prácticas que más adelante van a ser consideradas artísticas. En las escuelas de artes y oficios se entendió por “artes útiles” no sólo a aquellas “artes” que aludían a la herrería, carpintería, talabartería, etc., sino que en dicha denominación también se incluían las prácticas del Dibujo, la Pintura y la Escultura, sentido que iba de la mano con el interés para la industria y para la moral pública que - se pensó-, ofrecían dichos estudios.

Este sentido de utilidad con su orientación hacia el progreso material tras el interés por la industria se hizo manifiesto de diversas maneras en decretos, reglamentos y con la creación de la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Nacional, que agrupó dentro de una misma categoría de arte útil, prácticas diversas. Así por ejemplo, en 1867, el Congreso autorizó al Poder Ejecutivo costear con fondos del tesoro público la “educación artística” en Europa de un joven artesano, destinando para dicha educación hasta \$4.000.00 los cuales comprendían costo de viaje, alimentos y demás gastos personales, dentro del criterio de “fomento a las artes y oficios”. El artesano de apellido Franco sería enviado a estudiar escultura buscando para su colocación un taller acreditado. El gobierno esperaba que al regresar el joven transmitiera los conocimientos adquiridos “a los alumnos del instituto nacional de artes i oficios de la Unión por el término de tres años, teniendo derecho a que se le remunerara dicho servicio en calidad de catedrático”⁴⁵.

⁴³ Alberto Mayor Mora et al., *Las Escuelas de Artes y oficios en Colombia. 1867 – 1960*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2013.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 77.

⁴⁵ “Decreto autorizando al Poder Ejecutivo para costear del Tesoro público la educación artística del joven Joaquín A. Franco”, *Registro Oficial* No. 0921, del 1 de mayo de 1867.

Sobre el particular, no se encontraron datos del envío efectivo del estudiante a Europa, aunque resulta de interés, la intención de enviar a un artesano al extranjero a adquirir conocimientos y destrezas en escultura, práctica que se pensó, debía formar parte de la naciente escuela de artes y oficios. De haberse hecho efectivo el decreto, este estudiante habría sido el primero en formarse en el extranjero en un oficio más tarde considerado dentro de “las bellas artes”. Otro ejemplo lo brindó la Escuela de Artes y Oficios de Antioquia, cuya formación en cuatro años, se concentró en: “aritmética y álgebra, dibujo lineal, geometría plana, cálculo, física mecánica, resistencia de materiales, hidráulica, cinemática, siderurgia, grabado, litografía, pintura, escultura y arquitectura”⁴⁶.

Esta mirada indiferenciada entre artes manuales y artes plásticas conservó el lugar que tuvieron en sociedad las prácticas del Grabado, la Pintura o la Escultura durante la Colonia, a través de los gremios. Acerca de estas prácticas observó Aida Carreño⁴⁷ que para la Colonia, “ya se habían separado los oficios artesanales de las profesiones liberales como la medicina o las leyes, que exigían estudios en una institución universitaria. Sin embargo, la arquitectura, la escultura, la pintura y la música continuaban en el limbo de los oficios artesanales”⁴⁸. A lo largo del siglo XIX pervive esta asociación que se continúa hasta finales de siglo.

Por otro lado, también en el periodo examinado, volvió a expresarse la asociación entre las artes y el conocimiento técnico-científico a partir de las publicaciones. Así, por ejemplo, a través de la revista *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia* (1868 a 1875), que puede ser pensada como expresión del proyecto radical en el tema de la educación pública superior, las artes fueron vistas en estrecha asociación con la ciencia y la técnica. La apuesta por el aporte de las artes a estos ámbitos del conocimiento condujo a que la atención en el tema centrara su mirada en los considerados “métodos de enseñanza

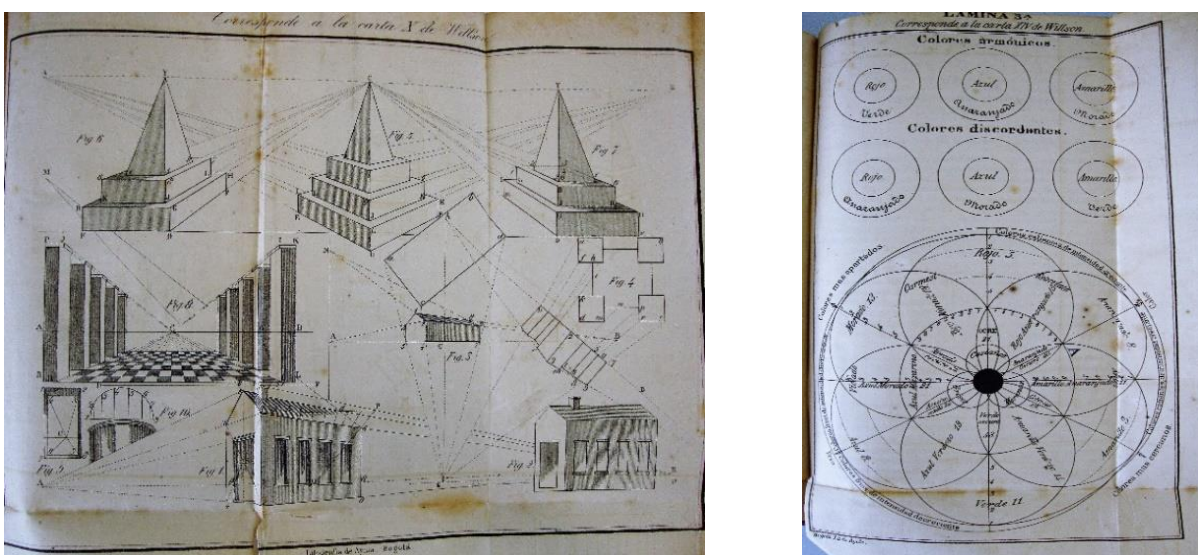
⁴⁶ *Op. Cit.*, Alberto Mayor Mora et al., p. 17.

⁴⁷ Aida Martínez Carreño, “Artes y artesanos en la construcción nacional”, en *REVISTA Credencial Historia*, EDICIÓN 87 – MARZO, Bogotá, 1997. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1997/mar971.htm> Consultado 24 de diciembre de 2013

⁴⁸ *Ibíd.*

objetiva” a partir de los cuales se presentaron estudios de sólidos geométricos y cartas de color, reproducidos de manuales como el de la librería de Harper & Brothers, de New York⁴⁹. Por tanto, el cierre de la Escuela de Artes y Oficios (señalado por Mayor Mora y otros) no supuso el abandono de prácticas como el dibujo y la pintura, en cuanto éstas constituían al interior de la Universidad Nacional prácticas importantes para el conocimiento de la ciencia y el desarrollo de la técnica desde el espíritu positivista que animó a la Universidad en este periodo.

Ilustración 1.1



“Corresponde a la carta X de Willson”. Litografía de Ayala, Bogotá. (Tomado de *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*. Imprenta de Echeverría Hermanos, Tomo III, Primer Semestre de 1870, Bogotá, 1870, s.p.

1.2 El dibujo: antes que práctica artística, práctica científica

El inicio de un proyecto de enseñanza de las bellas artes estaría formulado, desde la filosofía del radicalismo, sobre estas bases técnicas y científicas. Lo que se esperaba de las prácticas

⁴⁹ Wilson, “Manual de Enseñanza Objetiva”. Traducción Samuel Bond, *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia. Repertorio de Instrucción pública, literatura, filosofía, i ciencias matemáticas, físicas, médicas i legales*, Tomo III, Primer Semestre de 1870, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1870, p 217

artísticas, fundada la Universidad Nacional, era su aporte a otras disciplinas, en particular las relacionadas con las ciencias naturales y la ingeniería. Esto es, la Universidad mantuvo vivo un ideal de asociación entre las artes y las ciencias manifiesto a través de las dos empresas más importantes del siglo XIX, la Expedición Botánica (1783-1816) y la Comisión Corográfica (1850-1859) que forjaron un paradigma fuerte de asociación entre ambas. Cabe señalar también que José Celestino Mutis, a finales del siglo XVIII, fundó una escuela gratuita de Dibujo para llevar a efecto la ilustración de su trabajo científico⁵⁰.

Este ideal se expresó de igual manera a través de propuestas como la promovida para 1881, cuando el Congreso de los Estados Unidos de Colombia estableció una Comisión Científica Permanente para el estudio de los tres reinos naturales de la República⁵¹. Esta Comisión debía estudiar en todo el territorio lo concerniente a la botánica, la geología, la mineralogía, la zoología, la geografía y la arqueología, y debía estar integrada por un Director, dos profesores colombianos naturalistas, un dibujante y un secretario-redactor. El dibujante de la Comisión quedaría encargado de “tomar una imagen exacta de todos los objetos que fueren coleccionados, que conservará en libros especiales encomendados á su vigilancia hasta tanto que fueren remitidos al Gobierno de la Nación”⁵². Como encargado de dirigir la Comisión se nombró al naturalista francés Carlos Manó⁵³.

Si bien no se encontraron más registros dentro de la presente investigación acerca de la sección de dibujo de la Comisión, las relaciones entre la orientación artística y la técnica-científica se hicieron manifiestas en la Escuela de Ciencias Naturales y la de Ingeniería. De

⁵⁰ Sin embargo, al respecto es importante la precisión que hace José Antonio Amaya: “Sería erróneo pensar que la iconografía mutisiana nace con la Expedición. Son numerosos los dibujos que se conservan en el Real Jardín Botánico de Madrid, intercalados con los demás, y que fueron realizados antes de la creación de este centro en 1783”. Véase, José Antonio Amaya, *Mutis, apóstol de Linneo. Historia de la botánica en el virreinato de nueva granada (1760-1783)*, Tomo 1, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2005, p. 67.

⁵¹ “Ley 59 de 1881 (11 de junio), por la cual se ordena el establecimiento de una Comisión científica permanente para el estudio de los tres reinos naturales en la República”, *Diario Oficial*, No. 5055, del 24 de junio de 1881.
⁵² *Ibíd.*

⁵³ De esta Comisión cabe destacar el trabajo realizado por Jorge Isaac, Secretario de la Comisión Científica quien rinde interesantes informes del Estado del Magdalena. En “Secretaría de Gobierno. Informes del señor Jorge Isaac, Secretario de la Comisión científica que dirige el naturalista francés señor Carlos Manó”. *Diario Oficial*, No. 5410, del 14 de julio de 1882. Informe que continúa en los siguientes años hasta 1885.

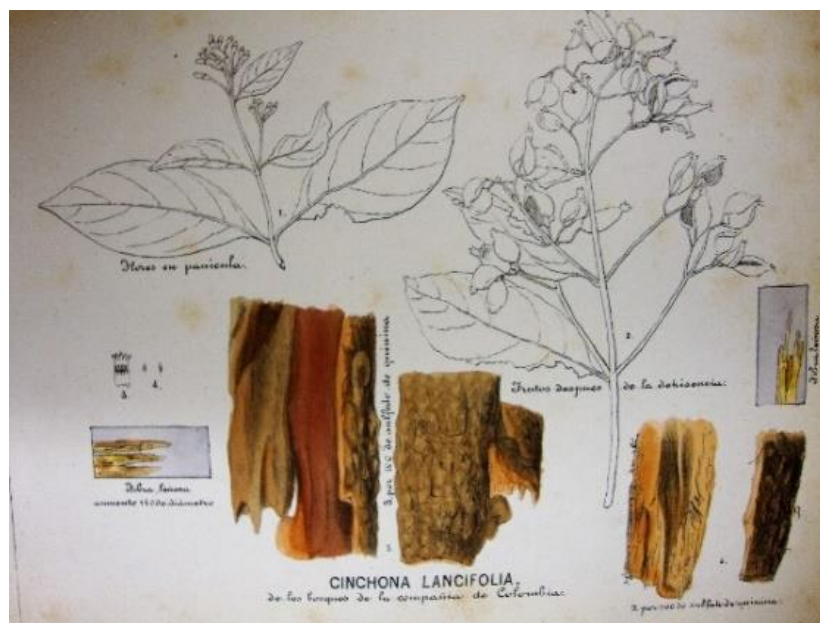
ello darían cuenta las 50 láminas de flores dibujadas por los alumnos de la Escuela en 1872, así como el reconocimiento oficial por los dibujos de los estudiantes de ingeniería, algunos calificados como sobresalientes, de ruedas hidráulicas o planos topográficos realizados a la aguada. Parece, por lo tanto, que la práctica del dibujo en la Universidad Nacional constituyó un proyecto en sí mismo, sistemático y de gran exigencia. Su enseñanza supuso un importante instrumento para el conocimiento y, por tanto, se propuso como un esfuerzo estructurado, argumentado y racional.

Ilustración 1.2



Colección de dibujos hechos por los alumnos de la Escuela de Ciencias Naturales en los años de 1869-1870. Bogotá. De la colección de Libros raros y valiosos. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Ilustración 1.3



Nicolás Osorio. *Estudio sobre el cultivo de las quinas*. Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá.1880. De la colección de Libros raros y valiosos. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Para el Rector de la Universidad, Manuel Ancízar, era importante que “los alumnos conocieran a cabalidad los fundamentos del Dibujo”, pues esta era, según él, la única manera de “aproximarse a la técnica y tecnologías modernas.”⁵⁴ Esta idea sobre la cual hubo consenso entre los miembros de la comunidad académica de la época, condujo a que por decreto ejecutivo No. 397, del 11 de septiembre de 1875, se organizara la enseñanza de Dibujo en la Universidad Nacional, habiendo quedado estructurada de la siguiente manera: “El estudio de este arte se divide en cuatro cursos para los alumnos de la Escuela de Ciencias Naturales, que comprenden el diseño en jeneral, elementos de perspectiva, sombras i colores, aplicación a la copia de dibujos de plantas, animales, piezas de anatomía normal, tipos o muestras de cristalografía, paleontología, farmacognosia [farmacognosia] i jilología”⁵⁵.

⁵⁴ Marta Fajardo de Rueda, “Documentos para la Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1870-1886”. En Estela Restrepo Zea (Compiladora), *La Universidad Nacional en el siglo XIX. Documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*, Facultad de Ciencias Humanas, Colecciones CES, Bogotá, 2004, p. 20.

⁵⁵ “Decreto sobre enseñanzas que se establecen en la universidad en 1875”. *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1875, Tomo IX, p. 22.

Por su parte, los alumnos de la Escuela de Ingeniería debían estudiar en cuatro cursos el dibujo lineal, lavado de planos, representación de los accidentes del terreno con la pluma y el pincel, en negro y con colores; construcción de modelos de mapas geométricos; dibujo de cortes de piedra, de cortes y ensambles de madera, de elementos de máquinas y de máquinas al natural; dibujo arquitectónico y de ornamentación, de cartas y obras militares, y copias de edificios notables. Estos estudios fueron obligatorios para los cursantes de las respectivas facultades, desde el año de 1876⁵⁶. El criterio general acerca del valor de estas técnicas se observó también al interior de la Escuela de Artes y Oficios hasta su cierre, aun cuando esta orientación, no alcanzó su despegue sino hasta finales del siglo XIX, como se verá más adelante. El dibujo orientaría los ramos de la ornamentación, los dibujos de máquinas y de arquitectura.

El puesto a ocupar la práctica del dibujo se precisó aún más tras el balance realizado después de siete años de labores de la Universidad. En el balance a la institución el Rector observó la existencia de muchas enseñanzas obligatorias, “que no son esenciales unas, i otras que son superiores al alcance que tiene entre nosotros la ciencia a que se refieren”, e inquirió acerca de cuáles debían ser los ramos del conocimiento indispensables para cada ciencia, aquellos que incluyeran las “ideas matrices” para la organización de una Institución como ésta⁵⁷. El interrogante buscaba dar una mayor organización a las enseñanzas obligatorias para cada ciencia, así como una mejor distribución de sus tiempos, sin dejar de estimar el problema de su financiación. La reorganización pretendía eliminar “un número considerable de cátedras de significación nominal, que gravan las rentas sin dejar la instrucción que de su establecimiento debería esperarse”⁵⁸. Del resultado de esta reorganización, para el caso de la cátedra de Dibujo, mediante la Ley 106 de 1880 que reguló los estudios en la Universidad, la enseñanza de esta área del conocimiento quedó ubicada dentro de los cursos facultativos; no obstante, dentro del pensum de la Escuela de Ciencias Naturales, como del de Ingeniería, continuó ocupando un lugar destacado entre las enseñanzas regulares.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ “Informe del Rector de la Universidad Nacional”. *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1875, Tomo IX, p. 23.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 24 y 25

La Escuela de Ciencias Naturales propuso mediante el artículo 126 la enseñanza del Dibujo para la Escuela y la distribuyó en cuatro cursos así: 1°. Diseño en general, elementos de perspectiva, sombras y colorido. Aplicación a la copia de dibujos de plantas, animales y piezas de anatomía normal. 2°. Complementos de las nociones de sombras o colorido, con aplicación al dibujo natural de plantas y animales, y a la copia de modelos; 3°. Complemento de los estudios de segundo año, con especial aplicación a las copias del natural; y 4°. Continuación de los estudios anteriores, y aplicación a las muestras o tipos de Cristalografía, Paleontología, Farmacognosia y Jilología⁵⁹.

Como se observa, estas relaciones entre arte y ciencia se conservan y fortalecen. De los estudios de las ciencias naturales quedó como ejemplo de ilustración, de fuentes de archivo, el *Ensayo de Jilología* de Francisco Bayón el cual se acompañó con cuadros de color a la aguada para su estudio acerca de las maderas.

Ilustración 1.4

⁵⁹ “Reglamento Orgánico de la Universidad Nacional, expedido por el Consejo Académico, de acuerdo con lo expuesto en la ley 106 de 1880, y en el decreto del poder ejecutivo, número 167, del 7 de marzo de 1881”, *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia*, Tomo III, No. 15, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1881, p. 382.



Francisco Bayón. *Exposición Nacional 20 de julio de 1871. Ensayo de jilología colombiana o clasificación i descripción de las maderas colombianas.* Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá. 1871.

En la Escuela de Ciencias Naturales, el curso primero de Dibujo fue de obligatoriedad para los alumnos del primer año de estudios y los cursos segundo, tercero y cuarto para los alumnos en los años correspondientes. Las lecciones de Dibujo fueron sometidas a las reglas establecidas para los demás cursos universitarios. Entre otros aspectos se exige:

Los trabajos gráficos y de pincel ejecutados por los alumnos se visarán por el profesor; y el Rector de la Escuela conservará tales trabajos, debidamente clasificados y coleccionados en el archivo de la misma Escuela. La calificación anual del curso se referirá al mérito de las obras ejecutadas por los alumnos y de la que deben ejecutar en el acto del examen, sin perjuicio del cómputo general de fallas que hubieren causado⁶⁰.

Con relación a los catedráticos, en su artículo 130 se señaló: “Los catedráticos de la Escuela de Ciencias Naturales y los de Anatomía normal, Anatomía patológica de la de Medicina, tienen el deber de auxiliar al de Dibujo, proporcionándole las piezas y los modelos que deben dibujarse del natural, é indicándole las láminas que los alumnos deben copiar”⁶¹. Esto es, las bellas artes atravesaron diversas enseñanzas en la Universidad constituyéndose en un importante referente de representación del mundo natural y para el aprendizaje de la ciencia; para la Universidad Nacional, estas prácticas, antes de concretarse en un instituto para la enseñanza de las bellas artes, fueron pensadas para las asignaturas que formaban el pensum de algunas escuelas en donde alcanzaron a dejar sus propios productos.

No cabe duda que de quien asumiera el cargo de profesor de Dibujo se esperaba una estructurada orientación y un metódico programa y, dentro de los artistas nacionales, el profesor de Dibujo no podía ser otro que Alberto Urdaneta, artista que ya había alcanzado reconocimiento para los años setenta tanto por su actividad artística, como por su rol como promotor del arte americano y nacional. Además de ser el primero en realizar el viaje de estudios de arte a Europa, su participación en París como miembro de la Sociedad Politécnica con sede en esa ciudad, interesada en divulgar los avances científicos y técnicos de la época y cuya sección artística estaba a cargo de Urdaneta, así como su intensa actividad cultural en ese continente, le dan alta visibilidad en el medio cultural y científico bogotano. Tras el regreso de su segundo viaje de Europa, el Rector de la Escuela de Literatura y Filosofía de la Universidad expuso ante el Secretario de Instrucción Pública la importancia de un nuevo contrato con Urdaneta. Refiere Antonio Vargas Vega acerca del “distinguido artista”:

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

Hace ya siete años que se estableció en San Bartolomé esta clase bajo la dirección del mismo señor Urdaneta i en el salón que hoy sirve de aula de física pero hubo necesidad de suspenderla por las ocupaciones i enfermedades del catedrático i por que el salón no era á propósito para dibujar./ El señor Urdaneta está hoy mucho más avanzado en educación artística que en aquel tiempo i puede hacer una clase como la necesita el país para salir de la rutina que ha dominado hasta hoi en tal enseñanza, i para formar excelentes dibujantes i pintores./ Yo habría, de mucho antes, podido establecer la clase de dibujo pero abrigaba la persuasión de que el estudio empírico i no sistematizado de este ramo no conduce a resultado alguno provechoso, i por el contrario, tiende a pervertir el gusto i a desalentar a los principiantes. Por esta razón, resolví aguardar a que hubiera en el país algún maestro competente e interesado en el progreso de la juventud colombiana i a quien pudiera confiarse la dirección moral de la enseñanza⁶².

Esta política de fortalecimiento del dibujo como base de los procesos pedagógicos en las escuelas mencionadas, se reforzó con el informe que rindió el profesor Liborio Zerda al Secretario de Instrucción Pública y a los miembros de la Junta de Inspección y Gobierno de la Universidad Nacional para examinar la creación de una clase de Dibujo y de Pintura en la institución:

El infrascrito nombrado en comisión por el señor Secretario de Instrucción pública para estudiar el proyecto que establece la enseñanza de Dibujo i de Pintura en la Escuela de Literatura y Filosofía, conforme a un contrato celebrado entre el señor Rector de dicha Escuela i el señor Alberto Urdaneta, pasa a informaros de la opinión que se ha formado de dicho asunto. / La enseñanza de Dibujo i Pintura en toda su extensión, proyectada por el señor Rector de la Escuela de Literatura i Filosofía, presenta en la actualidad dos circunstancias importantes: la primera es la de utilidad i la segunda la de oportunidad. / Desde la creación de la Universidad nacional se ha considerado como una necesidad para el estudio práctico de diferentes ramos de las Escuelas Universitarias, la enseñanza del Dibujo; pero ésta ha sido hasta ahora mui limitada, i tal como está establecida, solamente presenta para los alumnos un interés secundario./ La enseñanza de este importante ramo de las Bellas Artes debe darse de una manera general i en toda su extensión, para que se obtengan resultados provechosos a nuestro país; i bajo este punto de vista es

⁶² Carta al “Señor Secretario de Instrucción Pública Nacional” del Rector de la Escuela de Literatura y Filosofía, Universidad Nacional, Colegio de San Bartolomé, Bogotá, septiembre 20 de 1880. No. 80. AGN, *Secretaría de Instrucción Pública*, fol. 643 y 644. “Antonio Vargas Vega, Rector de las Escuelas de Literatura i Filosofía i de Jurisprudencia de la Universidad Nacional a nombre del gobierno de la Unión, i Alberto Urdaneta, han celebrado el siguiente contrato”, f 552.

necesario darle toda la importancia que este arte merece, i no dejarlo como un ramo secundario, al cual no se dedican con gusto los alumnos, aun cuando se les imponga como una obligación escolar⁶³.

La firma del contrato entre Urdaneta y el Rector de la Escuela de Literatura y Filosofía, Antonio Vargas Vega para dar lecciones de dibujo y de pintura en toda su extensión durante tres años consecutivos, se produjo sobre este acuerdo del fin útil de las Bellas Artes al fortalecimiento de los demás saberes. Urdaneta estaría sujeto a las mismas obligaciones que los demás profesores de la Universidad. Las clases se instalaron en el Colegio de San Bartolomé⁶⁴.

Sin embargo, había quienes considerarían que las artes y la pintura en particular deberían tener otro espacio para desarrollarse, más allá de las aulas universitarias. Y por tanto, en el periodo que se viene describiendo, diversas personalidades de la vida nacional agenciaron la idea de una academia de pintura; dicha propuesta fue recibida por el gobierno radical con beneplácito, siempre y cuando, la academia se incorporara a las dinámicas propuestas. Como veremos ahora, más allá de razones netamente presupuestales, el desacuerdo sobre el lugar de las artes llevaría a su no cristalización.

1.3 El fracaso de la Academia Vásquez

La Academia Vásquez constituyó el primer intento por establecer la educación artística de carácter público en el país. Aunque fue creada por el Gobierno Nacional por Ley 98 de 1873, su existencia no alcanzó a hacerse realidad. Siguiendo a Gabriel Giraldo Jaramillo los orígenes del proyecto se inician con el encuentro entre el poeta Rafael Pombo- promotor de la misma- y el artista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez en Nueva York. Éste sería el comienzo de una serie de acciones orientadas hacia la instalación de una escuela para las

⁶³ “Informe del doctor Liborio Zerda sobre la creación de una clase de Dibujo i Pintura en la Universidad Nacional”, *Diario Oficial*, No. 4845, Bogotá, 23 de octubre de 1880.

⁶⁴ “Despacho de Instrucción Pública”, Bogotá, 10 de diciembre de 1880, *Diario Oficial*, No. 4914, del 11 de enero de 1881.

bellas artes con ubicación en Bogotá como capital del país⁶⁵. Como la ley nunca se cumplió, el pintor mexicano decidió, acorde con Giraldo Jaramillo, “crear una escuela gratuita de dibujo y pintura que reemplazara a la anhelada Academia Vásquez”. Fue así como “fundó la Academia Gutiérrez que abrió sus clases en noviembre de 1873 en un local situado en los claustros del Colegio de San Bartolomé”. Esta Academia “fue centro de reunión de artistas y poetas y obligado lugar de cita de la **élite** capitalina”⁶⁶. Gutiérrez viajó dos veces más a Bogotá, en 1880 y en 1892, dedicándose a elaborar retratos, escenas de género y cuadros alegóricos⁶⁷.

En este mismo sentido, Álvaro Medina escribió que pese a la presión de un “nutrido grupo de ciudadanos”⁶⁸ que envió un memorial al Congreso de la República solicitando la aprobación del proyecto de ley que acababa de ser presentado para que se creara una academia estatal de bellas artes, ésta no pudo concretarse. Observa Medina:

Dado que la ley se aprobó y nunca fue acatada, el asunto no merecía recordarse si no fuera porque Rafael Pombo, primo hermano del senador Arboleda, tenía candidato para dirigir la escuela de pintura y persuadió al pintor Mexicano Felipe S. Gutiérrez, a quien había conocido en Nueva York, para que viniera a Bogotá y se pusiera al frente de la escuela de pintura que se iba a organizar⁶⁹.

Acerca del fallido intento de la fundación de la Academia Vásquez, desde la presente investigación se considera que en dicha decisión pesó la visión funcional del arte de que se viene hablando. De hecho, el gobierno vio con buenos ojos el proyecto, pero sobre la base del rol que habría de jugar en el desarrollo técnico y profesional de la Universidad. De ahí

⁶⁵ *Op. Cit.*, Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, p. 185.

⁶⁶ *Ibid.*, Las negrillas son del autor.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁸ Además de Pombo el documento estaba firmado por Manuel María Paz, Ramón Torres Méndez, su hijo Francisco Torres Medina, Diego Fallón, José Caicedo Rojas, José María Samper, José Leocadio Camacho, Santiago Pérez, Miguel Camacho Roldán, Manuel Briceño y José María Ponce de León, entre otros, que llegan a más de centenar y medio de firmantes. “Memorial al Congreso solicitando la creación de la Academia Vásquez”, *La América*, Junio 11 de 1873, En Álvaro Medina, *op. cit.*, *Procesos del arte en Colombia (1810-1930)*, 2013, p.84

⁶⁹ *Ibid.*, p. 85.

que, tras las intenciones de crear un instituto que adoptaría el nombre de “Escuela Vásquez” promovido por el círculo interesado de Bogotá y referenciado por Medina, desde las instancias oficiales se solicitó al artista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez⁷⁰, que al hacerse cargo de dicha Escuela, asumiera también la clase de dibujo para las escuelas de Ciencias Naturales e Ingeniería de la Universidad, propuesta que el artista extranjero rechazó.

Así lo expuso en su momento el Secretario de Instrucción Pública: “Un distinguido profesor de pintura, de fuera del país, se halla en esta ciudad, pero ha rehusado hacerse cargo de la enseñanza del arte i de la inspección de las clases de dibujo en las Escuelas de Ingeniería i Ciencias naturales de la Universidad nacional, como está prevenido en el artículo 4º. De la lei 98”⁷¹. Dicho artículo, por tanto, hacía parte del proyecto de creación de la Academia Vásquez. Esta inspección incluía, entre otros asuntos, hacerse cargo de cuatro cursos de dibujo lineal, lavado de planos, representación de los accidentes del terreno con la pluma y el pincel, en negro y con colores; construcción de modelos de mapas geométricos; dibujos de cortes de piedra, dibujo arquitectónico y de ornamentación, etc.⁷². Como se ve otra vez, las artes debían constituir un soporte de utilidad para las ciencias, y de apoyo a los estudios en ingeniería, pero además, en otro aparte de la misma ley el gobierno radical insistía en que su enseñanza debía hacerse extensiva a todos los establecimientos nacionales y a los particulares que así lo quisieren⁷³.

No siendo aceptada la propuesta por el artista extranjero residente en la ciudad, el ofrecimiento de ser profesor de dibujo de las escuelas mencionadas se hizo a Alberto Urdaneta quien aceptó la invitación, como anteriormente se señaló.

⁷⁰ No se menciona el nombre de Gutiérrez en dicha solicitud, pero como se produce en el marco de fundación del instituto con el que el artista estuvo relacionado, podemos concluir que de hecho se trató de Gutiérrez.

⁷¹ “Academia Vásquez”, *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1875, Tomo IX, pp. 21 y 22. Es muy seguro que el “distinguido profesor de pintura” extranjero fuese Felipe Santiago Gutiérrez, pero no hay datos que lo confirmen.

⁷² *Ibíd.*, p. 22.

⁷³ *Ibíd.*

1.4 El papel de Alberto Urdaneta en la orientación de las artes

Los planteamientos del artista y principal gestor de los estudios artísticos en Colombia Alberto Urdaneta, se articularon desde un primer momento a las corrientes positivistas de la época. No obstante, desde su cargo en la Universidad Nacional, Alberto Urdaneta, el hijo de un hacendado prominente de la Sabana de Bogotá y de tendencia conservadora, introdujo el debate acerca de las “artes liberales” frente a las “artes mecánicas”, sin que ello significara abandonar el interés por los estudios técnicos y por el avance de la ciencia. Más bien, trató de procurar que ambos sentidos confluyeran. Desde la prensa ilustrada así como a través de su labor docente, la intervención de Urdaneta constituyó un punto de unión entre los intereses por la ciencia y su conjunción con las artes. Urdaneta introdujo una noción de las bellas artes incorporada dentro de las artes liberales manteniendo el nexo con las propuestas oficiales, lo que va a ser crucial para el éxito del proyecto de fundación de una escuela de bellas artes en el país.

Este esfuerzo de Urdaneta por diferenciar las “artes mecánicas” de las “artes liberales” en donde instaló a las bellas artes, sin desconocer sus aportes a otras materias del conocimiento, hizo parte de la discusión en toda América Latina. El debate acerca de la utilidad de las artes hizo presencia en diferentes momentos, en particular cuando se inició la fundación de academias de bellas artes.

En este sentido, las investigadoras Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, observaron para el caso ecuatoriano, que estos aspectos fueron parte de un movimiento general que vino de las naciones europeas y se contagió a las periferias, y que se fue gestando desde la segunda mitad del siglo XIX en Ecuador. Esta reacción correspondió, según lo señalaron, a la “creación de un sistema moderno del arte, basado en la diferenciación entre las bellas artes y la artesanía, las artes mecánicas y las industriales”⁷⁴. Y es que, en efecto, este puede ser

⁷⁴ Mireya Salgado, Carmen Corbalán de Celis, *La Escuela de Bellas Artes*, Instituto de la Ciudad, Quito, 2012, p. 11.

considerado como un primer momento de modernidad en las artes, que significa desde la presente investigación, y para el caso colombiano, la construcción de un vínculo pedagógico de largo alcance con las ciencias y la ingeniería, y el conocimiento técnico en general, así como el surgimiento por esta vía, de la primera academia pública de enseñanza artística.

En Chile, la discusión entre artes útiles y mecánicas y bellas artes o “arte elevado”⁷⁵, propia de este primer movimiento moderno, también hizo presencia en los círculos culturales del país durante el siglo XIX, y muy en relación con lo expuesto por las investigadoras mencionadas se observó el avance de este proceso de diferenciación del siglo XVIII al XIX precisando así su desarrollo:

Mientras que la idea de *las artes* en el siglo XVIII y principios del XIX se había relacionado más a los oficios y artesanías, y con que estos pudiesen aportar en los avances materiales de la nación, a mediados del siglo XIX comenzaba a notarse un cambio y una especificación en el concepto de *bellas artes* que intentaba separarlas de las *artes útiles y mecánicas*. Esta concepción, aún inmadura, agrupaba, a veces, a la pintura, la escultura, la arquitectura (artes del *disegno*), y en otras ocasiones agregaba a la poesía, la narrativa, la música y las artes dramáticas. Tal clasificación se sustentaba, además de la belleza en la capacidad de formación del gusto, del poder creativo, de la exaltación del sentimiento y de la imaginación; y también en la función pedagógica y moral, que se reconocía en dichas disciplinas; todas características que igualmente las asociaban a la idea de un *arte elevado*⁷⁶.

Para el caso nacional, sin embargo, la situación no es la misma. Como se ha venido señalando, no se produjo una ruptura entre las artes liberales y las mecánicas. La experiencia del renovado impulso a la técnica y a las artes liberales confluyó, y constituyó para su principal gestor su eje de orientación, no desestimando el papel útil de las bellas artes. De ahí que el

En, [file:///C:/Users/ruth/Downloads/c_corbaln_la%20escuela%20de%20bellas%20artes%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ruth/Downloads/c_corbaln_la%20escuela%20de%20bellas%20artes%20(1).pdf), consultado el 2 de marzo de 2013.

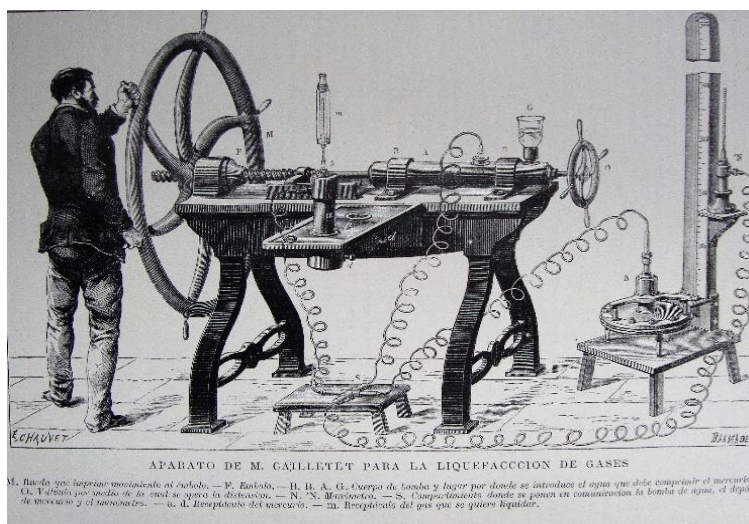
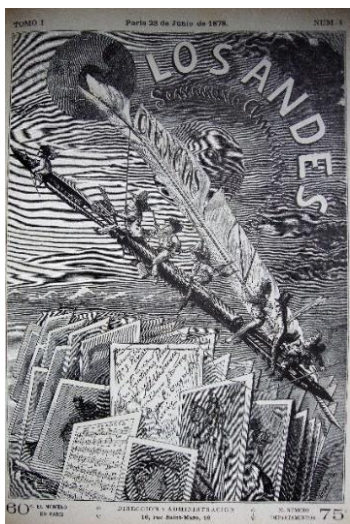
⁷⁵ Cabe hacer referencia a los términos de la discusión: por lo general artes útiles, artes prácticas, artes mecánicas, artes funcionales, aluden de manera indistinta al trabajo de los artesanos y bellas artes o arte elevado al trabajo de los artistas.

⁷⁶ Pablo Berrios, et al., *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, Santiago, Chile, 2009, p. 142.

En, http://arteuchile.uchile.cl/descargas/publicaciones/teoria/2009/del_taller_a_las_aulas.pdf, consultado el 24 de abril de 2016.

artista y empresario promovió proyectos encaminados en ambos sentidos. En su primer viaje a Europa en 1865, mantuvo los dos intereses, siendo a la vez, estudiante de pintura en el taller del artista chileno Paul César Gariot, a la par que se dedicó a explorar nuevas razas de ganado y la técnica de producción de quesos en un viaje por la Normandía. Tras el segundo viaje en 1877, emprendió con un grupo de colombianos en París, agrupados en torno a la Sociedad Politécnica seccional París, una empresa editorial y de producciones. El órgano de la empresa fue el periódico *Los Andes. Seminario americano ilustrado*⁷⁷. Este periódico aspiraba a ser un referente de los americanos en Europa y a su vez, a poner en conocimiento de los connacionales los avances en materia de ciencia, técnica y arte valiéndose de ilustraciones por medio del grabado.

Ilustración 1.5



Portada de la publicación y Dibujo de “Aparato de M. Cailletet para la licuefacción de gases”. (Tomada de *Los Andes, semanario americano ilustrado*, 1878, Núm. 5, Edición facsimilar Flota Mercante Grancolombiana, Bogotá, 1980).

⁷⁷ *Los Andes. Semanario Americano Ilustrado*. (1878), Edición facsimilar presentada por la Flota Mercante Grancolombiana, Bogotá, 1980.

El Dibujo y el Grabado fueron considerados por Urdaneta dentro de los estudios que intervenían en el avance del desarrollo técnico-científico e industrial, pero también, como prácticas que hacían parte de los estudios liberales. Para Urdaneta: “El artista es el intermediario entre el sabio i el obrero: participa del uno por la cabeza, del otro por la mano, i aquella como esta concurren a su arte. Así como los artesanos precedieron a los sabios, estos precedieron a los artistas...”, definición que dejó enunciada en su primer discurso inaugural de la cátedra de dibujo en la Universidad Nacional, concluyendo de la siguiente manera:

Al abrir el presente curso de *Dibujo Lineal*, que es a la pintura lo que la aritmética a las altas matemáticas, nos proponemos seguir hasta el fin de la carrera. Áridos, mui áridos son los principios i rudimentos del dibujo, i poco alago i atractivo presenta su estudio: los jóvenes que perseveren en esta primera prueba, que es mas o ménos larga según sus aptitudes i su aplicación, de seguro llevan en sí la *tela de artistas*. Aquellos que quieran seguir estos estudios hasta concluir su carrera les es de absoluta necesidad el conocimiento del dibujo lineal (...) recomiendo que lean con meditación la historia de las glorias de la pintura, que enaltece el corazón y el gusto del artista, como el dibujo lineal forma i suelta la mano⁷⁸.

De esta visión integral dio cuenta el contrato entre Urdaneta y el gobierno. Mediante dicho contrato Urdaneta se comprometió: “A dar, asociado del señor Antonio Rodríguez, la enseñanza de gravado en madera aplicado á dibujos artísticos i científicos de ilustración de periódicos, textos,... en el establecimiento de instrucción pública que le designe el Gobierno Nacional”⁷⁹.

Su postura integradora entre las artes útiles y las bellas artes y su formación en el campo de las bellas artes, lo llevó a ubicar estos conocimientos al lado de los demás estudios de la Universidad, y a suscribir otro contrato con la Secretaría de Instrucción Pública con el objeto de fundar una Escuela de Grabado en la ciudad. La propuesta vino del artista, pero recibió el apoyo oficial tomándose la decisión de asimilar la “Escuela de gravado á un curso

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 410 y 411

⁷⁹ “Alberto Urdaneta celebra contrato”, *Secretaría de Instrucción Pública. Expediente No. 1543*. Bogotá, 23 de diciembre de 1880. AGN. “Rafael Pérez, Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública debidamente autorizado por el Poder Ejecutivo i Alberto Urdaneta hemos celebrado el contrato siguiente”.

universitario que ojalá fuera de la Escuela de Literatura y Filosofía”⁸⁰. Urdaneta justificó la enseñanza de este arte por su función social, como un aporte al fortalecimiento de la instrucción pública, y por el deseo “de que en nuestro país se emprendan estudios artísticos, que puedan tener aplicación pronta y de provecho”⁸¹, presentándolo como “útil auxiliar del periodismo, vulgarizador de las grandes obras, é industria de honra y provecho para los que la estudian y ejercen”⁸².

Ya en sus viajes por París y Madrid Urdaneta se había percatado del sentido de funcionalidad de la prensa ilustrada, en pleno auge en ese momento en Europa. La ciudad de París fue un lugar en donde por doquier encontró este tipo de material. En las calles, por todas partes abundaban las revistas y periódicos ilustrados que llenaban los quioscos de la ciudad: “Muchos de ellos publicados por cafés y cabarets como Le Chat Noir...”⁸³. El grabador español, Antonio Rodríguez con quien emprendió el regreso a Colombia, trabajaba en *Le Monde Illustré*⁸⁴. También, España ofrecía para el siglo XIX una gran riqueza en la ilustración gráfica tanto en periódicos como en libros con el empleo de técnicas tanto del grabado en madera como en metal. Entre sus publicaciones se encontraban: *El Semanario pintoresco*, *El artista* y *El Museo de las Familias*, que contaban con grabadores como Leonardo Alenza, uno de los artistas más destacados del siglo XIX español; Jesús Avrial y Flórez y Manuel Lázaro Burgos⁸⁵. *La Ilustración Española y Americana*, establecimiento visitado por Urdaneta, ofrecía un modelo al artista por sus ilustraciones de alta calidad técnica y sus diversas secciones. Allí le invitaron a publicar sus dibujos de viaje de destacadas

⁸⁰ Secretaría de Instrucción Pública, “El señor Alberto Urdaneta propone las bases para la celebración de un contrato con el objeto de fundar una Escuela de grabado”, Bogotá, 26 de agosto de 1880, al “Señor Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública”, AGN, fols. 922, 923, 924 y 925.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.* Secretaría de Carta de Urdaneta al “Señor Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública”, fol. 923

⁸³ Steven Naifeh, Gregory White Smith, *Van Gogh. La vida*, Taurus, Madrid, 2012, p. 466.

⁸⁴ Recortes de algunas revistas ilustradas se conservan en el Álbum que debió pertenecer a Antonio Rodríguez en la *Sala de Raros y valiosos* de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. También allí se encuentra el álbum de los ejercicios de grabado de sus estudiantes.

⁸⁵ Valeriano Bozal, *Historia del arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*, Ediciones Istmo, Madrid, 1978, p. 35

personalidades del mundo de la ciencia, de la literatura y del arte europeo que el artista elaboró durante su permanencia en Europa⁸⁶.

A su regreso, en compañía del grabador Rodríguez su propuesta de fundar una cátedra de Grabado recibió el voto de aplauso del Congreso. Siguiendo ejemplos europeos, para 1880, se fundó el *Papel Periódico Ilustrado*. Esta publicación cobijó los años de 1881 hasta la muerte de su fundador en 1887. El proyecto del *Papel Periódico Ilustrado* mantuvo vivos los vínculos entre arte y ciencia. Para el director de la publicación, el grabado sería un “compañero de la civilización, que al propio tiempo que sirve para divulgar las ciencias proporciona á la pintura y á la escultura el inestimable servicio de trasladar al papel y difundir las concepciones del genio y el laborioso trabajo del artista”⁸⁷. Para la publicación, el artista y empresario, aportó a sus páginas experiencias pioneras de la historia de la ciencia en el país, sin omitir acontecimientos contemporáneos de interés para la ingeniería ilustrados mediante la técnica del grabado. Para Urdaneta la publicación “solo tiene por mira capital el adelanto del país”, propuesta que hizo eco de los deseos de sus contemporáneos y que se desarrolló tanto por medio de los escritos como del “sistema objetivo de las ilustraciones”⁸⁸.

Como resultado de su gestión, el Gobierno asimiló la Escuela de grabado a un curso universitario a dictarse “ojalá fuera [en] la Escuela de Literatura y Filosofía”; reconoció a Urdaneta los gastos de la compra de útiles en Europa y adelantó el contrato del profesor que el artista trajo de España así como el arriendo del local. El profesor Antonio Rodríguez quedó contratado para brindar la enseñanza del grabado en madera aplicado a dibujos artísticos y científicos de ilustración de periódicos, textos, etc., pasando todos los materiales, útiles e

⁸⁶ Alberto Urdaneta, “Una excursión a España. Carta primera”, París, Octubre de 1879. Carta enviada a Carlos Martínez Silva, *El Repertorio Colombiano*, Tomo III, Julio-Diciembre 1879, Librería Americana y Española, Bogotá, 1879; ver también, “Una excursión a España. Carta segunda”, París, Diciembre 5 de 1879, *El Repertorio Colombiano*, Tomo IV, Enero-Julio 1880, Librería Americana y Española, Bogotá, 1880.

⁸⁷ “El Grabado en Madera”, *Papel Periódico Ilustrado*, Año I, Tomo I, Número 15, 12 de mayo de 1882, Edición Facsimilar, Carvajal y Cía., Cali, 1975, p. 242.

⁸⁸ *Papel Periódico Ilustrado*, Tomo I, Número 1, 6 de agosto de 1881, p. 3.

instrumentos a ser propiedad del Gobierno nacional⁸⁹. El Instituto de Bellas Artes y luego, la Escuela de Bellas Artes, nacieron y se desarrollaron en esta visión de contexto.

En medio de estas relaciones entre las bellas artes y los estudios prácticos – mediadas por Urdaneta- se dio inicio en octubre de 1882, al Instituto de Bellas Artes. Este Instituto tuvo por objeto “la enseñanza, fomento y cultivo de las «Bellas Artes», á fin de que lleguen en Colombia al grado de adelanto á que han llegado en otros países”⁹⁰. Dividido en cuatro escuelas, a saber: 1. De Dibujo y Grabado, 2. De Arquitectura, que se denominará Escuela Arrubla, 3. De Pintura, que se denominará “Escuela Vásquez”, 4. De Música, que se denominará “Escuela Guarín”⁹¹, el gobierno nacional esperaba su aporte al trabajo material, el “arte y el pan” como lo dijo en ese momento el Secretario de Instrucción Pública⁹².

Tan sólo dos años funcionó este Instituto con la estructura diseñada por escuelas, en razón a que para 1884, el Gobierno observó dificultades tanto administrativas, como organizativas en varias de ellas. Así fue expuesto: “A las Escuelas de pintura, música, arquitectura, escultura y ornamentación, si bien dependientes, algunas de ellas, de este Despacho, les falta cierta unidad de acción y de miras; mas una vez que entran á formar parte integrante de la Universidad, bajo la administración del Consejo Académico, se logrará esa unidad”⁹³. La recomendación de reorganizar científicamente esos planteles en una sola escuela sometida al régimen universitario fue aprobada y condujo a una nueva ley que dispuso su inclusión como Escuela de la Universidad Nacional. A partir de esta disposición, la Universidad Nacional quedó integrada por las siguientes Escuelas: de Literatura y Filosofía, de Jurisprudencia, de Ciencias Naturales, de Agricultura, de Medicina y Cirugía, de Ingeniería, de Bellas Artes, de Artes y Oficios y de Práctica de Minas en la ciudad de Ibagué, disposición que se haría

⁸⁹ AGN. “Contrato Alberto Urdaneta”, DS.9836, Firman el Presidente de la Unión Rafael Núñez, Alberto Urdaneta y el Secretario de Instrucción Pública, Rafael Pérez.

⁹⁰ “Decreto Número 585 de 1882 (18 de octubre) por el cual se reglamente la ley 67 de 1882” y sostenido con fondos de la Nación, un Instituto de Bellas Artes. *Diario Oficial*, No. 5511, Bogotá, 24 de octubre de 1882.

⁹¹ *Ibíd.*

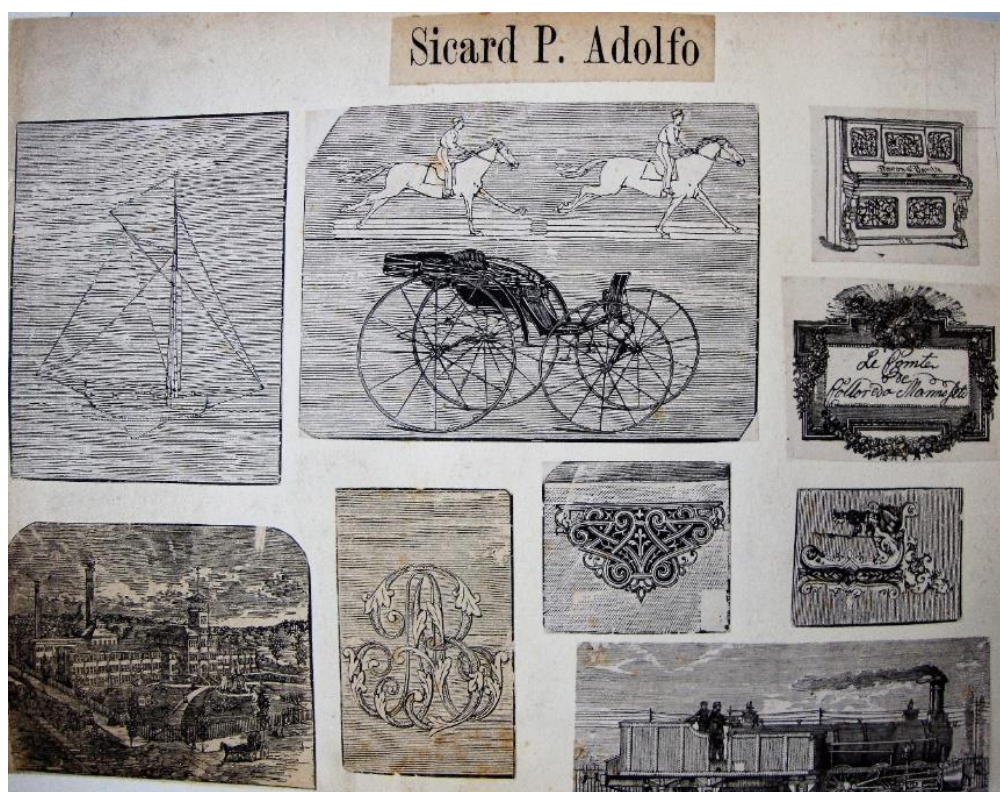
⁹² *Ibíd.*

⁹³ “Parte Primera. Universidad Nacional”, *Memoria del Secretario de Instrucción Pública correspondiente al años de 1884*, Imprenta Nemesio Torres, Bogotá, p. 6.

efectiva a partir del 1º de enero de 1885⁹⁴. El Consejo Académico de la Universidad quedó a partir de 1884, integrado por, Felipe Angulo, Henríque Álvarez, Antonio Vargas, Liborio Zerda, Juan de Dios Carrasquilla, además de Alberto Urdaneta, ahora Rector de la Escuela de Bellas Artes, entre otros.⁹⁵

Con la creación de la Escuela de Bellas Artes incorporada dentro del marco institucional de la Universidad Nacional se buscó, además, un desarrollo más regular en todos sus ramos. En efecto, una escuela que alcanzó amplio desarrollo fue la de Grabado, mientras otras como la Escuela de Pintura o “Academia Vásquez”, presentaron dificultades en su implementación.

Ilustración 1.6



Bitácora del profesor de grabado Antonio Rodríguez. Ejercicios de Grabado del estudiante Adolfo Sicard. *Libros raros y valiosos*. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia.

⁹⁴ “Decreto No. 854 de 1884 (21 de octubre), en ejecución de la ley 23 de 1884 (26 de julio), sobre instrucción pública secundaria”, *Diario Oficial*, No. 6233, Bogotá, 25 de octubre de 1884.

⁹⁵ *Op. Lit.* “Consejo Académico”, *Memoria del Secretario*, 1884, p. 86.

Los programas contaron con una comunidad académica que fijó cursos, reguló procesos, atendió a becas y, a pruebas de examen. Pero poco tiempo duró esta primera experiencia del Instituto de Bellas Artes. La Guerra Civil de 1885 trastornó la ya de por sí irregular marcha de todas las actividades académicas, viéndose afectadas todas las escuelas de la Universidad, incluyendo la de Ingeniería Civil que incorporada a la Universidad Nacional aplazó su reorganización⁹⁶. La de Bellas Artes corrió la misma suerte. Pasada la confrontación, para 1886, bajo una nueva institucionalidad política, la Escuela de Bellas Artes (EBA) fue re-fundada, manteniendo integradas todas sus secciones en un solo instituto y quedando instalada en el Colegio de San Bartolomé.

1.5 De la ciencia a la industria. Las bellas artes en la Regeneración.

Esta manera de pensar las prácticas artísticas agrupadas aquí bajo el rubro de estudios útiles, y considerada como una primera experiencia de modernidad de las artes en su alusión al proyecto “objetivo” del conocimiento, que en realidad hace parte de la propuesta educativa del periodo radical, y a su vez, de incorporación a las artes liberales, continuó bajo la primera presidencia de Rafael Núñez y hasta fin de siglo. Así, por ejemplo, desde la Dirección de Instrucción Pública de Cundinamarca su director Constancio Franco propuso incluir los estudios artísticos como parte de los estudios útiles en las escuelas normales de Cundinamarca recién constituidas, dando origen a esta práctica como forma de conocimiento, en las escuelas oficiales. Franco, reconoció el interés que los gobiernos anteriores habían puesto en la ciencia, pero llamó la atención sobre el descuido de estos mismos gobiernos en el terreno de las artes, “en perjuicio de los intereses económicos i de la mayor felicidad pública...”. Por tanto, consideró de necesidad introducir los estudios de pintura al óleo, escultura, dibujo y grabado en dichas escuelas agregando que no se podían excluir “la

⁹⁶ Al respecto señala Alberto Mayor que para 1884, la enseñanza de la Ingeniería Civil se incorporó a la Universidad Nacional, aplazando su reorganización hasta después de la guerra civil de 1885, teniendo una trayectoria azarosa para la década de los ochenta y hasta final de siglo. Alberto Mayor Mora, *Innovación-Excelencia – Tradición. Facultad de Ingeniería 1861-2011*, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Facultad de Ingeniería, Agosto de 2011, pp. 68 y 69.

enseñanza de ciertos oficios que constituyen industrias productivas de algunas artes que por su importancia en el desenvolvimiento social, comercial i especulativo, son fuentes seguras de riqueza i de engrandecimiento para los pueblos”⁹⁷. El Director enfatizó en el aporte del arte a la “riqueza de las naciones”, y su importancia en el impulso de las artes y oficios. En el terreno moral y social, estas artes asegurarían a la juventud, “una subsistencia digna en la búsqueda de nuevas fuentes de prosperidad y de bienestar social”⁹⁸.

Mediante la propuesta aprobada por el Congreso de la República se establecieron en las Escuelas Normales de Cundinamarca las siguientes enseñanzas: alto dibujo, pintura al óleo, modistería, bordados de mano y platería para las escuelas de mujeres y alto dibujo, pintura al óleo, ebanistería, escultura y cerrajería para las de varones. Para este proyecto los artistas y artesanos que conformaron el grupo de maestros fueron: para la clase de alto dibujo y pintura al óleo José Eugenio Montoya quien fuera discípulo de uno de los promotores de la enseñanza de la pintura en el país ya mencionado, el artista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, y Mario Lombardi, escultor italiano quien asumió como maestro de escultura de la escuela. En la Escuela Normal de Institutoras para la clase de alto dibujo y pintura al óleo se nombró como profesor a Julián Rubiano, otro de los alumnos de Gutiérrez; para la clase de Platería a Prudencio Maza y en la clase de modistería a Mercedes Lastra⁹⁹. Por tanto, la propuesta de Franco y el sentido dado a “las artes”, hizo manifiesta la fuerza que tuvieron estas relaciones entre las artes plásticas y los oficios que conservan su continuidad durante la Regeneración.

Sin embargo, si bien desde la década de los setenta en que se intentó fundar la primera academia de bellas artes fue muy visible esta postura manifiesta también en Franco de la funcionalidad de las artes, para el periodo de la Regeneración fue notoria la presencia de dos

⁹⁷ “Documentos relativos a la enseñanza de artes i oficios. Carta circular a los señores directores de instrucción pública de la República”. *Diario Oficial*, 4780, Bogotá, 12 de agosto de 1880.

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ *Ibíd.*

visiones contrapuestas para el tema de la educación artística, orientadas hacia el positivismo y hacia el tradicionalismo.

En realidad, éste parecería ser – en general- un rasgo propio de la Regeneración como lo han dejado expuesto diversos investigadores del periodo. Leopoldo Múnera propone que desde la aprobación de la Constitución de 1886 y hasta el final de la Guerra de los Mil Días se presenta una “paradoja historiográfica” cuyos exponentes más destacados serían Núñez y Caro:

Las personificaciones de las dos antípodas que formaron la paradoja parecerían ser Rafael Núñez, el reformador modernizante, promotor de una idea pragmática y positivista del orden y el progreso, y Miguel Antonio Caro, el tradicionalista hispanizante, defensor de un orden social orgánico y estratificado, del carácter sagrado de la propiedad privada, y de la religión católica como fundamento público de la ética y la política¹⁰⁰.

Estas posturas que confluyeron en dos proyectos políticos antagónicos, el positivista y el católico, se fusionarían en uno sólo “teóricamente inverosímil, pero prácticamente viable”¹⁰¹.

También Antonio Barreto en su análisis acerca de la Regeneración, subraya la orientación no monolítica de la misma¹⁰²: “El Proyecto de la Regeneración constituyó en su tiempo un punto de encuentro bastante peculiar entre propuestas vinculadas con distintos horizontes políticos y doctrinarios, a veces entreteljidos, a veces distantes, en ocasiones en mutua tensión y, en otras, en abierta contradicción.”¹⁰³ Para Barreto, la Regeneración y su mayor producto político – la Constitución de 1886 – configurarían “un vitral ideológico que, al recibir los reflejos de los análisis políticos, aparece como un núcleo heterogéneo de principios (...)”¹⁰⁴. Este núcleo sería una combinación, precisa Barreto- de grandes escuelas de pensamiento, la escolástica y el racionalismo, el saber de la colonia y el saber republicano-liberal,

¹⁰⁰ Leopoldo Múnera Ruiz y Edwin Cruz (Editores), *La Regeneración revisada. Pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*, La Carreta Editores, Medellín, 2011, pp. 14 y 15.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁰² Antonio Barreto Roza, *Venturas y desventuras de la Regeneración. Apuntes de historia jurídica sobre el proyecto político de 1886 y sus transformaciones y rupturas en el siglo XX*, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2011, pp. 51-53.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁰⁴ *Ibíd.*

acompañada de “cuerpos doctrinarios presuntamente menos vastos,- pero, con todo, significativamente amplios - como el ‘neotomismo’ o la ‘neoescolástica española’- en la orilla de lo neocolonial tradicional -, o el ‘positivismo sociológico’, el ‘utilitarismo’ o el ‘sensualismo’- en la orilla de lo republicano moderno-”¹⁰⁵. En una visión de conjunto el autor señala:

En cuanto a las corrientes teóricas o doctrinarias que dieron sustento al proyecto regeneracionista en general y a la Constitución de 1886 en particular, se ha anotado que allí coexistieron «dos vertientes aparentemente irreductibles: el modelo racionalista demo-liberal y el modelo escolástico confesional». Mientras éste tiene como su punto básico de partida la voluntad divina, aquel ciñe sus dictámenes a la conciencia ilustrada de la razón.¹⁰⁶

De esta tensión manifiesta en el periodo la Regeneración, acorde con el autor, debe comprenderse como un caso donde se da,

una amalgama de lo tradicional no deseable de la Constitución colonial con los derechos y libertades del constitucionalismo liberal; el reconocimiento por parte de la clase dominante latifundista de la necesidad de restaurar un orden ideológico-político de tipo cuasi colonial con un fuerte poder centralizado a través de unas instituciones estatales moralizadoras¹⁰⁷.

La presente investigación comparte los anteriores planteamientos en el sentido de las dos visiones contrapuestas, es decir, la visión positivista o modernista, y la tradicionalista. Aquí se hablará primero de la visión positivista durante la Regeneración sin que ello suponga una separación entre ambas. Más bien constituyen dos posturas que se presentan de manera simultánea, que algunas veces complementan y otras obstaculizan los procesos pedagógicos.

1.6 El positivismo en la Regeneración y la orientación de las bellas artes

En el periodo de la Regeneración y específicamente a partir de 1888, se promovieron cambios con respecto a la orientación de la EBA que empujaron con fuerza hacia una visión

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 54.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 53 y 54.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 54.

tradicionalista y que alcanzaron a impactar en ciertas prácticas, así como a promover una noción de “bellas artes” que fue la que finalmente se impuso al interior de la EBA, para las primeras tres décadas del siglo XX. Sin embargo, en el marco de la Constitución de 1886 y del Concordato con la Santa Sede de 1887 - momento definitivo de la reorganización de la educación pública-, también se mantuvo una postura positivista, que continuó aun cuando con algunas variantes el plan del periodo anterior. Esto es, el gobierno de la Regeneración mantuvo la orientación instrumental para las bellas artes, su fin útil, articulado ahora al proyecto motor de Rafael Núñez para la década de los ochenta: el despegue económico y el desarrollo industrial.

A Rafael Núñez, amigo personal de Urdaneta y quien mantuvo - para este momento- posiciones afines a las del artista, se debió, como a Urdaneta, el empuje a la fundación de la Escuela de Bellas Artes. Núñez, presidente de la República en los periodos de 1880-1882, 1884-1886, 1887-1888 hasta su retiro a Cartagena, fue él mismo miembro honorario de la Academia Italo-Partenopea Científica, Literaria, Artística y Filantrópica de Nápoles, Italia, Institución fundada con el propósito de promover el estudio y cultura de las ciencias, de las letras y de las bellas artes y de fomentar sentimientos filantrópicos entre las naciones¹⁰⁸. Este político, quien condujo al país hacia la Regeneración, mantuvo elementos doctrinarios tanto del positivismo como del neotomismo.

Con un gran interés hacia el tema de los ferrocarriles y del desarrollo industrial, Rafael Núñez intentó mediante este empuje superar la crisis económica de fin de los años setenta producida por la caída de las exportaciones de los productos agroexportadores como las quinas, el tabaco, el caucho, el añil y el algodón, y por la situación de guerra interior de 1876¹⁰⁹. En

¹⁰⁸ “Poder Ejecutivo. Academia Italo-Partenopea Científica, Literaria, Artística y Filantrópica. Número 1,030 – Gabinete del Fundador – Director A. S. E. señor doctor Rafael Núñez, Bogotá”. *Diario Oficial*, No. 5244, Bogotá, 13 de enero de 1882.

¹⁰⁹ A este respecto Marco Palacios escribe que el camino de la Regeneración se despeja en 1880. En esta fase se presenta como un proyecto liberal, en que Núñez, quien habría de dirigir el país hacia la centralización, ganó la presidencia por primera vez. Marco Palacios, “desde c. 1875 hasta el presente”, en Marco Palacio, Frank Safford, *COLOMBIA país fragmentado, sociedad dividida*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, pp. 457 y 458. Frente a la economía internacional, la crisis internacional de los productos de exportación como la quina, el tabaco, el añil, condujeron la economía nacional a una aguda crisis que llevaría al gobierno de Núñez a tomar medidas urgentes para abordarla.

tal sentido Tovar Zambrano señala: “La política de la Regeneración se orientaba entonces hacia el fortalecimiento institucional y económico del Estado central, reforzándole las funciones de garantizar la paz y el orden y de promover el desarrollo económico”.¹¹⁰ Acorde con el proyecto económico de la Regeneración, el gasto público se dirigió al fomento del sector de los ferrocarriles, de la construcción urbana, del establecimiento de líneas telegráficas y al acueducto de Bogotá, entre otros servicios¹¹¹.

Mediante medidas proteccionistas en este periodo se puso fin al libre cambio y se marcó el nuevo rumbo económico. De tal manera, en lo que Tovar Zambrano denominó el “primer decenio” de la Regeneración (1886-96)¹¹², se produjo el desarrollo del sector exportador y algunos avances en la economía doméstica¹¹³. A la vez, se dio un incremento de ingresos del Estado central lo que permitió una mayor capacidad de gasto para jalonar tales proyectos de estímulo.

En esta coyuntura también se consolidó la conformación de un grupo empresarial fortalecido por la expansión del comercio y los inicios de la exportación cafetera que se impulsó desde 1880, y cuyo cultivo se propagó a partir de 1890 entre los pequeños colonos en Antioquia y lo que hoy es Caldas; este desarrollo jalonó así mismo, una tendencia al crecimiento de la población urbana.¹¹⁴

Desde el orden industrial, en este periodo comenzaron a aparecer los primeros establecimientos de textiles, loza, cerveza, maquinaria liviana, cerillas y vidriería¹¹⁵. La empresa más importante en Bogotá, la fábrica de cerveza Bavaria (1891), incorporó maquinaria moderna¹¹⁶. Otra gran empresa por el número de operarios (100 en total) se

¹¹⁰ Bernardo Tovar Zambrano, “La economía colombiana (1886-1922)”, En *Nueva Historia de Colombia*, Planeta Colombia Editorial S.A., Bogotá, 1989, p. 28.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 29.

¹¹² *Ibíd.*, p. 32.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ Anita Weiss, *Antecedentes del desarrollo industrial colombiano (desde el siglo XIX hasta 1930)*, Universidad Nacional de Colombia, Sección de Sociología Especial, Documento No. 20, Bogotá, febrero de 1980, p. 18

¹¹⁵ Bernardo Tovar Zambrano, “La economía colombiana (1886-1922)”, p. 32.

¹¹⁶ Anita Weiss, *Antecedentes del desarrollo industrial colombiano (desde el siglo XIX hasta 1930)*, p. 21.

instaló en Cundinamarca, la fábrica de tejidos Samacá, que recibió estímulos para 1890 por parte del Estado¹¹⁷.

Sin embargo, a pesar de tales avances, sería difícil hablar de un despegue industrial. Para fin de siglo la gran mayoría de las fábricas se cerraron. Dentro de los obstáculos para el éxito industrial, Zambrano señala la ausencia de un plan coherente de desarrollo económico por parte de la política del periodo, dando prelación “a los objetivos políticos de centralización y fortalecimiento del Estado, a las exigencias de la paz y el orden público y a los problemas fiscales del gobierno”¹¹⁸. A ello habría que agregar la aguda inestabilidad política durante las últimas décadas lo que deterioró la economía, en un contexto afectado por las guerras civiles de 1885, 1895 y 1899-1902. Además de estas consideraciones, se suman las dificultades financieras y administrativas de las fábricas, problemas para el transporte de maquinaria y de productos, la desorganización financiera, la estrechez de mercado, además de los puramente técnicos¹¹⁹. Si bien la crisis fue lo predominante, la importancia al impulso empresarial estuvo ante todo, “en el hecho de que su creación ya no era fruto de experimentos aislados y aventuras quiméricas, sino que se inscribía en un proceso de transformación del país que se consolidaría en las primeras décadas del siglo XX”¹²⁰.

Ahora bien, junto al impulso del desarrollo industrial se fue dando el crecimiento de las ciudades, situación que fortaleció los propósitos positivistas de la Escuela de Bellas Artes que también debía responder a estas nuevas dinámicas.

Para la segunda mitad el siglo XIX, Bogotá –único centro de enseñanza de las bellas artes para final de siglo- avanzó en su proceso de modernización. Sin embargo, trazando un paralelo con los procesos de la industrialización, los alcances en el urbanismo fueron igualmente limitados. Aun así en estos años surgió, aun cuando de forma incipiente, la «ciudad burguesa»¹²¹. De forma incipiente, porque esta no dejaba de ser una aldea en lo alto

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 23

¹¹⁸ *Op. Cit.*, Bernardo Tovar Zambrano, pp. 31 y 32.

¹¹⁹ *Op. Cit.*, Anita Weiss, p. 31

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 32

¹²¹ Germán Mejía Pavony prefiere para el caso de Bogotá en el tránsito entre 1819 y 1910 esta denominación por considerar que corresponde a lo denominado en otros estudios como «ciudad moderna». Para el autor, “no es posible aplicar al caso bogotano durante esta época el concepto de *ciudad industrial*”. En Germán Mejía

de una cordillera, cuya población no pasaba de cien mil habitantes y que se extendía en 200 manzanas alrededor de la Plaza de Bolívar¹²².

Si bien los cambios no fueron evidentes en su momento conservando la ciudad su imagen conventual con sus iglesias y vida religiosa, varias edificaciones empezaron a levantarse, algunas de ellas con frentes afrancesados especialmente en los sectores comerciales¹²³. El cuadro general de Bogotá por entonces, estaba dado por una actividad constructora que iba lentamente modificando el paisaje como resultado además, de “la presión que ejerció una constante corriente migratoria hacia la capital la que no encontró lugares apropiados para habitar¹²⁴. Pero también este cambio estuvo muy relacionado con la actividad financiera y la inversión en bienes raíces a partir del decenio de los 80s¹²⁵. Por tanto, el cambio de la arquitectura colonial a la moderna lo impulsarían las actividades industriales y financieras. Ejemplo de ello sería la fábrica de Cerveza Bavaria atrás mencionada, además de teatros y edificios bancarios que tuvieron diseños de corte neoclásico. Entre los teatros estarían el teatro Colón (1885-1895), de Pietro Cantini, el Teatro Municipal (1887-1890) de Mariano Santamaría y, como entidades financieras, el Banco de Colombia de Bogotá. Estos nuevos edificios incorporaron diversas formas clásicas además de una profusa decoración a su interior¹²⁶.

Ilustración 1.7

Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910*, Centro Editorial Javeriano, Bogotá, 2000, p. 22.

¹²² Alberto Saldarriaga Roa, *Una ciudad adormecida en medio de la lluvia*, Gaceta, Colcultura, No. 32-33, abril de 1996, p. 8. Para Carlos Niño Murcia, estas ciudades de fin de siglo tampoco pasaban de “ser pequeñas aldeas con un reducido comercio, un mercado limitado, una producción artesanal considerable pero estática y en donde gran parte de su producción realizaba tareas agrícolas”. En, Carlos Niño Murcia, *Arquitectura y estado*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003, p. 36.

¹²³ Al respecto véase, Germán Mejía Pavony, *op. cit.*, pp.150 y 151 y, Alberto Saldarriaga, *op. cit.*, p. 8

¹²⁴ Germán Mejía Pavoni, *op. cit.*, p. 149.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 150.

¹²⁶ Carlos Niño Murcia, *op.cit.*, pp. 37 a 40.



La primera fábrica de Bavaria. Obra de Ricardo Moros Urbina. (Imagen tomada de *BAVARIA, 100 años, Empresa privada que progresa por Colombia*, (separata), Bogotá, 1991)

Si la actividad constructora pública fue modesta, la privada lo fue aún más. Para Mejía Pavoni: “el aumento tanto en el número de casas como en el de viviendas de dos plantas no representó mayor diferencia en el paisaje urbano”, debido a que “la diferencia social estaba dictada por habitar en el segundo piso, no por convertir las fachadas en esculturas a la riqueza y a la ostentación”. Por tanto, la innovación en muchas de las viviendas se hizo manifiesta a su interior mediante la incorporación de lujos y comodidades, pero el exterior de las mismas no sufrió mayores transformaciones¹²⁷.

En este lento proceso de cambio, la ciudad colonial mantuvo su apariencia, alcanzándose a introducir “elementos del nuevo orden capitalista dentro de su estructura urbana”¹²⁸. Y, dado que el cambio estuvo asociado principalmente al núcleo financiero y del comercio, se fue

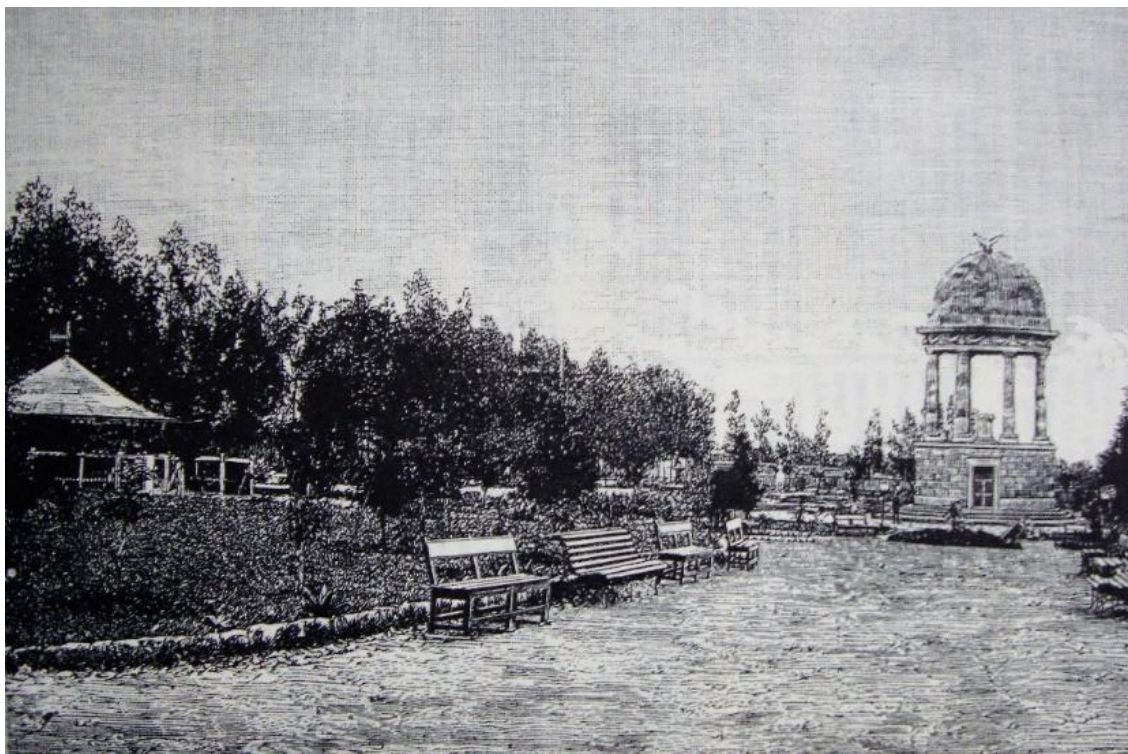
¹²⁷ *Op. Cit.*, Mejía Pavoni, p. 153.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 133.

observando alrededor de la plaza principal, “la presencia de cafés, hoteles, restaurantes, y otras actividades de gusto burgués”¹²⁹. Otros cambios estuvieron relacionados con la conversión de las plazas en parques lo que modificó parte del paisaje urbano¹³⁰.

De lo expuesto anteriormente se concluye que si bien el proceso de renovación e impulso de un orden capitalista mediante factores económicos y urbanísticos fue lento y supuso procesos fallidos para el primer factor, la propensión al cambio estuvo presente en el proyecto de la Regeneración, percibiéndose también en la orientación de la EBA, bajo las mismas dificultades de avance, como se verá más adelante.

Ilustración 1.8

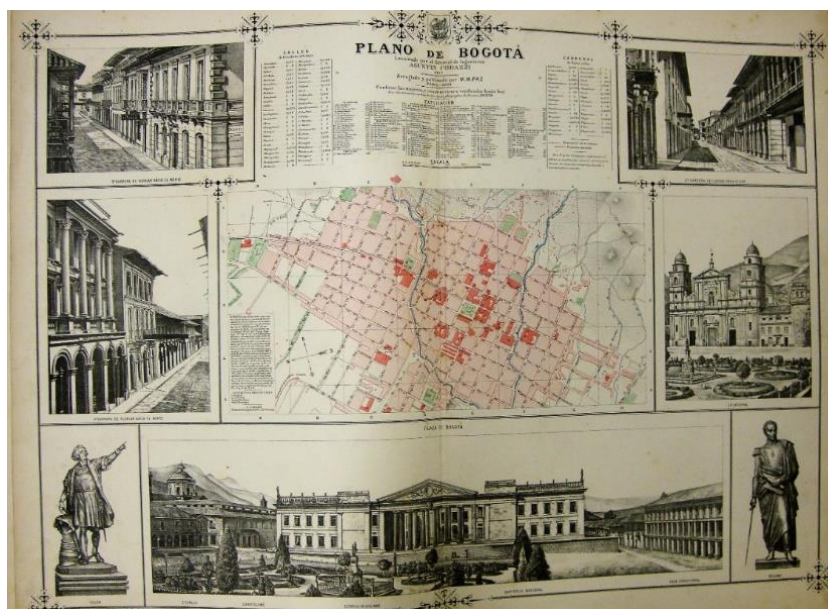


“Vista del Parque del Centenario - Bogotá”. De fotografía de Racines.- Grabado por Crane. (Imagen tomada de la revista *Colombia Ilustrada 1889-1892*, Imprenta de Antonio María Silvestre, No 1, Año I, p. 24)

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 24. Acerca de la vida urbana de la Bogotá de fin de siglo dice Saldarriaga: “La intensidad de su vida urbana era casi nula, como lo era también la capacidad de ser una ciudad, a la manera de otras capitales de América. Pero tenía su encanto, un encanto en tono menor con algunas ínfulas de cosmopolitismo”, en, Alberto Saldarriaga Roa, *op. cit.*, p. 9

¹³⁰ *Op. Cit.*, p. 208.

Ilustración 1.9



“Plano de Bogotá Levantado por el General de Ingenieros Agustín Codazzi 1852. Arreglado y publicano por M.M.PAZ, París – 1880”. Tomado de *ATLAS Geográfico e Histórico de la REPÚBLICA DE COLOMBIA con arreglo á los trabajos geográficos de general de Ingenieros AGUSTÍN CODAZZI*, por Manuel M. Paz, Imprenta A. Lahure, París-1889.

1.7 Un esbozo de la burguesía y sus relaciones con el arte

Pero, ¿quiénes eran estos promotores de las dinámicas de cambio?, ¿cuál su participación en la orientación de la EBA? Las características de la burguesía nacional para las últimas décadas del siglo XIX permitirían evidenciar que el desarrollo y consolidación de un proyecto de educación artística iba a depender básicamente del Estado, y que el rumbo que tomaría la Institución tendría que darse articulado a los procesos políticos y sociales que asumiera el gobierno nacional. En este sentido, su historia se produjo en interacción con las dinámicas económicas, sociales y políticas que se trazaron oficialmente. Una de las principales razones que condujo a esta directa interacción obedeció al poco interés efectivo mostrado por la naciente burguesía en torno a la plástica, y por los reales alcances de una economía que aún, para finales de siglo – como se observó-, no había logrado consolidar un mercado para sus productos y menos aún se había logrado propiciar en el país un mercado para el arte.

En este contexto, no sorprende que la Escuela de Bellas Artes de Bogotá fuese el único referente de educación artística en Colombia, aun cuando, en algún momento, para finales del siglo XIX se intentó fomentar la educación artística de manera privada, la Escuela de Bellas Artes de Bogotá fue el único referente de educación artística en Colombia.

Un caso de interés por responder a iniciativas privadas fue el de la implementación de clases de Pintura, en la Universidad Externado de Colombia¹³¹, entidad que para 1888, contaba con una Escuela de Ciencias y Letras y una de Pintura. Como Director de la primera estuvo Nicolás Pinzón, mientras la Escuela de Pintura estuvo a cargo de Pedro Carlos Manrique. Esta última brindaba Dibujo, Perspectiva, Anatomía artística, Pintura, Estética, Historia de la pintura. También se impartieron en el Externado cursos de Comercio, Agricultura, Agrimensura, Minería, Mecánica, Abogacía, Jurisprudencia, y materias de Arquitectura¹³².

Pero, ¿quiénes conformaban las élites económicas nacionales? Como lo han dejado expuesto algunos de los investigadores ya mencionados para el tema de la economía, los sectores dominantes relacionados con el comercio y más tarde con la industria, provenían de los mismos núcleos familiares, quienes tenían como rasgo característico la diversificación de sus activos en variadas empresas, en parte, para asegurar su fortunas, y en parte, debido al poco desarrollo económico alcanzado por el país¹³³.

Esto es, en el siglo XIX, acorde con Anita Weiss, se hizo evidente que las élites comerciales, bancarias o terratenientes eran las mismas¹³⁴. De tal forma, estos grupos económicos dominantes mantuvieron su predominio del periodo *Radical* al de la *Regeneración* mediante vínculos con la propiedad de la tierra, con la construcción de vías, con el comercio exportador, con las importaciones, con el establecimiento de haciendas ganaderas y cafeteras, con la conformación de entidades bancarias, etc., “que operaban como sociedades familiares para apoyar financieramente las empresas de sus socios y muchas veces a los gobiernos regionales o central”¹³⁵. El caso de Antioquia se mantuvo sobre los mismos acuerdos.

¹³¹ *Op. Cit.* William Vázquez, p. xxxiii.

¹³² *Ibid.*, p. xxxiii.

¹³³ *Op. Cit.*, Anita Weiss, p. 17

¹³⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 17

También en esta región la diversificación de las inversiones se produjo sobre la base de la defensa del “patrimonio de las familias pudientes”, quienes invirtieron en tierras, montaje de fábricas, producción agrícola especialmente café, así como en otros renglones de la economía¹³⁶

Este rasgo de los grupos económicos dominantes, se fortalece con otras observaciones acerca del tema financiero. En este campo, antes de la creación del Banco Nacional, la banca no solo favoreció a los comerciantes importadores. En este contexto, Fernando Guillen Martínez recuerda que “*esos comerciantes eran igualmente latifundistas y empresarios agrícolas*”, sin que fuese posible rastrear “la destinación dada a los créditos auto-concedidos en su calidad de banqueros. Es así como se explica que la crisis afectara simultáneamente a la élite en su triple actividad de productora agraria, comerciante y prestamista”¹³⁷.

La creación del Banco Nacional condujo a estrechar aún más las relaciones de estos grupos de poder: “los creadores y directores de la nueva entidad financiera, aparecen rápidamente vinculados a la banca privada en una enmarañada red de comunes intereses”¹³⁸. Esta red, ampliada a los demás renglones de la economía en general, tanto en el sector público como privado, impidió que se rompiera la estructura jerárquica y de autoridad, así como que se produjera una “redistribución de los ingresos”¹³⁹. La afirmación de Guillen Martínez, es precisa en tal sentido: “...cuando *las mismas personas y grupos* continuaron monopolizando y concentrando todos los recursos del crédito, poco importa, para este efecto, que lo consiguieran en su calidad de prestamistas, de empresarios o de comerciantes”¹⁴⁰. Y concluye: “El Estado regenerador no aniquila ni sustituye a la «clase prestamista» sino que se *constituye en su socio y garante* y abre nuevos campos de acción a su desarrollo capitalista”¹⁴¹.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 24

¹³⁷ Fernando Guillén Martínez, *La Regeneración Primer Frente Nacional*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1986, p. 78. Las cursivas son del autor.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 80

¹⁴⁰ *Ibid.* Las cursivas son del autor.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 81. Las cursivas son del autor.

Tampoco las diferencias de partido se expresaron por sectores o, desde uno en particular, porque “era evidente que no existían diferencias partidistas entre comerciantes, ganaderos, cultivadores agrícolas exportadores de café, mineros o industriales. Estos pertenecían indistintamente a ambos partidos, liberal y conservador”¹⁴². Por tanto, este sector social se constituyó “en el más importante, con influencia directa en el gobierno y la política económica”¹⁴³.

Pese a la confluencia de intereses público-privados, comerciantes y empresarios no aportaron de manera privada al impulso de las bellas artes. Y si bien, estas élites compartían la idea del arte como proceso civilizatorio –como se verá más adelante–, ello parece ser más un criterio enmarcado en lo público. Por lo tanto, aunque el país avanzaba con pasos lentos hacia sus procesos de industrialización y urbanismo, no se desarrolló un mercado de arte privado. En este sentido resulta significativo el que los herederos de los artistas se quedaran con la mayoría de la producción de la época, y que, a su vez, los artistas intercambiaran sus obras entre sí¹⁴⁴.

Sin embargo, en la decisión de la burguesía de marginarse de manera privada del arte, pesó también, además de la consideración económica, una consideración moral, aquella de que la plástica era “un lujo”, algo accesorio y “trivial”, un llamado del poeta Rafael Pombo en la revista *Colombia Ilustrada* señala,

hoy nos limitaremos á declarar la falsedad de cierta *frase hecha*, que es frecuente proyectil mortal contra los esfuerzos que contados colombianos hacen para el serio fomento de las Bellas Artes en Colombia. Dicha frase es ésta: “Las Bellas Artes son lujo, y no debemos gastar ni pensar en lujo mientras falte lo necesario”¹⁴⁵.

¹⁴² *Op. Cit.*, Anita Weiss, p. 40.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁴⁴ Véase por ejemplo, Beatriz González, *Roberto Páramo. Pintor de la Sabana*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1987; Beatriz González, *op. cit.*, *Andrés Santamaría un precursor solitario (1860-1945)*; Guillermina Sinnig y Ruth Acuña, *Op. cit.*

¹⁴⁵ Rafael Pombo, “Colombia y las Bellas Artes”, en *Colombia Ilustrada*, Imprenta de Antonio María Silvestre, Número 1, Bogotá, 2 de abril de 1889, p. 11

Estas élites pregonaban una cultura de la austeridad, inscrita en el catolicismo promulgado en particular durante la Regeneración, que las hizo tomar distancia de aquello que era pensado como objeto de placer, de lujo, de sensualismo, de sibaritismo, posición que se afianzó, en particular, desde las corrientes tradicionalistas, en este caso asociadas con las bellas artes, y que consideró estas influencias como nocivas para el orden social de la Regeneración.

Acerca de lo poco dispuesta que estaba la burguesía de la época a la adquisición de obras de arte un agudo observador de su época, José Asunción Silva, presentó por lo menos un referente que sirve al análisis en el siguiente diálogo entre su protagonista José Fernández y el primo de éste, en su novela *De sobremesa*: Refiriéndose a las obras de arte que poseía Fernández, el primo le hace el siguiente comentario:

Voy mil dólares de apuesta a que (...) todo lo que he visto en tu casa lo has comprado y lo has pagado.

- No conozco otro modo de hacerse uno a lo que desea-le dije-. ¿Tú has encontrado otro?

- Ya lo creo; se lo hace uno regalar o se lo lleva. Aquí en París debe ser difícil el procedimiento mío; pero en mi tierra me ha surtido resultado completo¹⁴⁶.

La observación de Silva presente en su obra literaria no deja de dar cuenta de un rasgo que aún pervive para el siglo XX en lo relativo a estos objetos, se espera que la obra de arte llegue como regalo. La idea de la compra de arte constituyó para el siglo XIX y aún para el XX, cosa de “locos” o cuanto menos de “soñadores”. La pasión por el arte no era de espíritus “prácticos”, algo que también hizo notar el protagonista de la novela.

Diversas consideraciones entraron por tanto en juego frente a la adquisición de obras de arte. Ya se ha señalado aquella de corte “moral”. Sobre este aspecto sin embargo, caben otras anotaciones.

¹⁴⁶ *Op. Cit.*, José Asunción Silva, p. 215.

En su libro, *Lujo, confort y consumo en Medellín*¹⁴⁷, Federico García al hablar de la burguesía antioqueña observa la abundante oferta de bienes de lujo y confort importados por los empresarios y comerciantes antioqueños para las tres primeras décadas del siglo XX, posibilidad brindada en diferentes momentos; para el siglo XIX por la economía minera, por el auge del café y el desarrollo industrial. La economía minera permitió el surgimiento de unos ricos empresarios comerciantes e impulsó para comienzos de siglo “un mercado para el consumo de bienes de lujo; consumo para unas élites asociadas al comercio y para la vieja élite de ricos hacendados (los ganadores económicos del siglo XIX)”¹⁴⁸. Poco más tarde, con el despliegue industrial y el desarrollo de la industria moderna, se produjo lo que podría considerarse como una “conmoción social”, que derivó esta vez, no de las guerras civiles, sino de la expansión de un mercado de consumidores de lujo y confort, con sus consecuencias sobre el «orden material», “el consumo transforma las costumbres, los comportamientos, los hábitos, las estéticas y las dietéticas”¹⁴⁹.

Ahora bien, el mercado de bienes de lujo se produjo en un contexto cultural y en una sociedad, “dominada por los poderes morales y políticos hegemónicos de los conservadores en cabeza de Monseñor Cayzedo, recibiendo de parte de este sector, todo tipo de censuras. Escribe García: “El consumo en general y el del lujo en particular, provocan confrontaciones ásperas de todo tipo, surcando el amplio campo de las ideologías de orden político, moral, religioso, empresarial, y las dinámicas que pueda tener una ‘sociedad’”¹⁵⁰. Así por ejemplo, desde la visión religiosa Monseñor Cayzedo impugnaba el progreso material y señalaba: “Hay que huir del lujo que es causa de miserias”¹⁵¹. Si en el consumo de productos de lujo incurrió la censura católica, la adquisición de arte para fines del goce parece haber sido una práctica aún menos aceptada. No sorprende, por lo tanto, que de este consumo de bienes de

¹⁴⁷ Federico García Barrientos, *Lujo, confort y consumo. Medellín 1900-1930*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2014

¹⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 12 y 13

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 15

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 20

¹⁵¹ José Manuel Cayzedo, Excmo. Monseñor, “El Combate por la fe y por la Iglesia. Cartas pastorales, Tipografía Bedout, Medellín, 1931, p. 47, en, Federico García, *op. cit.*, p. 21.

lujo registrado por García no quedaría una colección importante en obras de arte en Antioquia.

1.8 Del coleccionista incipiente y el coleccionista consumado: Alberto Urdaneta

Pocos fueron los coleccionistas para el siglo XIX¹⁵². La exposición nacional de 1886 organizada por Urdaneta, parece haber sido parte de un esfuerzo de fertilizar el campo, ya que se otorgó premios a los mejores coleccionistas expositores. Allí figuraron Demetrio Paredes, Carlos Pardo, Rafael Pombo, Pedro Carlos Manrique y Leopoldo Tanco. Lo que se exponía, sin embargo, poco tenía que ver la producción nacional contemporánea. Una mirada más detallada de lo expuesto revela que la tendencia dominante fue por el arte colonial o “arte antiguo” en donde primó la obra del artista colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. El arte internacional estuvo representado por copias o réplicas del arte europeo, en particular del neoclásico. La colección de Pedro Carlos Manrique comprendía por ejemplo, un boceto de Creswell, *El rapto de Proserpina* tela de un discípulo del taller de Bouguereau, *El Lobo y el Carnero* de Troney; *Estudio de ropajes* de Chabas; *Jarrón de flores* de Boudin y una mascarilla de Cánova; Leopoldo Tanco presentó *Paisaje de invierno* de Delorme y una *Escena campestre* de Legat; Teresa de Tanco una copia de un paisaje portugués, entre otros¹⁵³. De los expositores de obras antiguas de Escultura, se alude a réplicas de los más reconocidos escultores neoclásicos franceses e italianos entre ellos Cánova y Tenerani. De las obras que poseía Pombo se toma como referente, el siguiente texto del escritor argentino Martín García Mérou: “Las paredes de su habitación están cubiertos de viejos trozos de molduras, de telas antiguas, y algunas bastante mediocres, de litografías descoloridas, de bocetos y croquis de pintores que han pasado por Bogotá, y han tenido siempre en él un amigo sincero y un franco admirador”¹⁵⁴.

¹⁵² Si bien no se ha realizado un estudio al respecto, documentos de la época permiten observar el carácter de las colecciones privadas. En este sentido un buen referente sería la primera exposición artística nacional realizada por Alberto Urdaneta en 1886.

¹⁵³ *Op. Lit.*, Revista de la Instrucción Pública, Tomo X, año 1887, p. 286, o p, 210, No. 109.

¹⁵⁴ Martín García Mérou, *Impresiones*, Academia Colombiana de Historia / Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1989, p. 185. En: Álvaro Medina, *op. cit.*, 2013, pp. 87 y 88.

¿Cómo llegaron las obras o copias de procedencia europea a ser parte de los circuitos artísticos colombianos? Dado que no existe un estudio del tema, debe considerarse como fenómeno para su adquisición el viaje al exterior. En este sentido, para el último cuarto del siglo XIX, el flujo de colombianos que viajaron en particular a Europa aumentó considerablemente. A ese continente viajaron diversos grupos de las élites entre políticos, publicistas, pedagogos y comerciantes: Salvador Camacho Roldán estimaba en 1887, un aumento en diez veces más el tráfico en el Magdalena que en 1850¹⁵⁵. Los puertos de llegada serían Liverpool, El Havre y San Nazario. Como explica Frédéric Martínez, “no se trata de un fenómeno masivo, pero el flujo de viajeros muestra una fuerte tendencia al aumento durante la segunda mitad del siglo XIX”, además, “la curva de los colombianos que viajan a Europa a partir de mediados de siglo sigue la de la expansión de los intercambios comerciales de Colombia con sus principales socios comerciales europeos: Inglaterra, Francia y Alemania en particular”¹⁵⁶.

Si bien el comercio fue la causa del mayor número de viajes, también existieron razones políticas, educativas y culturales. Una quinta parte de los colombianos que viajaron entre 1845 y 1900 adelantaron estudios en Europa¹⁵⁷. Ahora bien, de estos estudios que significaron un alto costo para las familias, afirma Martínez que “se espera un resultado concreto: un diploma prestigioso que será un arma sólida para el futuro de los hijos, conocimientos prácticos...”¹⁵⁸ Lo que significaba adelantar estudios particularmente en ingeniería, acorde con las expectativas económicas de la época. Pero además de dichas expectativas, existieron razones de prestigio social que dieron al viaje un criterio de exclusividad, solo posible de realizar por la “gente decente”¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Frédéric Martínez, *EL NACIONALISMO COSMOPOLITA. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*, Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá, 2001, p. 200.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 212

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 213

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 203 a 208.

Esto es, pensando en Pierre Bourdieu, muy posiblemente la procedencia de las copias de arte internacional mencionadas en la exposición artística, fueron el resultado de estos viajes y significaron a su vez “pruebas” del mismo; es decir, estos objetos otorgaban prestigio a sus dueños o les daban un aire cosmopolita, además de erigirse como un referente de distinción social. La adquisición de estos objetos brindaba un componente «enclasante»¹⁶⁰.

La adquisición de obras de arte con fines de prestigio posee otro rasgo: este “patrimonio familiar” de copias o de obras de arte originales (particularmente del pasado colonial), no va acompañada de una tradición cultural en materia artística con todo lo que implica, esto es, un sistema explicativo del fenómeno, un conocimiento, unas prácticas, y la estima hacia tales objetos, dado que no encierran un significado *per se*. Esa falta de sentido de aprecio al arte en sí mismo, va a ser algo que Silva considera ausente en estos “espíritus prácticos” que viajaban a Europa.

Distinto va a ser el caso de Urdaneta, el coleccionista por excelencia del siglo XIX en Colombia, el artista dispuesto a poner toda su fortuna en esta aventura de vivir rodeado de arte, de estudiarlo, de impulsar una estrategia pedagógica para su conocimiento público y de enseñarlo. Su Museo-taller, dio inicio a la consolidación de una tradición cultural en materia artística. A su temprana muerte, un grupo de amigos no pudo dejar de observar - siguiendo las tendencias morales de su época-, que esta colección no representaba “simples objetos de lujo” sino que tenía una importancia que consideraban mayor: “son un lugar de enseñanza objetiva, á donde las producciones naturales ó artificiales, los frutos del ingenio en diversos países y en diferentes épocas han concurrido, mediante grandes gastos y esfuerzos, para reunirse en un pequeño espacio, en donde, convenientemente colocados, puedan estudiarse fácilmente”¹⁶¹.

¹⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Tauros, Madrid, 1998, p. 13. La traductora del texto Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira, utiliza los términos *enclasar*, *enclasante*, *enclasador* para traducir *classer*, *classante*, *classeur* respectivamente, empleados todos ellos por Bourdieu -escribe la traductora-, en su relación con las clases sociales. Esto es, la posesión de estos objetos fuesen reproducciones o no, hacía parte de esos símbolos de distinción de quien había hecho el viaje a Europa.

¹⁶¹ Mejía Girón, Lázaro, *El Museo-taller de Alberto Urdaneta*. Bogotá, mayo 29 de 1888, p. 83. Las cursivas son mías.

El grupo de amigos también hizo manifiesta su preocupación por la suerte de la colección. Los argumentos iban desde los problemas que afrontaba la nación con las “convulsiones políticas” que se produjeron de manera reiterada, hasta ser este un país en donde “nada es estable”. Observaban también que no había “Gobiernos ricos que puedan, á su tiempo, hacerse á todos aquellos monumentos y reliquias que honren é ilustren al país, formando algo como el blasón de las glorias históricas, científicas y artísticas de la Patria”; por tanto, se predecía su final: “día llegará, corriendo el tiempo, en que los objetos de este hermoso estudio se dispersen, ó desaparezcan con su dueño. Solamente el pensarlo nos contristaba”¹⁶².

La colección de Urdaneta como lo dejó expuesto Lázaro María Girón, colaborador de Urdaneta en el *Papel Periódico Ilustrado*, comprendía además de objetos históricos, etnográficos, arqueológicos, objetos artísticos como estatuas, mascarillas, cuadros, bustos y bronce. En Pintura, la colección abundó en copias: copias en facsímile de pintura italiana del Renacimiento al Barroco; Rafael, *La Virgen del Gran Duque*, Cristóbal Allori o el Bronzino *Judith*; de Guido Reni, un retrato; *La Sacra familia* de Corregio y otros más. Dentro de los artistas modernos poseía en original, algunos dibujos al carbón del artista francés *Allongé*, y entre ellos varias marinas; un paisaje de María Prevost; cuatro dibujos al lápiz de su primer maestro Gariot que representan a Napoleón I, al Doctor Roulin, y algunos borradores; el retrato de Sarah Bernhardt con dedicatoria de Jules Bastien Lepage; otros objetos de Daniel Vierge, Gavarni, y Rodolphe Piquet representados por croquis, dibujos, y una aguada; de Paul Thumann un cuadro de costumbres, además de cerca de cien grandes fotografías y pequeños grabados que representaban monumentos notables de Italia y Francia en Arquitectura, Escultura y Pintura: catedrales, palacios, estatuas, cuadros, miniaturas, estampas de “mérito histórico o artístico”, y dos oleografías trabajadas con reproducciones de cuadros europeos de la Escuela moderna; también se destacaron lienzos de la Escuela holandesa ¹⁶³. En Escultura tenía un busto en yeso de Bolívar, tamaño natural, copia del que para Caracas hizo Tenerani en mármol, entre otras pequeñas esculturas. Copias de estatuas

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.*, pp. 50 y 52 a 63.

de Virgilio y de Dante, y muchos bronce, bustos y terracotas, de Shakespeare, Goethe, Mozart, Schiller, Beethoven, Voltaire, Rousseau y otros hombres notables. También modelos en yeso de partes del cuerpo humano; fragmentos de esculturas clásicas, de animales, ornamentaciones, entre otras piezas.

Su biblioteca contenía para el tema que es aquí de interés por los alcances pedagógicos, “tesoros de Historia y Filosofía, de Ciencias y Artes, de Literatura y de Viajes”; un álbum de estudios anatómicos y de Perspectiva que fue del uso de Vásquez. Cinco grabados antiguos¹⁶⁴; obras modernas artísticas ilustradas con grabados para ver en facsímiles. Manuscritos en pergamino ilustrados con miniaturas realizadas en oro, “estantes repletos de los más notables periódicos ilustrados; obras y narraciones de viajes escritas por críticos de arte como Taine, De Amicis, Muntz, Helms(sic.), Manjarrés, Gautier, Clement, etc., todas las obras ilustradas de Gustavo Doré; *A History of the art of Printing* by Henry Noel Humphreys, copias de obras de Goya, y algunos volúmenes de *L'art pour tous*, colección explicada de muestras, en cromolitografía, y en grande escala, de fragmentos clásicos en todos los ramos del arte, de todos los países y de todas las épocas; hoy en Europa agotada¹⁶⁵. En materiales para la práctica artística tenía: un buen maniquí, lienzos, tablas y papel preparado, cajas de colores para pintura al óleo, al aguazo, a la aguada, al pastel y, aparatos portátiles¹⁶⁶.

Para cuando Urdaneta muere, fue nombrada una comisión conformada por: José Caicedo Rojas representante por el gobierno en dicho avalúo, Diego Fallón como perito evaluador (tercero en discordia) y Carlos Urdaneta como el representante de la familia¹⁶⁷. Sin poder llegar a un acuerdo, la predicción del grupo de amigos se cumplía, según lo señala Pilar Moreno de Ángel:

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 79

¹⁶⁷ Decreto No. 350 de 16 de abril de 1888.

La cultura colombiana tiene que lamentar la pérdida invaluable de una parte considerable del tesoro artístico e histórico que salió del lápiz maestro de Urdaneta. De otra parte, hay que agregar que las colecciones de obras de arte histórico y los libros recogidos pacientemente por el artista y descritos por su contemporáneo Lázaro M. Girón en *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta*, también se perdieron en su gran mayoría; el acervo cultural de Colombia debe sentir, muy de veras, la desaparición de un tesoro tan grandioso como imposible de reponer¹⁶⁸.

La pérdida de esta colección no sólo daría cuenta de las dificultades presentes en el panorama económico y político nacional, sino también del poco interés de sus connacionales en intentar salvar, por lo menos, una parte de ella mediante su compra. Ni siquiera el gran amigo de Urdaneta y también promotor del arte nacional - desde su posición de hombre público- Rafael Núñez, se interesó de manera personal por tales objetos, no escapando tampoco de esta tensión entre “lujo” y condición moral negativa que suponía su posesión.

De ello va a dar cuenta uno de los más destacados biógrafos de Núñez, Indalecio Liévano Aguirre¹⁶⁹, quien a su vez en su relato de la vida privada del político, transmite la misma valoración. Escribe Liévano que la casa del Cabrero en Cartagena - hogar de Núñez en su matrimonio con Soledad Román y sitio de reunión de políticos cartageneros - era una “vieja quinta situada en las playas del Cabrero”. En su descripción el autor siguiendo a Daniel Lemaître, se refiere a la vivienda como “modelo de sencillez”, objetando la visión de muchas personas del interior del país quienes hicieron de ella: “Algo así como un Versalles cartagenero, con espléndidos salones (...). Algo muy lujoso donde se derrochó el dinero de la Nación.”¹⁷⁰ “Nada más opuesto a la realidad”, acorde con Liévano:

En sus salones no hubo, no ha quedado nada que atestigüe el menor rasgo de sibaritismo. **Óleos de mérito**, escribanías de oro, vajilla de plata, mármoles de salón y todo cuanto pudiera catalogarse fuera de lo tribal (sic.) en el hogar cartagenero llevan expresas dedicatorias de obsequio o esconden en su historia la humana adulación a quien tenía las riendas del Gobierno”¹⁷¹ y agrega: “La residencia del matrimonio de Núñez-Román, que tan famosa se

¹⁶⁸ Pilar Moreno de Ángel, *Alberto Urdaneta*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1972, p. 189

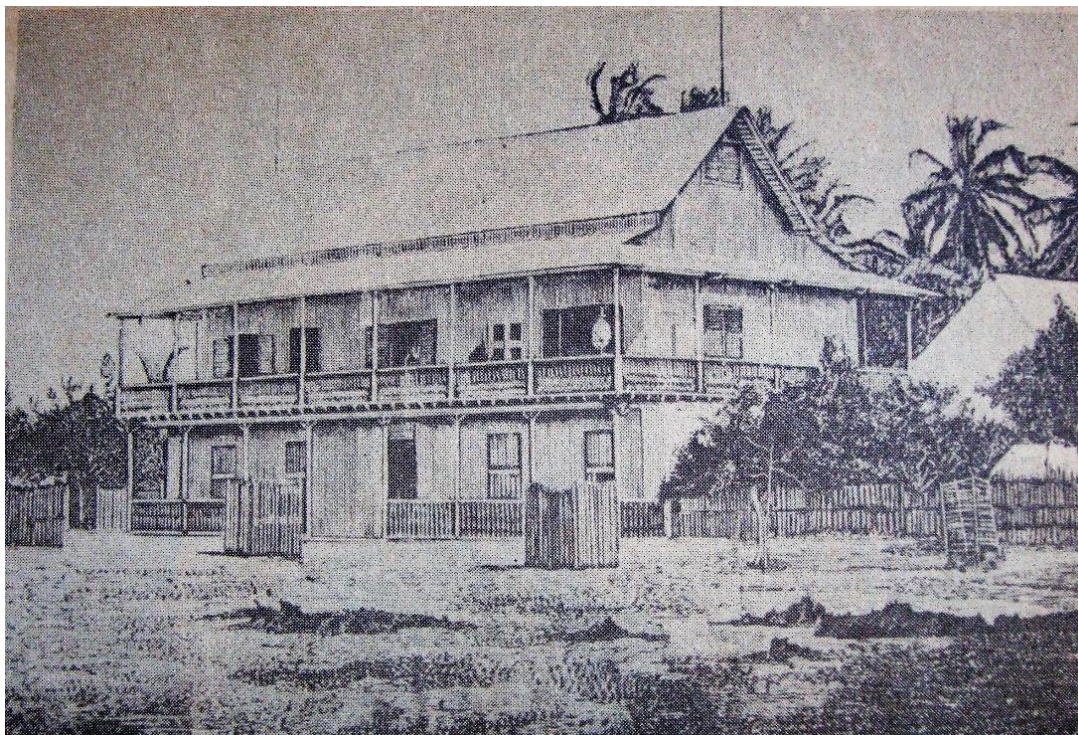
¹⁶⁹ Indalecio Liévano Aguirre, *Rafael Núñez*, Editora Latinoamericana S.A, Lima, 1944.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷¹ *ibid.* Las negritas son mías.

haría en la historia política del país, era pues una casa cómoda, más bien sencilla y que si tenía lo necesario para satisfacer el gusto de un hombre de espíritu refinado como el de Núñez, estaba muy lejos de cualquier *cursi* ostentación¹⁷².

Ilustración 1.10



El Cabrero. Casa de Rafael Núñez en los alrededores de la ciudad de Cartagena. (Imagen tomada de *Gaceta*, Instituto Colombiano de Cultura, Vol. 1, No 3, Bogotá, marzo de 1976)

Uno de los pocos retratos que Núñez poseía y valoraba en alto grado fue el pintado por Epifanio Garay, como puede verse en su testamento: “A mi dicha esposa le lego mi retrato al óleo, y el anillo que llevo ordinariamente y la grata esperanza de que nuestras almas se junten en el seno de Dios”¹⁷³. Del texto de Liévano Aguirre queda claro que quien fuera ejemplo de promoción artística en el país, quien permaneciera diez años en Europa entre Francia e Inglaterra en el más alto cargo diplomático, no contó en su vida privada por lo

¹⁷² *Ibíd.*, pp. 146 y 147.

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 438.

menos con un pequeño número de obras de arte- salvo las obsequiadas por amigos-, y de manera documentada, la obra en mención¹⁷⁴.

El pronunciamiento de los jurados Pedro Carlos Manrique, León Villaveces, Luis Ramelli y Otto Schroeder al rendir informe de la Exposición de 1899, evidencia la preocupación de los profesores de la Escuela de Bellas Artes acerca de la producción artística frente a la ausencia de un mercado del arte:

La pobreza de representación en el Concurso del grande arte de la Composición, presenta á nuestra mente un dilema que el tiempo se encargará de resolver, el cual puede plantearse así: el público no compra cuadros porque no hay artistas capaces de pintarlos, ó los artistas no pintan grandes cuadros porque no hay público suficientemente rico é ilustrado, para comprenderlos y pagarlos.” / A parte del cuadro propiamente tal, queda al pintor como medio de obtener recompensa pecuniaria el retrato, y hé aquí porque este género domina en el Concurso, principalmente cultivado por los artistas que la opinión a colocado en primera línea entre aquellos que se dedican al arte de la Pintura en la Capital¹⁷⁵.

Cabe reiterar que los grupos burgueses no excluyeron como se vio, el “lujo” de sus vidas, manifiesto particularmente en moda y mobiliario traído de Europa, pianos, vajillas, sedas, jarrones finos, alfombras, muselinas bordadas, terciopelos, grandes espejos con marcos florentinos, cristales, vajillas, cubiertos, etc. No obstante, este consumo de bienes de lujo no incluyó efectivamente obras de arte, por tanto, puede afirmarse que como fenómeno social y cultural, las bellas artes aun para final del siglo XIX, significaron un hecho marginal.

¹⁷⁴ Cabe señalar sin embargo, que de su viaje a Europa, Núñez trae una colección de 46 fotografías de obras de arte del Museo de Ámsterdam, que obsequia, para 1886, a la EBA.

¹⁷⁵ Pedro Carlos Manrique (Director), “Fallo del jurado de la sección de Bellas Artes en la exposición del 20 de julio de 1899”, *Revista Ilustrada. Crónica, ciencias, artes, literatura, historia*. Año. 1, Vol. 1. Nos. 16 y 17. Septiembre 30 de 1899. Bogotá, pp. 244 y 245

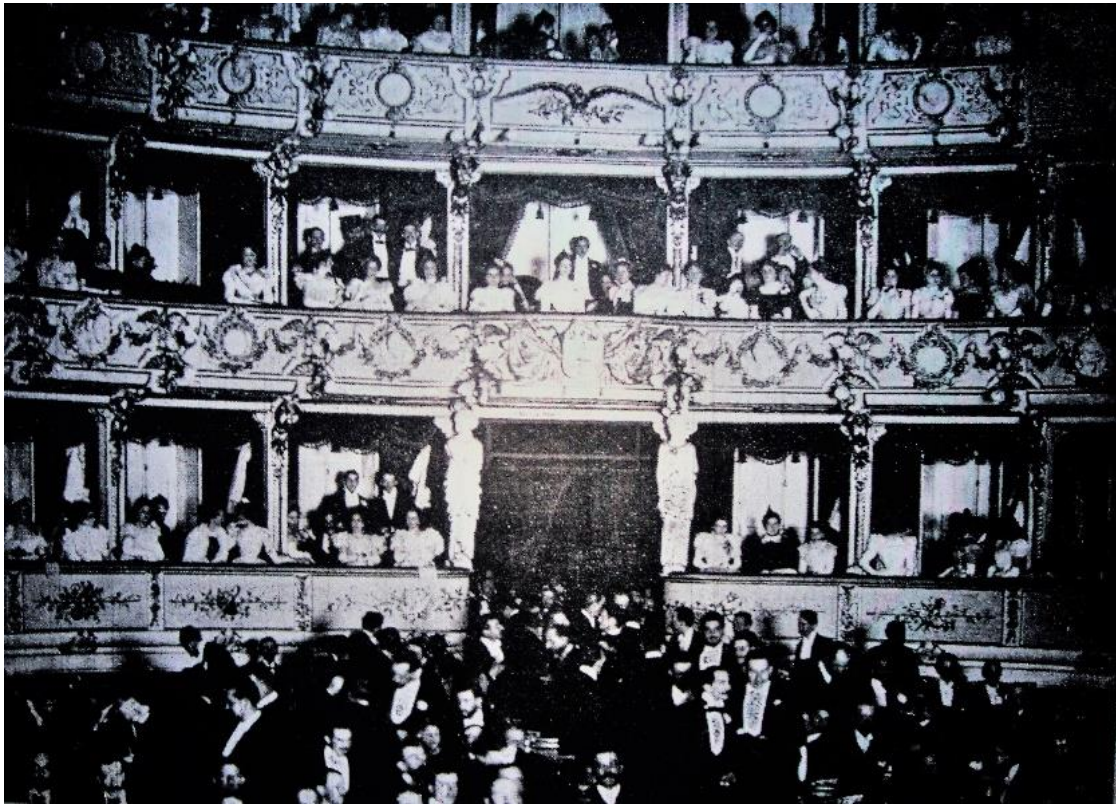
1.9 El rol de la Escuela de Bellas Artes en el escenario nacional

En el ámbito de lo público por el contrario, la EBA estaba llamada a ser parte de los proyectos promovidos por el Gobierno Nacional que daban continuidad al sentido de la utilidad de las artes. Este llamado se manifestó en decisiones, decretos y felicitaciones a la institución por parte del Gobierno Nacional. Dentro de las decisiones tomadas, entre 1880 y 1894, llegaron al país varios arquitectos y artistas extranjeros. Estos artistas fueron contratados por el Ministerio de Fomento con el doble propósito de erigir monumentos públicos y/o desarrollar labores docentes en la Escuela de Bellas Artes. De Italia llegaron el arquitecto Pietro Cantini, el escultor Cesar Sighinolfi, el Ornamentador Luigi Ramelli, con destacada incidencia en los procesos pedagógicos de la institución¹⁷⁶.

En 1881 Pietro Cantini fue contratado por el Gobierno Nacional para dar continuidad a la construcción del Capitolio Nacional. Por su parte, el ornamentador suizo-italiano Luigi Ramelli participó en los trabajos de ornamentación de la ciudad. En manos de estos artistas y arquitectos extranjeros se fue propiciando el cambio de la ciudad mediante la construcción de edificios, teatros, plazas, ornamentos para fuentes, etc. De igual manera, ejercieron una destacada función docente en los ramos a que se dedicaron.

Ilustración 1.11

¹⁷⁶ Acerca de los italianos en Colombia en el siglo XIX, escribe Armando Silva que, a pesar de darse una migración en aumento para finales del siglo XIX, “la cadena de presencia italiana en Colombia se vio interrumpida abruptamente por lo episodios protagonizados por Ernesto Cerruti, quien a finales del siglo XIX, entre julio y diciembre de 1885, fue el responsable del rompimiento de relaciones diplomáticas entre Italia y Colombia, hecho ocurrido el 15 de diciembre de 1885”. En, Armando Silva, *Cultura Italiana en Colombia. Reflexiones sobre etnias y mestizajes culturales*, TM Editores – Instituto Italiano Di Cultura, Bogotá, 1999, p. 3. Entre los italianos para 1881 también llegan Filippo Mastellari contratado por el gobierno nacional para colaborar en la decoración del Teatro Colón, también es contratado para dar clases en la EBA y en la Escuela Normal de Institutoras del Departamento de Cundinamarca, para 1891; Carlos Bertorelli, nombrado en uno de los reportes oficiales de 1895, deberá colocar mediante contrato celebrado con el Ministerio de Instrucción Pública, las estatuas de propiedad nacional realizadas en yeso de Bolívar, Nariño, Colombia y la Libertad y cinco bustos, en la Escuela de Bellas Artes. Igualmente Annibale Gatti, quien nace en Forli en 1828, va a estar vinculado a la construcción del Teatro Colón, debido a que Cantini le encarga parte de la elaboración del telón de boca traído desde Italia para el Teatro Colón. Ver, Armando Silva, *ibíd.*, p. 60.



“Vista de la parte central del Teatro Colón de Bogotá, en la función de gala que tuvo lugar á beneficio de la Sociedad de San Vicente de Paúl, en la noche del 24 de mayo último”. Obra de Pietro Cantini. Decorados de Luigi Ramelli. *Revista Ilustrada*. Dr. Pedro Carlos Manrique. No. 1. Año 1. Vol. 1. Bogotá, Junio 18 de 1898.

El gobierno envió mensajes de felicitación a la EBA por formar *obreros aptos* para la decoración de los nuevos edificios de la ciudad, así como aprobó la compra de una buena colección de yesos clásicos (17 en total), que el artista Luigi Ramelli trajo como parte del equipaje en su viaje a Bogotá. A través de las regulaciones oficiales se hizo visible la preocupación por las relaciones entre la EBA y las dinámicas de cambio de la ciudad. Las siguientes palabras en el marco de la repartición de premios de la entidad en su primera exposición anual, lo hacen manifiesto: “hay necesidad de impulsar hasta donde sea posible el trabajo industrial en el país como el único medio acaso que le queda para poder salir del

estado de aislamiento y pobreza a que lo han reducido nuestras frecuentes contiendas civiles”¹⁷⁷.

Estas preocupaciones del Pbro. Rafael María Carrasquilla, Ministro de Instrucción Pública para 1887, evidencian la orientación en materia artística que el Gobierno estaba interesado en promover. Las “artes prácticas” fueron estimuladas mediante becas a estudiantes pobres en áreas consideradas de utilidad. Por ejemplo, como parte de este impulso, estudió pensionado por dicho Ministerio el estudiante Alejandro Forero, quien logró obtener su Diploma de “Maestro Albañil” en la Escuela de Bellas Artes en el año 1898. También se benefició con beca del Ministerio el estudiante de Ornamentación Silvano Cuellar¹⁷⁸.

Por tanto, para el gobierno nacional, la Escuela de Bellas Artes debía cubrir en parte, la falta de brazos de artesanos y/o obreros calificados, en las nuevas dinámicas de progreso. La siguiente notificación al Gobierno del Rector de la Escuela de Bellas Artes César Sighinolfi (1888-1892) muestra el interés por resaltar dicha postura desde este proyecto moderno: “ya se encuentran alumnos que pueden ser útiles al Gobierno en la decoración de las construcciones públicas que actualmente se terminan” y, con relación a la clase de Grabado Sighinolfi señala: “Palpables son los resultados de la clase de Grabado en los actuales periódicos ilustrados, y de la cual ya han salido jóvenes que hoy aseguran su subsistencia con esta honrosa profesión”¹⁷⁹.

No obstante, la situación de crisis fiscal permanente que vivió el país constituyó un gran obstáculo para que efectivamente se trazaran políticas, en procura de este impulso al fomento de los estudios prácticos por parte del Gobierno Nacional, como aconteció cuando los maestros César Sighinolfi y Luigi Ramelli quedaron por fuera de la EBA, tras finalizar su

¹⁷⁷ “Decreto No. 59 de 1887 (21 de enero) sobre repartición de premios en la Escuela de Bellas Artes de Colombia y en su primera Exposición anual”. *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia* No. 56, marzo de 1887, Imprenta de “La Luz”, Bogotá, p. 297.

¹⁷⁸ACHUN, Cartas del Ministerio de Instrucción Pública a la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 9, Bogotá, 28 de mayo de 1897 y 16 de junio de 1897.

¹⁷⁹ “Informe del Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1890*. Imprenta de “La luz”, Bogotá, Tomo II, p.64.

contrato con el Ministerio de Fomento en 1892. El informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de Colombia señala:

Hoy no tiene la Escuela catráticos de Escultura y Ornamentación, pues los señores Sighinolfi y Ramelli, que lo eran hasta 1892, prestaban este servicio en cumplimiento de un contrato celebrado con el Ministerio de Fomento para ejecutar obras de estas artes, con la obligación adicional de dar enseñanzas de ellas en la escuela; pero terminó el contrato desde Abril de 1892; por consiguiente cesó su compromiso respecto de la enseñanza; y no se les pudo nombrar nuevamente maestros de las artes indicadas por no haber en el Presupuesto de Gastos la partida necesaria para remunerar estos servicios¹⁸⁰.

Frente a un estrecho presupuesto en la década de los noventa, el gobierno nacional tomó la decisión de dejar por fuera el curso de Escultura. Así lo recomendó el Ministro y debió asumirlo el nuevo Rector, Mariano Santamaría, tras la renuncia en abril de 1894, de Epifanio Garay:

Es, pues, necesario que se incluya en el Presupuesto de Gastos correspondiente la partida necesaria para pagar principalmente al maestro de Ornamentación, porque esta enseñanza es muy importante para los alumnos pobres de la Escuela, pues hoy hay muchos de los que han salido de ella que se ganan su subsistencia ejerciendo la ornamentación plástica de los edificios públicos y de los particulares. No sucede lo mismo con la escultura, porque todavía el país no está suficientemente adelantado para sostener escultores con beneficio propio; y por estas razones este Ministerio no insiste en que se vote partida para esta enseñanza¹⁸¹.

Ahora bien, el respaldo dado al curso de Ornamentación no supuso unas mejores condiciones para una adecuada práctica profesional en esta materia, y en lo que a la Escultura hace referencia, esta rama de las Bellas Artes no contó para el siglo XIX con el suficiente estímulo en su enseñanza, pese al interés del Gobierno en la elaboración de monumentos públicos.

¹⁸⁰ “Capítulo XI. Establecimientos que hacen parte de la segunda sección”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1894*. Imprenta de La Luz. Bogotá, 1894, pp. LVI

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. LVII.

En los departamentos también se hizo evidente el interés por la formación de jóvenes en la Escuela de Bellas Artes con fines prácticos. El crecimiento de las ciudades y el avance en los procesos técnicos condujeron a la búsqueda de capacitación en la EBA de estudiantes de otras regiones del país, sin que esto llegase a constituir efectivamente un movimiento en las artes. Los estudiantes de las otras regiones fueron becados en su mayoría por los departamentos, y fueron las gobernaciones quienes promovieron el estudio de jóvenes en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Dentro de la documentación encontrada, puede decirse que, entre 1894 y 1899, se produjo el mayor número de estudiantes enviados a la Capital del país a estudiar “artes útiles”¹⁸². Cauca, Tolima, Antioquia, Santander y Panamá son las regiones que aparecen como las más interesadas por enviar jóvenes a estudiar en la EBA. Así, por ejemplo, para 1894 la gobernación del departamento del Tolima le comunicó al Rector de la Escuela de Bellas Artes, la aprobación por la Asamblea departamental de un proyecto de resolución que incluía en el presupuesto de gastos de la vigencia de 1895 a 1896 votar una partida para el sostenimiento de becas de los alumnos pobres de instrucción secundaria del Departamento, en institutos científicos y en la Escuela de Bellas Artes de la Capital. Estas becas serían otorgadas como premio a los jóvenes que más se distinguieran en los Colegios del Tolima, con autorización de la gobernación¹⁸³.

Por su parte el departamento del Cauca orientó su interés principalmente hacia el estudio del Grabado y más tarde del Fotograbado, interés que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX¹⁸⁴. Dentro de los jóvenes del departamento que llegaron a estudiar en Bogotá se encontraban Francisco Lamus, Peregrino Rivera, Silvestre Páez, Joaquín Páez, Publio Fernández de Soto y Guillermo Molina¹⁸⁵. Uno de los factores motivantes para la promoción del Grabado lo constituyó sin duda, el prestigio de que gozaba la Escuela de Bellas Artes en dicho ramo - promovido desde sus inicios por Alberto Urdaneta-, y el auge de la prensa

¹⁸² Esta observación inicial dado que no existe un estudio al respecto, parte de la revisión de los documentos públicos, informes de Ministerio y Diario Oficial para las dos últimas décadas del siglo XIX.

¹⁸³ ACHUN, Comunicación del Departamento del Tolima, Presidencia de la Asamblea a la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 6, (1887-1899), Ibagué, 19 de junio de 1894.

¹⁸⁴ ACHUN, Carta de la Gobernación del Departamento del Cauca a la ENBA, Caja 1, Carpeta 13, (1910-1929), Cali, agosto 10 de 1912.

¹⁸⁵ ACHUN, Caja 1, Carpeta 1, (1886-1899), Secretaría de Instrucción Pública, Departamento del Cauca a la EBA, 1894 a 1899. (Las becas son departamentales).

ilustrada para el siglo XIX. De la importancia de este tipo de publicaciones y su interés para el público general darían cuenta las siguientes palabras: “En esta capital, donde no faltan, de ordinario, treinta o cuarenta publicaciones de todo género, se sentía, sin embargo, el vacío de un periódico ilustrado – en el sentido que hoy se da á esta palabra-”¹⁸⁶. Diversos periódicos y revistas continuán este proyecto como, por ejemplo, *Colombia Ilustrada* dirigida por José T. Gaibrois.

Del interés por fortalecer los estudios considerados como prácticos también dio cuenta la clase de Litografía. Este curso recibió especial protección del Gobierno Nacional como lo evidencian diversos documentos. Creado en virtud de un contrato especial que le colocaba por fuera de la supervisión del Rector, el Gobierno cedió al litógrafo cubano M. Felipe Lenher el mejor salón de la Escuela de Bellas Artes correspondiente al del curso de Arquitectura; De las actividades allí desarrolladas quedaron muy pocos registros en los reportes oficiales de la Escuela dada la autonomía con que se desenvolvió el profesor pero, dentro de los materiales para la enseñanza, la clase contó con el *Atlas Histórico y Geográfico de Colombia* elaborado por Manuel M. Paz. Allí se elaboraron planchas, planos y cartas geográficas. Poco antes de finalizar el siglo, M. Lenher regresó a su país natal, sin que se conozcan las razones de su retiro de la Escuela¹⁸⁷.

¹⁸⁶ “Alberto Urdaneta”, *Papel Periódico Ilustrado*, Tomo V, Números 114 a 116, Año V, p, 283.

¹⁸⁷ Al respecto dice Epifanio Garay: “A pesar del contrato firmado entre el Gobierno y el Profesor de Litografía Sr. Felipe Eduardo Lenher, de fecha 14 de junio del año próximo pasado, éste abandonó la clase desde el 1º. de Mayo último, sin que nadie haya encontrado la razón de tal proceder”. *Informe del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso Nacional en sus sesiones de 1898, de Instrucción Pública del año de 1898* Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, Bogotá. (Documento anexo), “Documentos correspondientes al Informe del Ministerio”, p.30

Ilustración 1.12



Ilustración 1.13



“Carta de COLOMBIA” y “División Política de COLOMBIA”, Imágenes tomadas del *ATLAS Geográfico e Histórico de la REPÚBLICA DE COLOMBIA con arreglo á los trabajos geográficos de general de Ingenieros AGUSTÍN CODAZZI*, por Manuel M. Paz, Imprenta A. Lahure, París-1889.

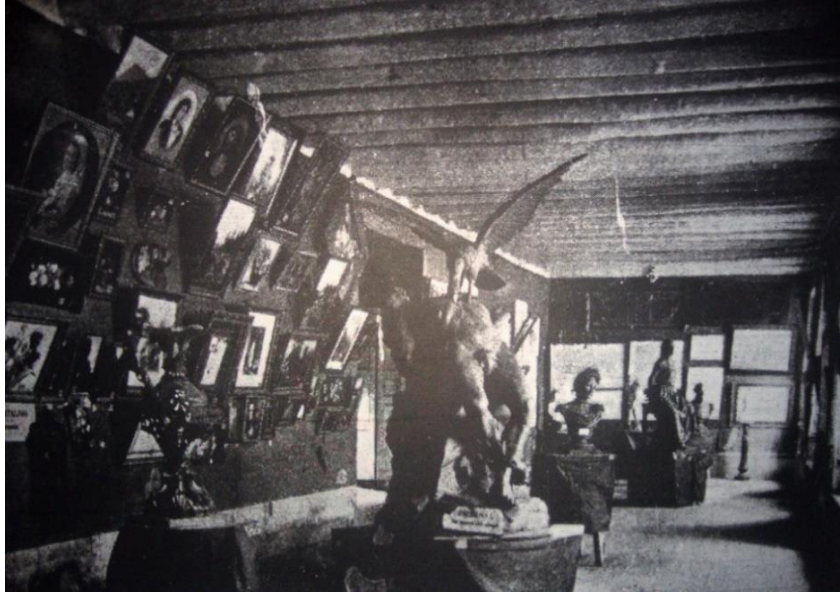
De esta tendencia también dieron cuenta las exposiciones en donde se conjugaron el arte y la industria. Así por ejemplo, para la celebración del 20 de julio de 1897, Rafael María Carrasquilla solicitó que la exposición a organizarse incluyera maderas de ebanistería y de construcción y objetos de arte trabajados en los últimos dos años en la Escuela Nacional de Bellas Artes¹⁸⁸. La solicitud de Carrasquilla hacía parte de la regla para estos eventos.

A partir de 1841, año en que bajo la presidencia del general Pedro Alcántara Herrán se convocó el primer salón, el siglo XIX asistió a la realización de una veintena de estos certámenes con una peculiaridad muy importante: al mismo tiempo que exposiciones de bellas artes, eran ferias artesanales y de productos de la industria. Aunque hay algunas excepciones muy notables a esta mezcla de productos del ingenio colombiano, en la que la palabra arte se entendía en su acepción más amplia, en todo caso la Exposición del 99 sí cumplió con esta regla¹⁸⁹.

¹⁸⁸ ACHUN, Celebración del Aniversario de la Independencia, Ministerio de Instrucción Pública de la República de Colombia, Caja 1, Carpeta 4, Bogotá, 5 de julio de 1897.

¹⁸⁹ Alvaro Medina, *op.cit.*, 1978, p. 25.

Ilustración 1.14



“Vista general del salón de Escultura en el concurso de 1899”, (Imagen tomada de *Revista Ilustrada*. Septiembre 30 de 1899. No. 1. Año 1, Vol. 1, Nos. 16 y 17).

Ilustración 1.15



“Vista del costado norte Salón de Pintura. Concurso de 1899”. (Imagen tomada de *Revista Ilustrada*. Septiembre 30 de 1899. Año I. Vol. I. Nos. 16 y 17).

Ilustración 1.16



“Vista del foyer del Teatro Colón en donde tuvo lugar parte de la Exposición Industrial”, (Imagen tomada de *Revista Ilustrada*. Septiembre 30 de 1899. Año I. Vol. I. Nos. 16 y 17).

En el marco de la Exposición de 1899, la junta encargada de la organización invitó a todos los habitantes a participar enviando muestras de los artículos que juzgasen podían exhibirse, pero aclaraba la preferencia en su selección por aquellos que tuviesen alguna utilidad. Así lo manifestaron: “En la Exposición figurarán tanto los productos naturales, como los que sean resultado de cualquiera industria ó arte. Serán preferidos los que representen un esfuerzo útil”¹⁹⁰. Esto es, el último cuarto del siglo XIX en Colombia, no brindó las condiciones de posibilidad para el despegue de la plástica en sus diferentes campos de acción. La dependencia de su justificación social a que se vieron expuestas, pondría de relieve los obstáculos a la existencia de un arte libre de fines prácticos inmediatos. Lejos estaba aún esta posibilidad.

¹⁹⁰ “REGLAMENTO de la Exposición Nacional de 1899. Circular”. *Exposición Nacional de 1899, REGLAMENTO*, Imprenta de “La Crónica”. Joaquín Pontón E., Director, Bogotá, p. 3.

1.10 Arte y Civilización: la Escuela de Bellas Artes en el concurso internacional

Además de los factores internos que demandan el “arte útil” la Escuela de Bellas Artes como institución debía servir también para publicitar al país en el extranjero. Ella constituía un referente civilizatorio que brindaba la posibilidad de atraer la inversión extranjera y dar a conocer el país en el exterior¹⁹¹.

Acerca de este nexo escribe William Alfonso López:

El campo del arte en Colombia nació afincado en las ideas de progreso y civilización. La justificación de la existencia del artista, de la obra de arte, de las academias de arte y de las prácticas sociales connaturales al arte como la crítica, dentro de la mentalidad de las élites criollas siempre estuvo enraizada en el papel que éstas le atribuían al arte dentro de las sociedades europeas consideradas como paradigma del progreso y de la civilización¹⁹².

En efecto, para el siglo XIX, el prestigio que brindaba internacionalmente una institución de enseñanza de bellas artes era significativo. Al lado de la locomotora y de las fábricas, las bellas artes hicieron parte del escenario de progreso y civilización de las naciones, y su relación con estos aspectos constituyó un argumento fuerte para que la Escuela de Bellas

¹⁹¹ El nexo entre arte y civilización ha sido abordado por varios autores lo que pone de presente la relevancia de esta relación. Amada Pérez la destaca en el examen del Museo Nacional: “fue durante el siglo XIX que los museos se convirtieron en espacios de exhibición y, fundamentalmente, de representación de la civilización y el progreso de las naciones. No es extraño entonces que durante el primer siglo de vida independiente algunos Estados americanos hayan considerado importante la creación de museos para conservar, clasificar, estudiar y exhibir los objetos que se recolectaban en las ya mencionadas expediciones y los que habían empezado a coleccionar algunos miembros de las élites criollas desde finales del periodo colonial”, en, Amada Pérez, *Nosotros y los otros las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia 1880 – 1910*, Tesis doctoral en Historia, El Colegio de México, México. D.F., 2011, p. 92 Miguel Huertas también observa la importancia del referente civilizatorio en el marco de la creación de la Escuela de Bellas Artes y de la elección del modelo de Academia para su enseñanza. Véase, Miguel Huertas, *op. cit.* La actual tesis explora esta relación en sus implicaciones frente a las decisiones administrativas que debía asumir la institución.

¹⁹² William Alfonso López, *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*, Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005, pp. 68.

Artes permaneciera abierta hasta fin de siglo, pese a la permanente crisis presupuestal a la que se vio expuesta.

Dicha idea era una percepción manifiesta internacionalmente tanto en Europa como en América. Para el siglo XIX, las bellas artes -en sus múltiples manifestaciones de música, plástica, teatro, etc.-, se enmarcaron dentro de aquellos productos propios del mundo civilizado, y fueron a constituir el referente por excelencia del patrimonio cultural de las naciones¹⁹³.

Frente a esta percepción, a nivel local, las élites tomaron conciencia de la condición de atraso en estas materias, algo mucho más sentido por quienes promovieron para la década de los setenta la fundación de la Academia Vásquez. En el memorial al Congreso de la República -ya mencionado- para presionar la fundación de dicha Academia, firmado por más de un centenar de personas se señala:

Tenemos noticia de que las Bellas artes no están hoy atrasadas en España, y de que, a pesar de las desventuras de Méjico, se encuentran allí en un estado floreciente. En dicha República, lo mismo que en Guatemala, Chile, Perú, Buenos Aires, Venezuela y Ecuador, hay instituciones de este género. Todos estos países fomentan el cultivo de las Bellas artes, tienen academias, envían a Europa alumnos pensionados, cuentan con artistas de reputación europea, como los pintores [Joaquín] Cordero y [Ignacio] Merino, (...) y entre tanto es forzoso confesar que hoy nos encontramos nosotros más atrasados que hace dos siglos en la práctica de tan importantes ramos de civilización¹⁹⁴.

En este mismo sentido, en la presentación ante el Senado Sergio Arboleda pidió a sus colegas, “llenar un notable vacío que se observa en nuestro país y no en otro país culto, exceptuando probablemente el Paraguay, Bolivia y dos o tres estados centroamericanos”¹⁹⁵.

Dichas expresiones van a mostrar hasta qué punto estos grupos eran conscientes de la situación nacional en materia artística comparativamente frente al resto de las naciones, y de

¹⁹³ Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura*, CONACULTA, Vol. 1, México, 2005, pp. 34 a 36.

¹⁹⁴ “Memorial al Congreso solicitando la creación de la Academia Vásquez”, *La América*. Junio 11 de 1873. En Álvaro Medina, *Procesos del Arte en Colombia*, p. 84.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 86.

manera especial con América Latina. En concordancia con estas manifestaciones, Urdaneta había precisado para los años setenta la relación entre arte y civilización y su importancia como parte de la riqueza de las naciones¹⁹⁶:

La propagación de las artes i su perfeccionamiento son señales de la civilización de un país: son el límite que separa la cultura de la barbarie, i lo que diferencia del hombre inculto al inspirado artista. Son el punto de partida de toda civilización, el camino que ella recorre para llegar a su apojeo, i en suma, los medios con que un país hace palpable a los ojos del mundo entero los nobles sentimientos, las delicadas inclinaciones de sus hijos¹⁹⁷.

Vinculado al proceso civilizatorio, el adelanto artístico también tomó del positivismo – tanto como la ciencia y la técnica- la idea de un desarrollo gradual que iba de la barbarie a la civilización. En este sentido la “conquista de la civilización”, como lo indica Pedro Armillas¹⁹⁸, también incorporaba la “expansión de la conciencia estética”, que implicaba la diferenciación entre “un arte superior (el arte de la alta cultura) caracterizado por estilos conceptualizados y depurados” que sustituyó “a las viejas formas de arte comunal”¹⁹⁹. Ese arte tomó distancia del arte popular, del arte del campesino o – en este caso de la artesanía- y se homologó para sus promotores o cultores, a la manifestación de la sociedad civilizada²⁰⁰.

Tanto Urdaneta como los demás individuos comprometidos con el impulso al desarrollo de las artes en el país compartieron esta visión que hizo parte del proyecto en mención, al dar vida a un instituto público de educación artística. Así lo expuso la Ley 67 de 1882: “*El Congreso de los Estados Unidos de Colombia*, En uso de sus facultades constitucionales, y considerando la influencia que el cultivo de las Bellas Artes ejerce en la civilización de los pueblos, así como las felices disposiciones artísticas que distinguen á una parte de la juventud

¹⁹⁶ Alberto Urdaneta, “Apertura del Curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional”. En: *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*. Imprenta de Echeverría Hermanos. Bogotá. Tomo III. Primer Semestre del Año, 1870, pp. 409 y 410.

¹⁹⁷ *Op. cit.* Discurso de posesión de Urdaneta como profesor de dibujo de la Escuela de Literatura y Filosofía de la Universidad Nacional en 1870.

¹⁹⁸ Pedro Armillas, “El Concepto de civilización”, En *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Editorial Aguilar, Madrid, 1974, pp. 358 a 361.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 359.

²⁰⁰ *Ibid.*

colombiana”, decreta la creación del Instituto de Bellas Artes²⁰¹. Ello formó parte de ese “noble ideal” al cual se hizo referencia al hablar del ejercicio del arte en el país.

De este ideal derivó el que el modelo a seguir fuese la Academia²⁰². Este modelo, expresó ese anhelo de progreso, de civilización, a partir de un lenguaje formal considerado *superior*, y, por tanto, la Academia debía ser la guía rectora que superara la situación autodidacta o “primitiva” del arte nacional. En dicha noción también estuvo presente el carácter de lo monumental. Lo monumental, estaría asociado desde el siglo XVIII, al concepto de civilización. A este sentido entre lo primitivo y lo clásico y/o neoclásico quedó asociada la tensión entre civilización y barbarie para las bellas artes y, el “buen gusto” propio de una élite civilizada. La expresión del Presidente de la República Eliseo Payán al cierre de la Primera Exposición Nacional de Bellas Artes, lo hizo explícito. Este sería un *evento civilizatorio* del cual “la sociedad culta ha quedado satisfecha”²⁰³.

Pero en la relación entre arte y civilización tan sólo un modelo tenía cabida: el modelo de Academia Francesa²⁰⁴. Desde Francia ese modelo se anunciaba como el punto máximo de referencia e impactaba en toda América Latina. El encargado de importar el modelo para el país sería Alberto Urdaneta.

Para cuando Urdaneta realiza sus estudios artísticos en París, primero con el artista académico Paul César Gariot y luego, tras su segundo viaje en el taller de Ernest Meissonier (1815-1891), se percata de las nuevas tendencias, aunque se inclinó por el círculo académico

²⁰¹ “Ley 67 de 1882 (11 de Septiembre), por la cual se establece en la capital de la República un «Instituto de Bellas Artes»”, *Diario Oficial*, No. 5473 del 16 de Septiembre de 1882.

²⁰² Por Academia aquí se entiende una Institución poseedora de cierta consagración oficial y autoridad conferida por los poderes públicos, caso de la *Academia Francesa* o la *Academia Real de Pintura*. Institución orientada tanto a la enseñanza como a fijar reglas y principios sobre la estética de la pintura. Definición tomada de: Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1998, p. 20.

²⁰³ “Decreto No. 59 de 1887 (21 de enero) sobre repartición de premios en la Escuela de Bellas Artes de Colombia y en su primera Exposición anual”. *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia* No. 56, marzo de 1887, Imprenta de “La Luz”, Bogotá, p. 297.

²⁰⁴ Aquí se comparte la afirmación de Miguel Huertas quien observa que el modelo de Academia de Bellas Artes que se impuso en el país, fue el de la Academia Francesa, sobre este modelo se sienta el canon que se traducirá en un modelo pedagógico. Véase, Miguel Huertas, *op. cit*,

francés. La época que comprende estos dos periodos de estudio de Urdaneta en París, ciudad que durante todo este tiempo y hasta fin de siglo, lideró el desarrollo artístico en Europa, se mantiene aún con fuerza bajo los dominios de la Academia pese a que nuevas corrientes empezaron a sacudir su rígida postura. Entre 1855 y 1867, el Realismo estuvo en su apogeo – en particular la figura de Gustavo Courbet fue notoria- fortalecido por algunos escritores como el poeta Charles Baudelaire y el escritor socialista Pierre J. Proudhon²⁰⁵. Esta estética realista que arremetió contra las reglas de la Academia, se orientó hacia una visión social crítica al margen de cualquier modelo ideal, de la pintura de historia y de los artistas oficiales²⁰⁶. También en esta época de viaje del artista nacional, otro movimiento empezó su curso: el Impresionismo, con Bazille, Sisley, Monet y Renoir quienes conformaron un grupo motivados por el ejemplo de pintar directamente de la naturaleza brindado por los pintores de Barbizon²⁰⁷. Sin embargo, al margen de estos impulsos renovadores en la plástica, la pintura oficial contaba todavía en París con una gran visibilidad en particular a través del Salón.

En 1878, se lleva a cabo la Exposición Universal de París, evento al que asiste Urdaneta y al que hace seguimiento a través de las páginas de *Los Andes*²⁰⁸. La *Exposición Universal* se enmarcó dentro de los lineamientos de la Academia, fortaleciendo mediante premios este modelo. A través de *Los Andes*, el artista colombiano se dedicó en particular, a las manifestaciones latinoamericanas dado que este periódico se propuso servir de “lazo de unión” de América en Europa²⁰⁹. En el seguimiento que Urdaneta hizo al “Salón de 1878”, no dudó en considerar que éste representaba el punto más alto del progreso en materia artística de la época. El Salón comprendía, según lo anotó, 2,330 pinturas al óleo, 1,637 dibujos, cartones, acuarelas, miniaturas, etc., 644 esculturas, bronce, etc., 95 grabados diversos, 25 litografías, 93 obras de pintura y escultura, y las estatuas de América del Norte,

²⁰⁵ Frederick Hart, *ARTE. Historia de la Pintura-Escultura y Arquitectura*, Akal, Madrid, 1989, p. 962.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 954-955.

²⁰⁷ Donald Martin Reynolds, *Introducción a la Historia del Arte*, Universidad de Cambridge – Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1985, p. 79.

²⁰⁸ *Los Andes. Semanario Americano Ilustrado* (1878), No. 3, Julio 7, Edición Facsimilar. Flota Mercante Grancolombiana, Bogotá, 1980

²⁰⁹ *Ibíd.*

de J. Miguel Caille, de América del Sur del barón Carlos Arturo Bourgeois, que adornaban el frente del Campo de Marte. En total, 3,076 obras presentadas al concurso correspondiendo a América 93 obras²¹⁰.

Ilustración 1.17



“Exposición Universal. – Vista del frente del palacio del Campo de Marte”. Tomada de *Los Andes. Semanario Americano Ilustrado* (1878), No. 3, Julio 7, Edición Facsimilar. Flota Mercante Grancolombiana, Bogotá, 1980, p. 31.

La Exposición significó para Urdaneta aquello “cuanto de grande han producido los artistas más notables en los últimos diez años”, y donde se pondrían de manifiesto las cualidades más destacadas de la práctica artística: aquellas basadas en el dibujo²¹¹. Urdaneta también se percató de las tendencias en contra de la Academia cuando observó por ejemplo, que esa

²¹⁰ *Ibíd.*

²¹¹ *Ibíd.*, Núm. 13, Diciembre 31, p. 154.

“manera lisa de pintar” del arte francés académico “no está hoy á la moda, sobre todo entre los de la escuela llamada franca”. Por “escuela franca”, Urdaneta aludía al arte de Courbet, al cual el artista calificó de un “realismo llevado á la exageración” cuyas influencias advirtió en un cuadro de Francisco Lira, pintor chileno: *La Virgen y Cristo muerto*, en donde la figura de Cristo para el artista sería, “un tanto vulgar como cuerpo, denuncia demasiado el modelo” (...). “La musculatura de Cristo, principalmente en las piernas, es exagerada y hasta vulgar”²¹². Otra obra de autor chileno *El Lavadero* de Cosme San Martín, fue catalogada por el artista colombiano como “de poco interés”; admiró sí del mismo autor su “cabecita de niña” que encontró cercana al dibujo a Greutze²¹³. Dentro de la pintura chilena se inclinó por Santiago Arcos por sus influencias de Bonnat y Madrazo y su obra inspirada en asuntos mitológicos. Esto es, sus preferencias estaban claramente definidas por lo neoclásico.

Todas las obras del arte francés expuestas en la sección de “arte moderno” constituyeron para el artista nacional “joyas”, ejemplificadas en los retratos de Bonnat, en la escultura de J.A. Mercié, en los trabajos de H. Regnault y Gérôme, en la escultura de Paul Dubois y en el mayor de todos los artistas, Adolphe W. Bouguereau²¹⁴. De Italia destacó la figura de Julio Monteverde. La gloria del arte se reflejaría en estos nombres, todos ellos reconocidos académicos, ganadores de ésta o anteriores exposiciones universales: Monteverde, primer premio en Escultura en la Exposición Universal; H. Regnault, cuya obra presentada ganó el aplauso del público²¹⁵; un cuadro de M. Gérôme que mereció a su autor la gran medalla de honor del salón de 1874, y Bouguereau premio de Roma en 1850. No cabía duda que estos artistas representaban para el artista colombiano, el corazón de “¡Las Bellas Artes!” y Francia sería la “hermana mayor de las repúblicas”²¹⁶.

El impacto que tuvo la Academia francesa para el artista colombiano se hizo extensivo en Latinoamérica a muchos otros artistas. De este fenómeno habla Rodrigo Gutiérrez Viñuales

²¹² *Ibíd.*, Núm. 4, Julio 15, p. 44.

²¹³ *Ibíd.*

²¹⁴ *Ibíd.*

²¹⁵ *Ibíd.*, Núm. 9, p. 101.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 155.

quien señala que, William Adolphe Bouguereau y Ernest Meissonier, captaron la atención de pintores latinoamericanos dado que estos artistas brindaban el referente de posibilidad de ser reconocidos en Europa y consagrados en sus respectivos países de origen²¹⁷. En particular Bouguereau y Meissonier representaban para el artista iberoamericano, un “modelo de éxito”, por los honores que acaparaban en los Salones oficiales²¹⁸. En efecto, estos galardones fueron de manera patente, los tiquetes de entrada de los artistas en la sociedad. Para Urdaneta, quien de manera efectiva impulsó los estudios artísticos en el país con el apoyo de un círculo de amigos entre escritores y políticos, el valor del arte se encarnaba en la orientación de la Academia de París. Si bien tal orientación por la que se inclinaba el artista colombiano, se cerraba frente a los nuevos impulsos artísticos, es cierto también que no distaba de la que regía, en general, al público francés que asistía a tales eventos. Como lo expresa Frederik Hart, la oposición artística “produjo sorpresa y rechazo a los parisinos y al mundo entero. Preferían no sólo a Ingres, Delacroix y sus seguidores, sino a los pintores que ganaban premios o eran miembros de la Academia”²¹⁹.

Para cuando Urdaneta regresó al país acompañado de Antonio Rodríguez, se propuso divulgar el arte académico francés a través de las páginas del único órgano que operaba como difusor del arte europeo o “galería de arte” de entonces: el *Papel Periódico Ilustrado*. En las páginas de este periódico, quedaron grabadas algunas de las obras y autores más destacadas de la Exposición Universal del 78: Bouguereau, Paul Dubois, Bonnat, Monteverdi, así como de su maestro Meissonier; también se reprodujeron algunas imágenes seleccionadas de revistas ilustradas a su alcance²²⁰.

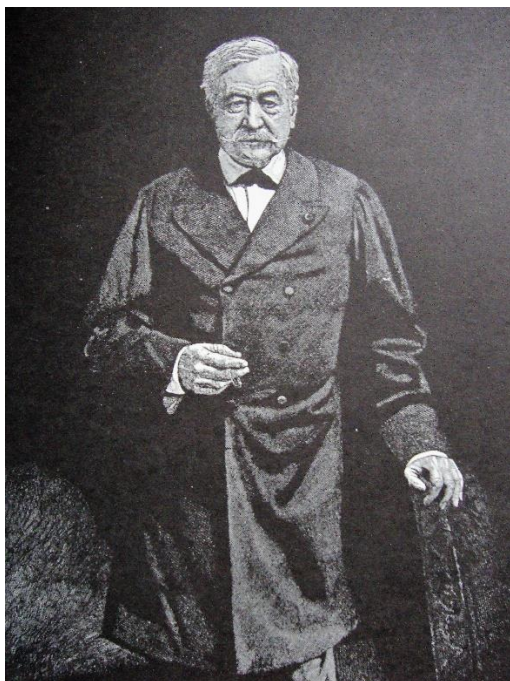
²¹⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La pintura y la escultura en Iberoamérica (1800-1925)”, en Ramón Gutierrez y Rodríguez Gutiérrez Viñuales, *Historia del arte IBEROAMERICANO*, Lunweg Editores, Barcelona, 2000, p. 213.

²¹⁸ *Ibíd.*

²¹⁹ *Op. Cit.*, Frederick Hartt, p. 954.

²²⁰ Algunos recortes de prensa ilustrada de la época se encuentran en un álbum de Alberto Urdaneta que guarda la sección de *Libros raros y valiosos*, de la Biblioteca Central, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Ilustración 1.18



Copia del cuadro al óleo de León Bonnat
Grabado de A. Vallette.
Tomado del Papel Periódico Ilustrado. Año 1 No. 18
1 de junio de 1882, p.281

Ilustración 1.19



Jenner vacunando a su hijo.
Estatua de Monteverde
Tomado del Papel Periódico Ilustrado. Año 1.
No. 5. 15 de noviembre de 1881, p. 76

Así, el Papel Periódico Ilustrado se constituyó en un esfuerzo sistemático de producción y divulgación de la orientación académica, y además, llenó el vacío de lugares de exhibición de obras de arte tanto nacionales como internacionales, ante la ausencia de galerías y museos que cumplieren dicha función²²¹.

El ser las bellas artes un elemento civilizatorio vinculante con las demás naciones, constituyó sin duda un motor para que, tras Urdaneta, se iniciara el envío de jóvenes colombianos a estudiar en Europa, particularmente a París²²². La beca se designaría entre los alumnos o discípulos más aprovechados de la Institución. Este estudio complementario duraría hasta tres años con la obligación a los alumnos favorecidos, de retribuir al Estado con algunos de

²²¹ *Op. Cit.*, Ruth Acuña, p.67

²²² Becas otorgadas mediante la Ley 67 de 1882.

los siguientes servicios: Ilustraciones de dos obras científicas o literarias de las que existieran en el país, por cuenta de la Nación. Dirección gratuita por un año de todas las obras de arquitectura a realizar bien por cuenta de la Nación o del Estado a que perteneciera el alumno. La pintura de dos cuadros nacionales históricos o de cuatro retratos de hombres públicos de Colombia a la elección del Poder Ejecutivo²²³. Estas condiciones se mantuvieron fundadas en la Escuela de Bellas Artes, entidad a la que finalizados los estudios artísticos, también debían incorporarse como docentes por un tiempo de mínimo tres años.

El caso de Epifanio Garay es paradigmático de lo ocurrido a los becados en Europa. El artista se inscribe en la Academia Julian de París, la más popular para los artistas colombianos que viajan a esa ciudad. En este sentido, resultan esclarecedoras las observaciones de Steven Naifeh y Gregory White, del lugar que ocupaban estas academias en la enseñanza de las artes:

Eran escuelas privadas a las que se denominaban talleres o *ateliers* (por los típicos áticos con tragaluces donde solían trabajar los artistas), o simplemente estudios, que variaban en importancia, prestigio, rigor y, por supuesto, precios. Pero todas eran hijas de la Escuela de Bellas Artes, recurrían a los mismos métodos tradicionales de enseñanza y querían ser tan competentes en su oficio como sus mayores (...). Casi todos los dueños y profesores provenían de la Ecole. Muchos eran antiguas estrellas de salón que alardeaban de sus medallas; a veces sus nombres eran un *succés d'estime* para lograr la franquicia de un taller²²⁴.

La academia a la que asistió Garay era por tanto una de tantas existentes en París, dirigidas por maestros de la Academia de Bellas Artes de la ciudad, que se valían de su prestigio al ser profesores de la institución, para fundar y cooptar estudiantes de todo el mundo²²⁵. Para la época también viajaron por estudios a Europa becados por la nación: Pantaleón Mendoza,

²²³ *Op. Lit.*, “Ley 67 de 1882 (11 de Septiembre), por la cual se establece en la capital de la República un «Instituto de Bellas Artes»”, Art. 6.

²²⁴ *Op. Cit.*, Steven Naifeh y Gregory White, p. 469.

²²⁵ Garay, El cuadro que hace en París Garay titulado *Recreación*, que fue admitido en la “Exposición anual artística” de París. Grabado en madera por Antonio Rodríguez, y publicado en *Anales de la Instrucción Pública de la República de Colombia No. 49, Bogotá, agosto de 1886, p. 345*. Lázaro María Girón dice a cerca del mismo, refiere lo publicado en el periódico *Europa y América*, en artículo firmado por Georges Proffit, Garay quien deja en alto para el país se constituye en un impulso. Se anuncia que la Sociedad de los Artistas Franceses lo ha admitido para el salón de 1886, y Bouguereau certifica que Garay ha trabajado bajo su dirección, “dejándolo siempre completamente satisfecho”, p. 349.

Ricardo Borrero Álvarez, Ricardo Moros Urbina y Salvador Moreno Otero²²⁶. Otros fueron impulsados por el artista Mexicano Felipe Santiago Gutiérrez o por sus respectivos lugares de origen como Francisco Antonio Cano.

Por otro lado, la visibilidad internacional manifiesta acerca del fenómeno de las bellas artes y la importancia que suponía su desarrollo como vitrina ante las demás naciones, constituyó uno de los argumentos que llevó al Ministro de Instrucción Pública a solicitar a la Escuela de Bellas Artes conformar una galería de arte y mantener abiertas sus puertas al público, durante algunas horas del día. Así lo expuso:

La Escuela de Bellas Artes debe formar una colección, lo más completa posible, de sus trabajos, así para que estos sirvan de estímulo á los nuevos alumnos, como para que el Establecimiento pueda conservar las tradiciones de sus tareas. Además, sucede que algunos individuos principalmente extranjeros, gustan de visitar en la Escuela, á fin de cerciorarse de la marcha de los estudios artísticos en el país; y en este caso conviene que esta exhiba muestras de sus trabajos. En tal virtud este Ministerio resuelve imponer á los alumnos de ese Establecimiento el deber de dejar en él aquellas de sus obras que el Rector designe como dignas de figurar en la colección de estudios de esa Escuela²²⁷.

Esto es, la idea de conformación de una galería de arte y de creación de una colección derivada de los trabajos de la EBA, fue una iniciativa oficial, solicitud que vuelve a expresarse en 1894, fijando para tal efecto, y como parte de los requisitos indispensables para la graduación de los estudiantes, la presentación de un trabajo artístico y original aprobado por el Consejo Directivo el cual debía pasar a integrar la Galería de la Escuela²²⁸.

Esto es, desde el Estado, la Escuela de Bellas Artes debía ser un referente clave en esa imagen civilizatoria que éste se empeñaba en representar, esta visión que acompañó la época se

²²⁶ Como precisa Beatriz González, véase, Beatriz González, *op.cit.*, *Andrés de Santa María (1860-1954): un precursor solitario*, p. 19

²²⁷ ACHUN, Carta del Ministerio de Instrucción Pública al rector de la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 9, (1886-1899), Ministerio de Instrucción Pública República de Colombia, al Rector de la Escuela de Bellas Artes, Bogotá, 24 de noviembre de 1887.

²²⁸ ACHUN, Ministerio de Instrucción Pública. República de Colombia al Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 29 de septiembre de 1894.

proyectó hasta el siglo XX. Para el Vicepresidente de la República José Manuel Marroquín entidades como la EBA, contribuían en ese sentido,

Si por razones bien conocidas no podemos ufanarnos exhibiendo ante los extraños monumentos magníficos ni admirables productos del arte y de la industria, si nos es dado dar pruebas de nuestro amor al arte y á las ciencias, haciendo conocer por sus trabajos las asociaciones y los centros científicos, literarios y artísticos que, gracias á la labor perseverante y á la energía con que se han allanado numerosos obstáculos se han establecido y se sostienen en la ciudad. / Tales entidades contribuyen poderosamente á dar a Colombia títulos para ser considerada como nación culta, y hasta para justificar la denominación de Atenas americana con que se ha querido honrar á esta capital²²⁹.

De la importancia que tuvieron estos encuentros civilizatorios también da cuenta el siguiente llamado de 1903 que recoge la visión presentada, destacando además, otro aspecto que acompañó estos procesos civilizatorios: el criterio racial. En la *Revista Consular* del Ministerio de Relaciones Exteriores, el Cónsul General de Colombia en Londres hace expresas las ambiciones de reconocimiento en el plano internacional sobre la base de este criterio,

para ensanchar las relaciones comerciales de un país desconocido, lo primero que debe procurarse es hacerlo conocer [...]. Se requiere algo tangible, algo palpable que hiera la imaginación y los sentidos todos, sin dejar asomo de duda ni resquicio para el escepticismo [...]. Doloroso es confesarlo, pero de mi sé decir que hube de principiar por conseguir el mapa y la bandera de la República para ponerlos en mi despacho. [...] De nada se nos provee, y por eso recibí con alborozo, primero la circular diplomática y consular del Dr. Martínez Silva... [Observa que] aun cuando fuese cierta nuestra barbarie é ignorancia, y precisamente por ello, una Exhibición abriría los ojos del europeo y lo llenaría de impaciente ambición, puesto que, en la ausencia de obras de arte y de manufacturas echaría de ver lo que nosotros no producimos y lo que él podría mandarnos a trueque. [Y agrega]: Conviene que los escritores manden sus libros, los artistas sus pinturas, los músicos sus sonatas, etc., etc., y que, ya sea por cuenta del Gobierno ó de los particulares, se saquen vistas de tanta cosa bella y admirable que inundaría de turistas el país: de cascadas y de bosques, de ríos, puentes y acueductos antiguos; de grupos de indios bravos, de jornaleros y de señores, y retratos de bellezas femeninas y

²²⁹ “Ministerio de Instrucción Pública. Fiesta de la Instrucción Pública”, *Diario Oficial* No. 12,102, Bogotá, 20 de junio de 1904.

masculinas, para que se vea que nuestra raza no es inferior ó degenerada, y que no andamos comiendo carne cruda y con un taparrabo por toda indumentaria. [...]. Todo esto es necesario para darnos á conocer por lo que somos y no por lo que nos pintan, pues en libros muy recientes no nos bajan de salvajes prehistóricos, y cuando uno llega por aquí, todavía hay gentes de mucha cuenta que reparan si llevamos escondido el apéndice caudal que á Darwin se le atronara entre las manos²³⁰.

Ese algo tangible presente en el anterior llamado era el arte, una especie de artefacto civilizatorio que ayudaba a dar el salto del salvaje prehistórico al mundo civilizado y, que en su base enunciaba posiciones de exclusión en la construcción de nación. La alusión a Darwin en la anterior cita, podría explicarse siguiendo a Amada Pérez como referencia a uno de los conceptos de raza que circularon en el país. En este sentido, existió una corriente darwiniana, otra con enfoque filosófico religioso – de la cual hizo parte Caro-, y otra postura crítica asumida por otros autores²³¹. Estos criterios y conceptos configuraron un juego de espejos para la autopercepción de inclusión/exclusión en el plano internacional, mientras al interior fueron excluidas comunidades enteras del territorio nacional. En la nota consular, el autor sigue al racismo científico de la época, proponiendo a través de estrategias como el arte, el reconocimiento en la esfera internacional.

Esto es, retomando a Pérez y las diversas posturas acerca del tema, el Cónsul privilegiaba la estrategia basada en el progreso material en términos del adelanto de los pueblos, frente a, por ejemplo Caro, quien privilegia aquella basada en el orden moral. En este último caso, Caro “planteaba que el progreso material no ubicaba automáticamente a unos pueblos más adelante que a otros, y, por otra, señalaba la posibilidad de retroceder en la historia poniendo como punto de quiebre la pertenencia a la Iglesia católica en la medida en que el regreso al paganismo significaba un retroceso”²³². Cabe anotar que para el caso del arte, sin desconocer el papel que jugó internamente la dimensión religiosa, desde el plano internacional

²³⁰ “Ministerio de Relaciones Exteriores. Revista Consular 103, Newgate Street- Londres, E. C., abril 23, 1903. Sr. Ministro de Relaciones Exteriores – Bogotá”, *Diario Oficial*, No. 11863, Bogotá, 25 de junio de 1903.

²³¹ Amada Carolina Pérez, *Los conceptos de raza, civilización e historia en la obra de Miguel Antonio Caro la articulación de un modelo de representación sobre los habitantes del territorio nacional*, en, [www.http://historiasenconstruccion.wikispaces.com/file/view/Raza,+civilizaci%C3%B3n+e+historia+en+Caro+-+Amada+P%C3%A9rez.pdf](http://historiasenconstruccion.wikispaces.com/file/view/Raza,+civilizaci%C3%B3n+e+historia+en+Caro+-+Amada+P%C3%A9rez.pdf). Consultado el 6 de febrero de 2016.

²³² *Ibíd.*

predominó la noción positivista sobre la religiosa en la determinación de la Academia como el modelo a seguir.

José Asunción Silva dejó también constancia de esa percepción de inferioridad experimentada por el colombiano que viaja a Europa: José Fernández sería el anfitrión de una fiesta en París en donde se mezcló “lo más distinguido y simpático de la colonia hispanoamericana con lo más linajudo y empingorotado del aristocrático barrio”, al finalizar la fiesta el anfitrión exclama: “¿Qué me importó el éxito de la fiesta?... Si mi lucidez de analista me hizo ver que para mis elegantes amigos europeos no dejaré de ser nunca el *rastaquouere*, que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro...”²³³.

Sobre la base de esta percepción no sorprende que las exposiciones de bellas artes procuraran seguir el tono de las exposiciones universales con todos sus rituales de ceremonias, premios, presencia de altas dignidades políticas y sociales, etc. Aun cuando hacían falta más que mutuos acuerdos para que en efecto, las artes hicieran parte vital de la cultura nacional.

Los nexos entre arte y civilización no alcanzaron a hacer efectivo un programa de educación artística acorde con el modelo propuesto. Si bien la Escuela mantuvo abiertas sus puertas, en las dos últimas décadas del siglo XIX no se programaron prácticas indispensables para un buen ejercicio académico y se trabajó con fragmentos en yeso de modelos clásicos y copias de estampas de baja calidad.

Como sucesor de Urdaneta en la rectoría de la Escuela, el escultor César Sighinolfi demandaría la necesaria protección del gobierno sobre los acuerdos de su misión civilizadora: “porque ningún país civilizado puede prosperar sin el cultivo de las artes, que ennoblecen el alma, dulcifican el corazón y desarrollan la inteligencia”, abrigaba la esperanza, “de que el ilustrísimo Gobierno de Colombia seguirá prestándole su apoyo, para no dejar [la] morir en

²³³ José Asunción Silva, *op. cit.*, p. 197.

la cuna”²³⁴. Su sucesor Epifanio Garay en la misma dirección, exhortaba al Gobierno a prestarle la atención debida acorde con los reconocimientos de su labor civilizadora:

Inútil es decir que en el apogeo de las naciones, en Grecia de Pericles, en Italia del Renacimiento y en la Francia actual, las artes han tenido siempre una parte muy principal: ante la vastísima ilustración de Su Señoría haría yo mal papel extendiéndome en encarecimientos de la alta significación que para el progreso de Colombia encierra esta Escuela. / Lo que me mueve á insistir en este punto es el hecho de que en el Presupuesto vigente, institutos de menor importancia que la Escuela se hallen mejor remunerados que ésta; y no es que yo opine por que se les disminuya á aquéllos la subvención de que gozan; eso no, que antes es poco cuanto se destine á mejorar la instrucción pública: únicamente pido que se atienda á todas las necesidades de la Escuela, proveyéndola de lo que haya menester, y dándole en el próximo Presupuesto la importancia que ella se merece de un Gobierno culto y civilizado²³⁵.

Dado que el pronunciamiento de los rectores no tuvo éxito, la vocería va a ser asumida por el Ministro de Instrucción Pública quien exhortó al Congreso de la República a asumir los acuerdos de la importancia civilizadora de las bellas artes. José Ignacio Trujillo quien tuvo que sortear una de las más fuertes crisis de la Entidad durante el periodo de la Regeneración, en un largo discurso del que aquí se toman algunos fragmentos, observó:

La Escuela de Bellas Artes, Instituto que en todo tiempo y en todas las naciones civilizadas de la tierra, ha sido el objeto de las mayores complacencias y del noble orgullo así de los Gobiernos como de los pueblos; ese Instituto sagrado para todos los países cultos, al que se erigen palacios realizados y embellecidos con las estatuas y con las obras maestras de sus fundadores y de sus hijos más ilustres; no es hasta hoy otra cosa entre nosotros que un embrión informe, un confuso hacinamiento de miembros desunidos relegado entre las ruinas de un antiguo monasterio./ Al malogrado é inolvidable Don Alberto Urdeneta se debe este esbozo rudimentario de Escuela de Bellas Artes, bautizado en su modesto origen con el nombre de Academia Vásquez. Ella espera del ilustrado celo patriótico de nuestros legisladores el firme apoyo que la muerte de su generoso fundador le arrebató, para constituirse, para recibir la forma correcta y definida que corresponde á un Instituto profesional, destinado á dar pulimento á nuestras costumbres, á ilustrar nuestros estudios literarios y científicos y á asignarnos un puesto de

²³⁴ *Op. Lit.*, Anales de Instrucción pública enero-diciembre de 1888, pp. 147 y 148.

²³⁵ “Informe del Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, En *INFORME que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1894*, Documentos, Imprenta de La Luz, Bogotá, 1894, p. 21.

honor entre los pueblos más cultos. / El elevado concepto que tengo formado de vosotros y de vuestro noble anhelo por el progreso y engrandecimiento de la patria, me hace esperar que no declinaréis la gloria de fundar por medio de una ley la Escuela de Bellas Artes sobre bases sólidas, amplias y duraderas.” [...] “En vano esperaremos que el buen sentido de nuestra espiritual juventud vaya á buscar las glorias del arte en una *Escuela vergonzante*²³⁶, alojada entre escombros, sin organización y sin prestigio. Que este Instituto sea fundado sólidamente y dotado como su grande importancia lo exige, y veremos afluir á él la flor de nuestra juventud, en busca de inspiración para su alma y de gloria para su nombre²³⁷.

Las palabras de José Ignacio Trujillo recogen todos los argumentos del consenso acerca de la importancia de las bellas artes, y la observación de ser ésta una “Escuela vergonzante”; dejaba en claro el contraste entre el anhelo de civilización, representado por este establecimiento, y la realidad de un plantel desprovisto de los requerimientos mínimos para cumplir su misión.

Sin embargo, la crisis presupuestal que vivió la EBA reflejaba una situación de penuria generalizada en el tema de la educación. Otros establecimientos e institutos de educación como la Escuela de Minas creada en 1888, repetían en grado distinto lo anteriormente expuesto: por el informe de su Director,

Don Eduardo Zuleta, se viene en conocimiento de que la vida del Instituto no ha estado exenta de grandes contrariedades y vicisitudes [...]. Se queja el señor Director del poco interés que el Gobierno seccional y la generosidad de los hijos de Antioquia han tomado por el fomento y desarrollo de ese interesantísimo Plantel. Dice que al tomar posesión de su empleo halló la Escuela escasa de recursos para los gastos corrientes; el local deteriorado y en lamentable abandono; las colecciones de minerales saqueadas, y los alumnos dispersos y desatendidos del deber de inscribirse²³⁸.

La situación se ejemplifica también a través de las exigencias de que sería objeto el Director del Observatorio Astronómico de Bogotá, Julio Garavito al aceptar el cargo,

²³⁶ La cursiva es mía.

²³⁷ “Instrucción secundaria y profesional”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarios de 1892*. Papelería y Tipografía de Samper Matiz, Bogotá, 1892, p. XXIX.

²³⁸ *Ibid.*, p. XXXV.

el administrador debe presentar una fianza para responder del valor de los instrumentos, aparatos, libros y muebles que reciba: esta obligado á dar á sus discípulos lecciones prácticas de Astronomía en el establecimiento; á encargar á los alumnos más adelantados el trabajo de observaciones meteorológicas que serán publicadas en el periódico oficial, y á dar conferencias públicas por medio de sus discípulos más capaces²³⁹.

El reporte del Director aclaró: “El estado de deterioro en que se recibió el edificio, y la escasez de instrumentos en buen estado propios para las lecciones y observaciones, han aplazado el cumplimiento de lo dispuesto”²⁴⁰. El Instituto de Matemáticas, por su parte, recién intentaba salir de una aguda crisis:

El Instituto central de Matemáticas, al empezar el año de 1891, parecía tocar á su fin; tal era el estado de desconcierto y caducidad de los pocos y desmedrados elementos con que contaba para subsistir. (...); desprovisto de mobiliario, de útiles, de instrumentos, de Biblioteca organizada, el Instituto debía su existencia agonizante á la heroica abnegación y ardiente amor al estudio de los alumnos, y á la constancia digna de todo elogio de algunos profesores²⁴¹.

La crisis económica llevaría en la práctica a que ni la EBA, ni la Industria, ni el desarrollo urbano, ni en general la educación pública, alcanzaran logros significativos. El ambiente de zozobra e incertidumbre política agudizaba la crisis económica constituyendo otro factor en contra de cualquier continuidad y dedicación a los estudios. No en vano el reglamento de todos los planteles rezaba: “no llevar armas a la escuela”.

²³⁹ *Ibíd.*, p. XXXIX.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. XXXIX.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. XVII

CAPÍTULO 2

La visión tradicionalista de las artes

En el país el término “tradicionalismo” fue empleado de manera explícita en la década de 1870 en el marco de la controversia acerca de las ideas seculares y racionalistas del positivismo. La base del tradicionalismo se hallaría en su vinculación a la cultura católica hegemónica, y al importante papel otorgado a la moral religiosa como eje del orden social. Los tradicionalistas apelaron en sus debates a la autoridad eclesiástica constituyendo este elemento el centro de sus argumentaciones²⁴².

Desde este marco tradicionalista no es extraño que los intentos de una modernidad cultural fueran nublados. Esta corriente de pensamiento recibió su principal influencia del Syllabus de Pio IX (1864) e impactó en diversos escenarios siendo uno de sus principales el sistema educativo tanto en la instrucción primaria como en la universitaria. La visión doctrinal cobijó el terreno de la estética cerrando el camino a “lo raro”, a lo proveniente de “la imaginación”, a la búsqueda experimental. La creación de la Escuela de Bellas Artes corrió pareja con la instauración de este orden social promulgado mediante la Constitución Nacional de 1886 y la firma del Concordato ante la Santa Sede.

2.1 Arte y Educación

Con la Constitución de 1886 y el Concordato se impactaron de manera directa todos los órdenes de la cultura, pero, en particular, la educación nacional. Su principal ideólogo, Miguel A. Caro, luego de ocho años de su implementación afirmaba:

²⁴² Al respecto ver, Jorge Enrique González, *Positivismo y tradicionalismo en Colombia*, Editorial El Buho, Bogotá, 1997, pp. 14 a 24

El resultado está a la vista: la autoridad eclesiástica es acatada y respetada en toda la República [...] merced a la influencia de las nuevas instituciones, no hay una voz que se levante a contradecir sus enseñanzas, y la instrucción pública oficial, germen y garantía de lo que ha de venir luego, está sometida en absoluto a la inspección de la Iglesia, confiada a maestros y a profesores aprobados por ella y en parte considerable a institutos católicos docentes²⁴³.

En efecto, la Constitución de 1886 establecía que la educación pública quedaba organizada y dirigida en concordancia con la Religión Católica²⁴⁴. Siguiendo a Aline Helg el cambio producido se alineaba con las tesis del Vaticano y se fortalecía mediante la firma del Concordato que en el Artículo 12, precisó el papel de la Iglesia en la Educación:

En las Universidades y en los Colegios, en las Escuelas y en los demás centros de enseñanza, la educación y la instrucción pública se organizarán y dirigirán en conformidad con los dogmas y la moral de la Religión Católica. La enseñanza religiosa será obligatoria en tales centros y se observarán en ellos las prácticas piadosas de la Religión Católica²⁴⁵.

Más adelante en el Artículo 13 se otorgó la responsabilidad a los obispos de inspeccionar y revisar los textos objeto de la enseñanza en las escuelas. De esta forma, la Iglesia tuvo poder sobre textos, docentes y contenidos de la enseñanza: “se reforzaba el compromiso del gobierno de prohibir todo tipo de enseñanza literaria o científica, que divulgara ideas contrarias al dogma católico, al respeto y a la veneración de la Iglesia”²⁴⁶.

Estos lineamientos en materia de educación atravesaron el proyecto tradicionalista que de manera especial fijó su atención en el campo de la educación pública. No obstante, no existe un consenso en la historiografía de la Regeneración, acerca de los alcances del acuerdo celebrado por Núñez con el Papa como lo anota Fernando Guillén Martínez,

²⁴³ Miguel Antonio Caro, “Mensaje sobre el proyecto de acto reformativo del artículo 54 de la Constitución”, Bogotá, 31 de agosto de 1894, En Antonio Barreto, *op. cit.*, p. 59.

²⁴⁴ Constitución de 1886, Diego Uribe Vargas, *Las constituciones de Colombia*, Madrid, 1977, t. II, pp. 971-978-995, En Aline Helg, *La Educación en Colombia 1918 – 1957. Una historia social, económica y política*. Fondo Editorial CEREC. Bogotá, 1987, p. 28.

²⁴⁵ Artículo 12 del “Concordato entre la Santa Sede y la República de Colombia”, 31 de diciembre de 1887”. Conferencias Episcopales de Colombia. Tomo I. En Aline Helg, *Ibíd.*, p. 29.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 30.

la retórica partidista ha empleado torrentes de tinta para denunciar el hecho de que el «Concordato entrega la soberanía educativa del Estado en manos de un poder extraño». Un examen más atento y detenido del acuerdo, dentro de su contexto histórico, podría demostrar exactamente *lo contrario*. En efecto, la tradición de la Iglesia neogranadina está ligada íntimamente a su papel subalterno y secretarial respecto a los intereses hacendatarios de la élite y del Estado que la garantiza²⁴⁷.

En contraposición a lo anotado por Guillen Martínez, para Ricardo Barreto el Concordato fue la forma como la sociedad colombiana decimonónica continuó reproduciendo los cánones escolásticos con sus “prerrogativas para el catolicismo, delegando en la iglesia el manejo y la inspección de dos ámbitos clave de la vida social: la enseñanza y la familia. Así, el clero reafirmó su posición dominante frente a la colectividad”²⁴⁸.

En efecto, la Escuela de Bellas Artes perdió el impulso inicial y la autonomía que gozó en sus inicios bajo Urdaneta. Puede afirmarse que, desde 1888 y hasta fin de siglo, los alcances del proyecto regenerador limitaron el desarrollo de la EBA en grado sumo, así como constituyeron un freno a cualquier impulso renovador en la institución.

Sin Urdaneta, retirado Rafael Núñez a *El Cabrero* en Cartagena y con la puesta en marcha del Concordato en 1888, los sucesivos rectores de la Escuela de Bellas Artes perdieron autonomía para dirigir sus prácticas²⁴⁹. En este sentido, fueron precisas las palabras del Rector de la Institución Epifanio Garay (1893-1894) y (1897-1899), que hicieron manifiestas las “innumerables cortapisas” con las cuales tropezó en todas las decisiones: “invístase esta Rectoría de la mayor suma de autoridad posible, dando con ello el Gobierno inequívoca prueba de su confianza en el Rector y fuerza y eficacia á las providencias de éste”²⁵⁰.

De hecho, a partir de 1888, fue nombrada una Junta Auxiliar de la Escuela de Bellas Artes para su vigilancia. Para el Ministro de Instrucción Pública el Pbro. Rafael María Carrasquilla,

²⁴⁷ *Op. Cit.*, Fernando Guillen Martínez, pp. 90 y 91.

²⁴⁸ *Op. Cit.* Antonio Barreto Rozo, p. 58.

²⁴⁹ Esta afirmación resulta del significativo cambio observado en la Escuela de Bellas Artes a partir de los informes presentados al gobierno desde 1888.

²⁵⁰ “Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Nacional en sus sesiones de 1898”, Anexo. *Documentos correspondientes al Informe del Ministerio de Instrucción Pública del año de 1898*. “De Bellas Artes. No. 35.- Bogotá, 12 de junio de 1898”, p. 32. Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, Bogotá, 1898.

la Junta buscaba la “buena marcha de la Escuela” y estaba “movida por sentimientos patrióticos y civilizadores”, sin embargo, su principal función fue el control de sus actividades:

Una inspección inteligente como la que esa Honorable junta está llamada a ejercer sobre las Secciones de aquel Instituto, no puede dejar de ser parte á que él tenga la fecundidad apetecible, á fin de que el desarrollo de nobles sentimientos venga a contrariar los gérmenes disociadores de corrupción que tan fácilmente se propagan en sociedades nuevas, cuando una educación acertada y bien dirigida no sale a su encuentro para combatirlos²⁵¹.

Pese a la vigilancia, Garay alcanzó cierto grado de autonomía al punto que, contrariando las disposiciones oficiales, el artista logró introducir, aun cuando por breve tiempo, el estudio del desnudo femenino del natural. Para el artista formado en Europa y seguidor de la Academia, era importante que sus estudiantes no solo se ejercitaran en el “dibujo académico ó sea de la figura humana”, sino que se trabajara el “natural vivo”, sobre la base que la figura humana era el “mayor escoyo” que debía librar un buen artista. En palabras de Garay “el hombre, la más bella forma de la creación es el estudio más noble y obligado de pintores y escultores y el punto de partida del arte que lleva á su más alto grado la expresión”. Por ello: “me empeño en que no se ahorren sacrificios; y si me he interesado en que su estudio, el más bello pero también el más difícil del saber humano, se acometa cuanto antes, ha sido para recuperar el tiempo”²⁵². Sin embargo, esta práctica por la cual pasó Garay cuentas de cobro al gobierno, provocó un fuerte llamado de parte del Ministro de Instrucción Pública:

En repetidas ocasiones ha hecho presente a Ud. el infrascrito Ministerio, verbalmente, que no conviene el uso de modelos tomados de mujeres al natural, en esa Escuela, para la clase de Pintura y Escultura, por que eso pugna contra la moral y las costumbres de nuestra sociedad. Sin embargo, se han seguido pasando cuentas por salarios de dichos modelos, y desde ahora aviso

²⁵¹ “Escuela de Bellas Artes. República de Colombia. – Ministerio de Instrucción Pública.- No. 84.- Sección 1º. Ramo de Régimen interior.- Bogotá, 13 de marzo de 1888”. *Anales de la Instrucción Pública en la república de Colombia*. Tomo XII. No. 68. Imprenta de “La Luz”, Bogotá, p. 285.

²⁵² *Op. Lit.* “Documentos correspondientes al Informe del Ministerio de Instrucción Pública del año de 1898”, p. 30.

á Ud. que en adelante no se reconocerán en este Ministerio servicios de esa naturaleza²⁵³.

Con los nuevos acuerdos otorgados mediante la firma del Concordato, y frente a la inspección de textos para la enseñanza (si bien este Instituto no contó efectivamente con una biblioteca), los pocos libros de arte guardados en la sala rectoral y las imágenes y material con el que se llevaron a cabo las prácticas, fueron de pleno conocimiento del gobierno gracias a los informes realizados tras las visitas y mediante las exposiciones de cierre de cada año.

Acerca de los libros de historia del arte, para 1887 la EBA recibió la donación realizada por el Pbro. Rafael María Carrasquilla, correspondiente a la colección de la *Galería Internacional de Artistas Antiguos y Modernos* contenida en cuatro álbumes²⁵⁴ y para 1895, Epifanio Garay entregó la colección de libros de Historia del arte comprada por encargo del Gobierno: *La Peinture Italienne*, por Georges La Fenestre; *La Peinture flamande*, por A. J. Watere; *La Peinture Anglaise*, por Ernest Chaneau; *L'Anatomie Artistique*, por Mathias Duval; *Mitologies figuras de Grecia* por Max Collignon; *Arte chino*; *Arqueología etrusca y romana*; *Arte japonés y Arqueología egipcia*.

Sin embargo, las dudas acerca del contenido de estos libros, llevaron al Gobierno a preguntar a su sucesor Mariano Santamaría si los libros de arte que entregó Garay, “no tienen ninguna objeción”²⁵⁵. La anotación del Gobierno en carta enviada a Santamaría permite ver el celo oficial respecto al material de enseñanza de la Institución. Era un hecho que el control sobre los libros se extendía a todo el sistema educativo.

²⁵³ ACHUN. Caja 1, Carpeta 6, (1887-1899), Carta del Ministro de Instrucción Pública Liborio Zerda al Rector de la Escuela de Bellas Artes, Bogotá, 4 de abril de 1894.

²⁵⁴ Esta colección comprende cuatro volúmenes y hace parte del archivo de *Libros raros y valiosos* de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

²⁵⁵ ACHUN, Carta del Ministerio de Instrucción Pública de la República de Colombia a la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 9, Bogotá, Noviembre de 1894.

Ilustración 2.1



Casimiro Estevan Kolstoi. *La Galería Internacional. Colección de cien cuadros escogidos de artistas antiguos y modernos*. John C. Yorston y CA Editores. Tomo III. Federico Rumpler, *Cultura* y Tomo I Mariano Fortuny, *Retrato de la Señora García*. Colección de Libros Antiguos y Valiosos. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

La *Escuela* se vio afectada desde su cátedra y en particular en lo relacionado con el curso de Anatomía artística por lo que a partir de 1887 la clase dejó de programarse por un tiempo para continuar en 1894 de forma irregular hasta fin de siglo. Para 1898, al presentar su balance, Epifanio Garay señaló: “Las clases de Geometría y Perspectiva y Anatomía pictórica se hallan expirantes; y si no se han extinguido por completo, es debido á la filantropía de sus Profesores á quienes se ha asignado irrisoria remuneración”²⁵⁶. Desde algunos años antes, el profesor Sighinolfi venía reclamando la apertura de ésta y otras asignaturas:

Debiérase abrir, como complemento de las secciones de Dibujo, Pintura y Escultura, una clase de Anatomía Artística, á fin de que los alumnos tengan

²⁵⁶ *Op. Lit.* Informe de 1898, Anexo, p. 31.

ideas precisas sobre la estructura muscular y tendonal, la forma, posiciones, crecimiento y desarrollo de los modelos sometidos á su vista ó á su fantasía, como bases de sus trabajos; pues tales conocimientos son del todo indispensables y no pueden obtenerse con la sola copia del modelo. El artista debe aspirar no sólo á copiar el modelo que se le presente, sino también á corregirlo, si fuere defectuoso²⁵⁷.

Aun al comenzar el siglo XX todavía este curso presentaba dificultades en su implementación. Para 1907, esta vez fueron los estudiantes quienes solicitaron la apertura de un curso de Anatomía Artística:

Los suscritos estudiantes de Escultura y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, respetuosamente manifestamos á Ud. que á medida que estudiamos estas artes vemos más palpable la falta que nos hacen los conocimientos de la Anatomía Artística, sin los cuales el estudio no es completo, y sí más difícil y más largo. En vista de lo expuesto rogamos a Ud., la fundación de la clase (sic.) de Anatomía lo más pronto posible, pues estamos seguros de la gran utilidad que nos reportaría y de lo que nos facilitará, el estudio de la Escultura, Pintura y demás Artes²⁵⁸.

Sólo hasta 1909 esta solicitud tuvo una respuesta positiva, cuando se fundó la cátedra por Decreto No. 208 para ser impartida dos veces por semana. Para desempeñarla, por primera y única vez, no se nombró a un médico para impartirla sino a un antiguo alumno de la Escuela, Jorge Herrera Copete. Esta cátedra se suspendió pocos años después. Para 1912 los estudiantes solicitaron al Ministerio de Instrucción Pública incluir “la partida necesaria para establecer en la Escuela la clase de Anatomía Artística”²⁵⁹.

²⁵⁷ “Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes”, En *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1890*. Tomo Segundo. Imprenta de “La Luz”. Bogotá.

²⁵⁸ AGN, Archivo Anexo II, “Ministerio de Instrucción Pública”, Escuela Nacional de Bellas Artes, Carta se solicitud de al “Señor Ministro de Instrucción Pública”, de los estudiantes de Escultura y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Bogotá, septiembre 16 de 1907, f. 85. La carta la firman Juan J. Rosas, Marco Latorre, Rafael Ospina, Alfredo Corredor, Manuel Luque, Vicente Matallana, Simón Ramírez, José Penagos, Miguel Muñoz, José Puentes, Luis M. Rincón, Feliz Romero, Luis M. Rodríguez y Carlos Julio Puentes.

²⁵⁹ ACHUN, Caja 1, Carpeta 12, (1910-1929), Solicitud al MIP se incluya la partida necesaria para la clase de Anatomía Artística, Bogotá, 4 de octubre de 1912. Firman: Ernesto Rueda, Juan C. García, Alfonso Ladrón de Guevara, Eliecer Rubio, Juan de D. Vargas, Juan Atehortúa, Isidoro Guevara, Dimas Escobar, Manuel Cortés, Antonio Romero, entre otros estudiantes.

Para final de siglo en que se afianzan las posturas tradicionalistas, el rechazo a la representación del desnudo femenino fue prácticamente unánime por parte de las élites. Así por ejemplo, para 1899 en el marco de la Exposición anual, el desnudo de Garay *La Mujer del Levita* fue cuestionado junto con otros desnudos académicos en estos términos:

la pintura religiosa apenas está representada por tres ó cuatro cuadros, y el Antiguo Testamento, que siempre ha sido tema fecundo para los artistas, apenas está representado por dos cuadros de escabroso argumento, cuya vista ha sido vedada junto con la de algunas academias, á una parte del público lo cual puede hacer pensar á aquellos que son detenidos en las puertas del salón secreto, que en el templo del arte se ejecutan obras que no corresponden á su misión civilizadora, y por consiguiente moral, lo cual es un absurdo²⁶⁰.

Años antes, también Núñez, pese a las afinidades con Urdaneta, se distanció mediante el rechazo a este género de la plástica, como lo dejó expuesto en una de sus alocuciones de 1882. En esa ocasión el entonces presidente de la República comentó acerca de las bellas artes:

En tiempos de Praxiteles se convocó, en Cos, un concurso de obras de escultura, y aquel célebre artista griego presentó dos admirables estatuas: una al natural, y otra, cubierta. La moralidad de aquella remota época era muy inferior a la presente; pero no obstante esa inferioridad, los jueces del concurso se decidieron por la estatua cubierta, a la cual adjudicaron el premio ofrecido./ Hoy, a distancia de tantos siglos, ha aparecido en Francia una escuela literaria llamada naturalista, o realista (o de desnudez), cuyo fundador, Emilio Zola, ha producido algunas muestras, que hemos tenido ocasión de examinar rápidamente, y ya habíamos sentido instintiva antipatía por tales producciones, que tiene por objeto la desnuda exhibición de los vicios humanos (...)” y, haciendo referencia a Victor Hugo, “El reprueba enérgicamente la nueva escuela. ¿Por qué ese descenso?, ha dicho. ¿Para decir la verdad? Pero las ideas elevadas no son menos verdaderas que las otras, y no vacilo en preferirlas”²⁶¹.

²⁶⁰ *Revista Ilustrada*. Año. 1. Vol. 1. No. 16 y 17, Septiembre 30 de 1899, p. 244. Finalmente, para 1930, figura como profesor de Anatomía Artística el Dr. Manuel José Luque. ACHUN, Caja 1, Carpeta 13, (1910-1929).

²⁶¹ José Luis Romero y Alberto Romero, *Pensamiento conservador (1815- 1898)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 86 a 87.

Literalmente el tema de la “desnudez” estuvo en la base de la reserva oficial a las bellas artes. La posibilidad por parte de los alumnos de dibujar copiando del modelo natural desnudo (incluyendo el desnudo femenino), se introdujo en la Academia Francesa para el siglo XVIII; sin embargo, esta práctica fue inaceptable para el Gobierno de la Regeneración.

La consideración desde la presente investigación es que las reservas a este curso fueron una muy importante razón para dejar esta cátedra en manos de un médico. Desde sus inicios en 1886, quien estuviera a cargo de esta cátedra debía venir del mundo de la medicina, dado que tanto en el país como internacionalmente durante el siglo XIX y para el siglo XX, la medicina cumplió un papel destacado en el control social; para Irving Kenneth, la medicina fue considerada como una de las principales instituciones para el control social “superando, si no incorporando, las instituciones más tradicionales como la religión y la ley”²⁶². Así, al ser considerada una de las profesiones de más alto prestigio en el país, contar con un médico para el estudio del cuerpo humano debió brindar un margen de “objetividad” y así también se evitaba posibles trasgresiones a la moral.

El seguimiento a la trayectoria de esta cátedra a la vez muestra la forma irregular como fue impartida: inició en 1886 y permaneció hasta 1887 a cargo del Dr. Daniel Coronado en el Hospital San Juan de Dios; luego, tan sólo hasta 1894 intentó abrirse de nuevo cuando se nombró para dirigir la cátedra al médico Alberto Restrepo H, quien solo asumió por breve tiempo; para 1896, se nombró al médico José Güell quien permaneció de manera irregular hasta 1898. Implementada en una pieza de la Escuela, esta clase estuvo provista de un maniquí y de láminas de anatomía. Material que deja en evidencia la estrategia de sujetar la mirada del cuerpo humano a unos modelos despojados de cualquier alusión a lo sensual, de eliminar de la noción de “lo bello” cualquier referente erótico.

²⁶² Irving Kenneth, “La medicina como institución de control social”. En, Carmen de la Cuesta Benjumea, *Salud y enfermedad. Lecturas básicas en sociología de la medicina*. Universidad de Antioquia, Madrid, 1999, p. 23. Publicado originalmente en: Irving Kenneth Zola, “Medicine as an institution of social control”, *Sociological Review*, 20 (114), pp. 487-504, Blackwell Publishers, Oxford, Inglaterra.

Otra disposición que frenó el camino para la secularización cultural y por tanto para la autonomía de la Escuela de Bellas Artes, la constituyó la nueva ubicación de la EBA dentro del sistema educativo nacional. En la década de los noventa se produjo la reorganización de la Universidad Nacional y, con los cambios, la Institución quedó conformada por cinco facultades: la Facultad de Filosofía y Letras; de Ciencias Matemáticas e Ingeniería; de Derecho; de Ciencias Naturales y Medicina y de Cirugía. Al Consejo Universitario con función de redactar su Plan de Estudios, los reglamentos de cada una de las Facultades, así como de la concesión de subvenciones, entre otros asuntos, se incorporaron dos nuevos miembros, el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y el Arzobispo de Bogotá²⁶³.

Aun cuando quedaba bajo el régimen y dirección de la Universidad Nacional, la Escuela de Bellas Artes fue reubicada dentro del sistema educativo. Las modificaciones propuestas por la Ley 89 de 1892, y el decreto reglamentario 349 del mismo año, consistieron en estructurar la enseñanza en primaria, secundaria y profesional y, dentro de este sistema, el Decreto, en su sección 2. Art. 9º la ubica en el Ramo de la Instrucción Secundaria, así como a establecimientos: las Escuelas de Artes y Oficios, el Instituto Salesiano, la Academia Nacional de Música y las Escuelas Normales²⁶⁴. Por tanto, la Escuela de Bellas Artes pasó a ser una institución de la educación secundaria sometida a las normas que rigen dicho nivel. Su Consejo Directivo también se reestructuró quedando el Reglamento de la Escuela sometido a revisión del Ministerio, tres de cuyos miembros eran nombrados por dicha entidad. Mediante estos cambios la EBA perdió el derecho a becas (derecho que recuperó tan sólo hasta los años veinte del siglo XX durante la Rectoría de Roberto Pizano). No obstante,

²⁶³ “Organización de la Universidad Nacional”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de la República en sus sesiones ordinarias de 1890*. Imprenta de “La Luz”, Bogotá, 1890, p. LI. Decreto No. 987 de 1888.

²⁶⁴ “Decreto Número 349 de 1892 (31 de Diciembre) orgánico de la Instrucción Pública”, *Diario Oficial* No. 9041, Bogotá, 11 de enero de 1893. El artículo 6º dice: “La Instrucción Secundaria de Letras y Filosofía se dará en los Colegios é Institutos establecidos oficialmente con rentas nacionales, departamentales ó municipales, siempre que tengan personal docente suficiente é idóneo, y en los colegios de educación que establezca el Gobierno en los Departamentos, en cumplimiento del artículo 9.º de la Ley 89 de Instrucción Pública”.

la disposición del gobierno que deja sin becas a la entidad, sólo se hizo efectiva cuando asumió el Ministro Nicanor Insignares. Al implementar la medida señaló,

el gobierno ha resuelto no seguir reconociendo las pensiones de que disfrutaban algunos jóvenes, porque el espíritu de la Ley que creó esa clase de becas, destinadas únicamente á las Facultades Superiores, no está de acuerdo con lo dispuesto en la resolución dictada por mi antecesor [Rafael María Carrasquilla], en virtud de la cual adjudicó esas becas para una Escuela como es la de Bellas Artes, que no pertenece á las Facultades Superiores indicadas en las leyes y Decretos orgánicos de la Instrucción Pública²⁶⁵.

Con esta reorganización del sistema educativo la EBA quedó en un limbo, dado que, para ingresar al plantel los estudiantes ahora tan sólo necesitaban saber leer y escribir según lo estableció su reglamento; al comenzar el siglo XX se dio otra modificación: la Escuela salió de la educación secundaria y quedó entre los estudios “industriales y artísticos”, bajo la supervisión directa del Gobierno Nacional.

Todas estas medidas afectaron y modularon los avances de la EBA, sin embargo, las posiciones tradicionalistas a su interior, más que por medio de las prácticas se afianzaron a través de la Retórica, dispositivo mediante el cual, dichas posiciones alcanzaron el éxito en su orientación para las bellas artes.

2.2 Retórica y Arte

Para las últimas décadas del siglo XIX, la Escuela de Bellas Artes recibió de manera directa la retórica regeneracionista que se pronunció acerca del sentido de las bellas artes y de su función social, desde el orden tradicional-católico e hispanista propio de dicha corriente. En palabras de Frédéric Martínez:

La conformación de un nuevo orden pasa ante todo por la inauguración de un nuevo discurso. El mismo término *Regeneración* que Núñez viene esgrimiendo desde 1880 –...- implica de por sí un renacimiento, un retorno a

²⁶⁵ ACHUN. Caja 1, Carpeta 1, Carta del Ministro de Instrucción Pública al Rector de la Escuela, Bogotá, 17 de febrero de 1898.

la esencia y una completa ruptura con las experiencias políticas precedentes, culpables de haber conducido al país por el camino de su propia desintegración. Esa mutación discursiva es la primera marca característica de la Regeneración, haciendo de ella, ante todo, una formidable empresa retórica que introduce una profunda transformación de la referencia discursiva a Europa²⁶⁶.

Ejemplos de esta retórica se recogen a lo largo de la época. Así por ejemplo, como miembro de la *Junta auxiliar* el poeta Rafael Pombo cumplió un destacado rol en procura para que este instituto recibiera efectivamente el apoyo en recursos y material necesario, sobre la base de estar llamado a “amenizarnos la grosera y árida vida, y á vivificar el ideal de una nacionalidad cristiana y fuerte que honre el nombre á un tiempo italiano y castellano, épico y casi santo, con que fue bautizada y adorada por el Creador de la República”²⁶⁷. Este ideal sirvió de soporte para impulsar un discurso acerca de las bellas artes que se impuso desde finales del siglo XIX y a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Diferentes personalidades públicas y más tarde los mismos artistas mantuvieron los acuerdos de la función social del arte sobre estos imperativos morales.

Las siguientes palabras hicieron parte del discurso del Presidente de la República Gral. Eliseo Payán al inaugurarse en el plantel el busto de Alberto Urdaneta, realizado por Cesar Siguinolfi en 1888:

El templo que aquí se levanta á las Artes acogerá bajo sus amplias y serenas naves á todos los amantes de lo Bello, que son cuantos creen en la Eterna Verdad, fuente de belleza, y cuantos rinden culto á la virtud, manifestación práctica de la verdad. He aquí porqué el gobierno mira con especial interés este Instituto, aun cuando por muchos pudieran juzgarse prematuros los esfuerzos que hoy se hacen para aclimatar en Colombia el cultivo de las Bellas Artes. Hoy cuando sólo se piensa en los intereses materiales y terrenos, tarea

²⁶⁶ *Op. cit.*, Frédéric Martínez, p. 433.

²⁶⁷ “Escuela de Bellas Artes”, *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, Imprenta de “La Luz”, Bogotá, Tomo XII, No. 67, 1888, p. 152.

por extremo digna de estímulo es la de trabajar por levantar el espíritu y por hacerle recordar al hombre sus inmortales destinos²⁶⁸.

Años más tarde el vicepresidente de la República José Manuel Marroquín, en el marco de la Fiesta de Instrucción Pública, solicitó a los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes apartarse del “materialismo” y mantener este elevado ideal:

La naturaleza, ó más bien su soberano autor, (...), nos ha dado una preciosa lección: nos ha enseñado que, fuera de aquellas necesidades [materiales] que nos son comunes con los brutos, el hombre tiene la de aquello que puede recrear el ánimo, la de los goces inmatrimales, que los brutos no conocen ni apetecen. Esta necesidad y el estudio que han hecho siempre los hombres de los medios de satisfacerla, han dado origen a las Bellas Artes²⁶⁹.

En este marco de orden social, Rafael María Carrasquilla pronunció un discurso en una sesión solemne de la Escuela de Bellas Artes, solicitando a los jóvenes estudiantes “poner freno a la viva alegría... un freno que conduzca y dirija y que la domine y la sujete al imperio de la razón” (...). “Os estimula el gobierno como dóciles corceles en que podáis entrar en el estadio del arte”²⁷⁰.

La cuestión moral fue el eje también de la pastoral de Bernardo Herrera Restrepo, para cuando en 1903, el país empieza a advertir las consecuencias de la guerra de fin de siglo. En su pastoral, el Arzobispo de Bogotá no dejó de pronunciarse acerca del papel de las artes:

Cuando ellas no van acompañadas de la fuerza moral, cuando los que las cultivan carecen de sentimientos y de costumbres virtuosas, son causas de espantosos daños en los individuos y en las sociedades. La producción de entendimientos corrompidos, corrompen á las multitudes, les depravan el gusto y trastornan en ellas con la noción de lo bello, las ideas de lo verdadero y de lo bueno. Así viene á suceder que engendros monstruosos en la literatura y verdaderas infamias en las artes eclipsan las obras inmortales de los grandes maestros, por la razón muy sencilla de que son más aptas que estas últimas

²⁶⁸ “Escuela de Bellas Artes”. *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*. Tomo XII, No. 67. Febrero de 1888, Imprenta de “La Luz”, Bogotá, p. 149.

²⁶⁹ *Op. Lit*, “Ministerio de Instrucción Pública. Fiesta de la Instrucción Pública”, *Diario Oficial*, No. 12,102.

²⁷⁰ *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, Bogotá, año 1888. Palabras del Ministro de Instrucción Pública, 24 de noviembre de 1888, p. 527.

para alimentar los apetitos innobles y satisfacer los gustos estragados de hombres carnales y embrutecidos²⁷¹.

Los artistas, docentes y estudiantes de bellas artes no podían escapar a estos marcos ideológicos, soportados en el claro mensaje que romper tales acuerdos les traería la censura pública, quedando ubicados al margen de la sociedad “decente”, y llevados al ostracismo social. Sobre estos marcos se desarrolló una visión estética que, aunque se quedó al margen de la enseñanza de la EBA dado que esta institución no brindó de manera regular un curso de Estética, no obstante tuvo un impacto notorio sobre lo que se podía o no desarrollar en las aulas de la Escuela ²⁷².

Dado que la Escuela no programó de manera regular este curso, la retórica oficial acerca de lo que debía entenderse por Bellas Artes o la idea que se iba configurando acerca de “Lo Bello” fue impulsada con gran fuerza en el periodo de la Regeneración. La visión que se defendió y que finalmente triunfó, se encargó de asociar “lo bello”, con la virtud y con lo verdadero, asociación que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX. Esta asociación, presente en la pastoral de Herrera Restrepo y en los pronunciamientos anteriores, constituyó en general, la base del discurso que acerca de la Estética propugnó el máximo exponente de la Regeneración: Miguel Antonio Caro.

A esta identificación entre lo bueno, lo santo y lo bello atribuyó Rafael María Merchán – acorde con Jaime Jaramillo Uribe- el rechazo de Caro al romanticismo y al modernismo²⁷³ constituyendo el eje de su orientación hasta el siglo XX; según sus propias palabras: “Ora contemplemos el arte, en general, y la poesía en particular, en sus condiciones esenciales, ora en las circunstancias en que se desenvuelva, siempre aparece ligada con la religión”²⁷⁴. Esta

²⁷¹ “PASTORAL Nos Bernardo Herrera Restrepo, por la gracia de Dios y la Santa Sede Apostólica”, *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*, Tomo XIII, Núm. 75, Bogotá, marzo de 1903, p. 208.

²⁷² El curso de Estética fue otro de los más irregulares cursos organizados por la EBA. Se encuentra en el Plan de Estudios pero su implementación apenas su es reportada en algunos de los informes al MIP, que van desde 1888 y hasta fin de siglo.

²⁷³ Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Editorial TEMIS, Bogotá, 1974, p. 392.

²⁷⁴ Miguel Antonio Caro, “Religión y Poesía”, en *Artículos y discursos*, Bogotá, 1888, p. 307, En Jaramillo Uribe, *op. cit.*

visión extramundana estuvo en la base de la noción de lo bello. Para Caro “La función principal de la poesía tiene que ser de orden superracional, debe elevar el alma a la verdad en su sentido religioso”²⁷⁵. A lo que agrega David Jiménez:

Pero la verdad no significa, para él, fidelidad a la vida real observada y vivida, como sería el caso para un novelista del estilo de Tomás Carrasquilla. La verdad para Caro, significa idealidad. El arte propone siempre una realidad superior a la de la experiencia. No una realidad inexistente, deseada o soñada por el sujeto, como es el caso del Romanticismo, sino una realidad existente, trascendente, que se mantiene frente a la realidad empírica como un modelo imperativo, aunque en algunos casos no sea reconocido²⁷⁶.

Por tanto, desde la postura de Caro, la obra de arte debía soportarse en la religión católica, el patriotismo, la tradición hispánica y clásica²⁷⁷. Estas posiciones tradicionalistas continuaron su curso y se fortalecieron para el siglo XX, como se desprende de las palabras del presbítero Juan Crisóstomo García quien desde el Colegio del Rosario recuerda a los artistas su compromiso con la moral católica: “En ciertas obras de arte la fealdad moral consiste en que su ejecución, por muy hábil que sea, sirve directamente al halago de las pasiones: la obscenidad es contraria al fin noble y desinteresado del arte”²⁷⁸.

Para el siglo XX también ésta fue la voz de los artistas. El vocabulario cargado de dogmatismo cala en el mundo de la plástica, consolidándose un sentido acerca del arte que, atrapado en estos marcos ideológicos, reveló el éxito alcanzado por la empresa retórica de la Regeneración. Un ejemplo entre muchos, lo transmiten estas palabras pronunciadas en homenaje a Epifanio Garay, del artista de comienzos de siglo Coriolano Leudo:

En esta hora en que se pretende exaltar aquí un arte monstruoso basado en la deformación de la naturaleza, es muy saludable conocer o recordar el esfuerzo de los elegidos inspirados y pacientes que hicieron del arte una religión divina, consagraron sus mejores horas al estudio severo y quemaron su propio

²⁷⁵ David Jiménez, “Miguel Antonio Caro: Bellas Letras y Literatura Moderna”, En Rubén Sierra Mejía (editor), *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002, p. 239.

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 247

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 25.

²⁷⁸ Juan Crisóstomo García, “Rudimentos de estética”, *Revista del Colegio del Rosario*, Vol. XV, febrero de 1920, No. 141, En Ivonne Pini, *op. cit.*, pp. 196 y 197.

corazón en el fuego sagrado de la eterna belleza” / Puede decirse que el arte colombiano sólo data de cincuenta años. Después de la milagrosa vida de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, tan lujosamente exaltada en el bello libro de Roberto Pizano, el arte nacional tuvo una laguna de siglos. Durante largos años muchos aficionados inteligentes pretendieron romper la oscuridad con sus obras que tienen un valor histórico...pero el arte grande reapareció verdaderamente con Epifanio²⁷⁹. [...]. Oh! La inmutabilidad del arte!: Pasan los años, cambian las costumbres de los pueblos, otras leyes imperan, pero las generaciones venideras al estudiar imparcialmente la obra que sepamos legarles, verán que también en nuestros días, en medio de inquietudes y zozobras, los espíritus tendieron sus alas hacia las alturas del ideal y sobre las preocupaciones materiales y perecederas buscaron la luz en la naturaleza y la verdad en la obra perfecta de Dios²⁸⁰.

Todos los elementos ideológicos con que se revistió la Estética de la época se recogen en estas líneas: el arte como una realidad superior a la de la experiencia; la identidad entre verdad, belleza y teología, esto es, el orden inmutable, extramundano, en que se apoyaron las ideas estéticas para las tres primeras décadas del siglo XX. Habría que retomar de nuevo a Jaramillo Uribe cuando precisó, frente al impacto cultural de las posturas lideradas por Caro, que dicha actitud en contra del romanticismo y del modernismo, más que personal, identificaba las preferencias propias del conservadurismo relacionadas con la religión, la tradición, el orden y la autoridad. Sobre estos referentes se soportó el canon cultural que acompañó la producción artística de la época.

2.3 Arte, Iglesia y Estado: la renovación de la producción de imágenes sacras

La sola retórica no constituyó un elemento suficiente para que las posiciones estéticas promulgadas por la Regeneración se mantuvieran y afirmaran. La presencia y autoridad de la Iglesia fue un hecho indiscutible en la sociedad colombiana de finales del siglo XIX y, esta presencia y autoridad, debía cimentarse y consolidarse de muy diversas formas. Articulada al proyecto cultural conservador que se consolidó para el siglo XX, la Iglesia volvió a

²⁷⁹ Coriolano Leudo, *Epifanio Garay*, Editorial Cromos, 1922, pp. V y VI.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. IX y X.

impulsar con fuerza un programa de producción de imágenes, el cual había decaído para las primeras décadas del siglo XIX.

En este aspecto se siguieron las tradiciones de la Colonia en cuanto a la producción de imágenes religiosas, quedando esta producción básicamente circunscrita a la contratación de obras por encargo, y en su inmensa mayoría, elaboradas a partir de la copia de grabados o mediante la guía de modelos de obra religiosa de artistas europeos. Dicho fenómeno fue de especial significado toda vez que desde este movimiento en las artes que se desplazó hacia el género religioso, se fortaleció el historicismo al afianzarse los vínculos con el arte Colonial, con el Barroco y con el neoclasicismo.

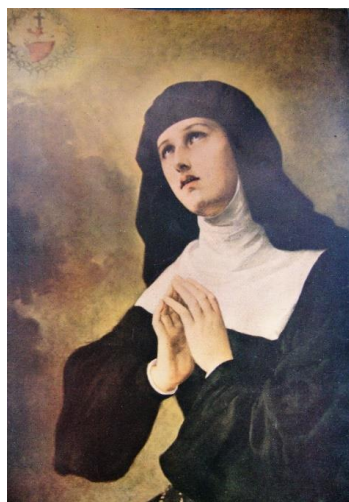
Cabe subrayar que para el nuevo siglo el Estado y la Iglesia fueron los principales empleadores de artistas. En el caso del Estado, en particular, gracias a los contratos con la Escuela de Bellas Artes y otros espacios de enseñanza como las escuelas de artes y oficios, la Escuela Nacional del Comercio, las Escuelas Normales, el Instituto Pedagógico Nacional, entre otras instituciones educativas que se fundaron para la época. Algunos artistas que trabajaron en los mencionados centros educativos fueron: Francisco Torres Medina, Julián Rubiano, Silvano y Polidoro Cuellar, Enrique Recio y Gil, Rubén J. Mosquera y Ricardo Moros Urbina; otros nombres permanecieron al margen del “mundo” del arte, en su mayoría profesores de Dibujo, Geometría y Perspectiva, y materias afines al quehacer artístico. La Iglesia, por su parte, como Institución fortaleció su relación con las artes plásticas a través del despliegue de las imágenes de culto requeridas para decorar las nuevas iglesias y capillas que continuaron su construcción, se restauraron, o proyectaron, para las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX en todo el territorio nacional.

2.3.1 El programa de arte religioso

Para el último cuarto del siglo XIX, los artistas no se habían separado del género religioso. Quienes viajaron a Europa entre los años de 1865 – 1898, con fondos propios o con beca oficial, se dedicaron en particular, a la observación y la copia en los museos europeos de arte

religioso especialmente del Manierismo y el Barroco flamenco, francés o español: *La Cena de Emaús*, el *Entierro de Cristo* de Rivera, Copia del *Entierro de Cristo* de Tiziano, la *Cena* de Tiépolo, configuran algunos de los nombres de copias de obra de los museos visitados.

Ilustración 2.2



Obras de Epifanio Garay, (Imágenes tomadas de revista *Vida*, Publicación mensual de la Compañía Colombiana de Seguros, Año IV, Bogotá, abril de 1939 e *Iniciación de una guía del arte colombiano*, Academia Nacional de Bellas Artes, Bogotá, 1934).

Ilustración 2.3



Ilustración 2.4



Coro de Canónigos en la Catedral de Asís Cuadro de Enrique Recio y Gil y *Maestro Acevedo Bernal*, obra de Delio Ramírez. (Imagen tomada de *El Gráfico*, abril 6 de 1955).

De los pocos testimonios de viaje que para la época quedaron registrados – aparte del que dejó el artista Francisco Antonio Cano, se encontró el realizado por Urdaneta, por la Península Ibérica. En España, Urdaneta fortaleció su gusto por el Barroco, particularmente el español, visto a través del museo del Prado²⁸¹. Allí estuvo ampliamente expuesta la escuela española: Velásquez, Ribera, Murillo, Alonso Cano, Zurbarán, Juan de Juanes, Sánchez Coello; todos –decía– “los grandes genios de la escuela sevillana y madrileña”; también referencia a la escuela holandesa y flamenca: 62 obras de Rubens, 22 de Van Dyck, etc.,²⁸² a las obras de la escuela francesa representada por Poussin y Claudio de Lorena, y a la pintura italiana con Rafael, Leonardo, Guido, Tiziano, Veronés, entre otros²⁸³. No dejó Urdaneta de mencionar a Francisco de Goya, a quien consideró como un “sistema solar aparte”. Goya, para entonces, estaba representado en el Prado por su *Autorretrato* y varios lienzos ejecutados como cartones para la fábrica de tapices de Sta. Bárbara; sus “pinturas negras” no entraron al Prado sino hasta la década de los ochenta y, *La maja desnuda* y *La maja vestida* recién hasta 1901²⁸⁴. Para estos años Goya apenas tenía algunos seguidores en España, Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Padilla, dos artistas al margen de la historia del arte colombiano, no encontrando eco en ninguno de los dos países su estilo “negro y desgarrado” de sus últimos años²⁸⁵.

Todas estas referencias, hicieron parte del patrimonio de los artistas colombianos. Las prácticas de la EBA también acudieron a la copia de grabados y estampas de tema religioso: *Dolorosa*, *San Pedro*, *Calvario*, *Corazón de Jesús*, etc., como parte del aprendizaje de Dibujo y Pintura de los estudiantes; dentro de los referentes de tema religioso también contaba la *Escuela* con 1 álbum de “Escenas de la Vida de Cristo” donación de Santiago Páramo J. S.,

²⁸¹ Alberto Urdaneta. “Una Excursión á España. Carta primera. París y Octubre de 1879”. Sr. D. Carlos Martínez Silva. Bogotá. *El Repertorio Colombiano*. Tomo III. Julio-Diciembre de 1879. Librería Americana y española. Bogotá, 1879.

²⁸² Alberto Urdaneta. *El Repertorio Colombiano* Tomo IV. Bogotá 1880. Carta segunda, París, diciembre 5 de 1879.

²⁸³ Alberto Urdaneta. *Repertorio Colombiano*. Número XXI. Marzo de 1880. “Una excursión a España”. Carta Tercera dirigida a Carlos Martínez Silva, París, diciembre de 1879

²⁸⁴ José Antonio De Urbina (Director), *El Prado*. Scala Books. Madrid. 1997.

²⁸⁵ C. Porras y E. Ballesteros (Dirección), *Historia del arte español*, Hiares editorial, *La Pintura del siglo XIX*. No. 48, p. 3.

además de diversas figuras en yeso de tema sacro entre otros yesos clásicos, del Renacimiento y neoclásicos²⁸⁶.

Tampoco puede desconocerse la influencia que dejó el profesor de Dibujo y Pintura, Enrique Recio y Gil –un artista español casi olvidado en el medio artístico nacional-, quien llegó al país por recomendación de Luis de Llanos –artista y diplomático español- y de la Santa Sede, y que inició actividades para 1895. De hecho, Recio y Gil puede ser considerado como el maestro más influyente para finales de siglo. En sus poco más de seis años de labor pedagógica (1895-1903), Recio impartió las clases más significativas para la plástica del momento: Dibujo, que recibió a todos los estudiantes del plantel, pues esta clase era de carácter obligatorio desde la creación de la EBA, y Pintura. En sus cursos Recio se encargó de afirmar el naturalismo español. Desde lo pedagógico, el artista llevó el análisis de la obra de Velásquez a un punto central utilizando para ello, entre otras fuentes, treinta y ocho fototipias de cuadros del artista español que hicieron parte de su clase.

Ilustración 2.5



“D. Enrique Recio y Gil. Profesor de Dibujo y de Pintura en la Escuela de Bellas Artes”. Apunte al óleo por Francisco A Cano. (Ilustraciones tomadas de *Revista Ilustrada. Crónica, ciencia, artes y literatura*, Bogotá, Año I. Vol. I. Núm. 4. Agosto 25 de 1898).

²⁸⁶ AGN, Archivo Anexo II, *Suministros 1895 – 1922* “Inventario de los Útiles, libros y demás objetos por el Secretario de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, Ministerio de Instrucción Pública, Bogotá, 6 de diciembre de 1904.

A su vez, el artista español hizo visible a los estudiantes que no podían viajar a ese país las características del realismo peninsular, influyendo en estudiantes hombres y mujeres que hicieron parte de su taller y de sus cursos en la Escuela. El artista Francisco Antonio Cano dejó como agradecimiento, un apunte al óleo del paso de Recio y Gil por la EBA.

Si Garay representó el referente más fiel de la Academia francesa con su perfección del oficio, sus calidades para el tratamiento de la línea, y la mayor jerarquía del dibujo sobre el color, así como al otorgar mayor preferencia al género del retrato, la figura de Velásquez y el naturalismo español, alcanzó con Recio y Gil amplio reconocimiento en el arte nacional, algo que se impuso hasta finales de los años veinte; la comparación de la obra de los artistas nacionales con Velásquez se convirtió en el mayor elogio que un artista local podía esperar, y el ejercicio de copia de sus cuadros fue altamente apreciado por el medio artístico nacional hasta bien entrado el siglo XX. El aporte de Recio y Gil fue significativo en esta valoración.

El nuevo impulso a la pintura religiosa promovido por la Iglesia, encontró por tanto artistas preparados en dicha temática en la que ahora se abrieron nuevas posibilidades laborales. Este impulso se produjo en particular bajo la administración del Arzobispo de Bogotá Bernardo Herrera Restrepo, aunque previamente sus antecesores, si bien de manera aislada, ya habían comenzado a dar los pasos para la implementación de reformas a la Iglesia y con ello, de la intervención de las artes. Así por ejemplo, previo al programa de Herrera Restrepo, se habían derribado altares con el fin de elaborar otros dirigidos muchas veces por artistas y arquitectos italianos como Felipe Crosti; algunas de estas obras correspondieron al Arzobispo Ignacio León Velazco (1889 – 1891)²⁸⁷. Sin embargo, fue con Herrera Restrepo que se inició un plan de reformas de orden arquitectónico y artístico, gracias al nuevo contexto de orden social y bajo un criterio acorde con los nuevos tiempos.

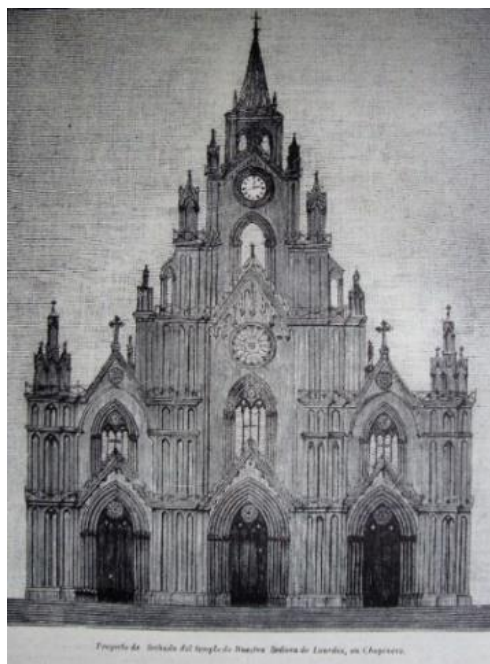
²⁸⁷ César Nieto Rubio, Pbro., *La Catedral de Bogotá. Guía histórica y descriptiva*. Documento impreso por la Arquidiócesis de Bogotá. Catedral Basílica Primada de Colombia, Bogotá, 2010, p. 10.

Ilustración 2.6



Arzobispo de Bogotá Bernardo Herrera Restrepo (1891-1928)

Ilustración 2.7



Proyecto de fachada del templo de *Nuestra Señora de Lourdes* en Chapinero.

Ilustraciones tomadas de *Colombia Ilustrada*. 1889-1892. Año 1. No. 8., Bogotá, 15 de octubre de 1889.

Esto es, la Iglesia se propuso para este fin de siglo y primeras décadas del XX, “modernizarse”, lo que significó en términos simbólicos demoler capillas de la colonia que ya no correspondían a los tiempos actuales de nuevos cultos; desde el punto de vista arquitectónico significó ampliar e iluminar los espacios interiores, subir bóvedas, derruir muros y colocar ventanas, dar luz al interior de los espacios e integrarlos. El programa artístico de la Iglesia dio paso a una pintura lumínica, colorida, y al tiempo que se trabajó la pintura mural, se decoró con dorados y oros y se cambiaron antiguos materiales coloniales por otros contemporáneos como el concreto.

El programa de Herrera Restrepo fijó de manera especial su atención en la *Catedral Metropolitana de Bogotá*, a la cual para 1902, el Papa León XIII le concedió el título de

Primada y Pio X le concedió el de *Basílica Menor* el 25 de mayo de 1907²⁸⁸. Reconstruida por iniciativa del prelado Fernando Caicedo a comienzos del siglo XIX, esta iglesia sería mandada a restaurar y decorar por Herrera Restrepo, ahora Arzobispo de Bogotá, Primado de Colombia, con fondos del Erario, a expensas propias y por colectas públicas. Su restauración constituye una empresa de larga duración: se le proveyó en su ornato de dorados, pinturas y estucos; se reparó la fachada, el altar mayor y el pavimento de mármol, cuyos trabajos estuvieron a cargo del arquitecto Julián Lombana²⁸⁹; para las pechinas de la Cúpula, Herrera Restrepo contrató pinturas murales a los artistas que habían alcanzado notoriedad para finales de siglo principalmente a través de las exposiciones: Epifanio Garay, el Padre Santiago Páramo, Ricardo Acevedo Bernal y Ricardo Moros Urbina. Allí, los artistas mencionados pintarían a los Evangelistas: San Juan, San Matero, San Marcos y San Lucas, respectivamente, entre 1900 y 1902. Ricardo Acevedo Bernal recibió el mayor número de encargos. Su prestigio se inició para finales del siglo XIX destacándose del artista, desde las páginas de *Colombia Ilustrada*, su vocación por este género. En la Catedral de Bogotá se instaló su *El Bautismo del Señor* elaborado en 1898 y donado a la Iglesia para ser ubicado en el Baptisterio en reemplazo de un antiguo *Bautismo* de pintor colonial anónimo; en la Catedral, en la bóveda de la sacristía, también estuvo ubicada su obra *Visión de San Bernardo* de 1910²⁹⁰.

Ilustración 2.8

Ilustración 2.9

²⁸⁸ Camilo Pardo Umaña, “Las Catedrales de Bogotá”, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, Nos. 396 y 397, Vol. XXXIV, octubre-noviembre de 1947, Imprenta Nacional, Bogotá, p. 727.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 726.

²⁹⁰ *Op. Cit.* César Nieto Rubio, Pbro., p. 11.



Bautismo de Cristo



La Sagrada familia

Ricardo Acevedo Bernal. (*Revista Ilustrada. Crónica, ciencia, artes y literatura*, Bogotá, Año I. Vol. I. Bogotá).

Del interés de Herrera Restrepo por dar belleza y lujo a la Iglesia, son estas palabras de autor anónimo: “terminó los coros de los Canónigos y de la orquesta y dio a la Catedral, en todos sus detalles, un aspecto solemne, majestuoso y de innegable buen gusto”²⁹¹. En efecto, Herrera Restrepo aspiró a hacer de la Catedral un gran monumento de orden religioso para lo cual mandó traer de Europa diversas piezas de arte elaboradas por la casa *Poussielgue Rousaud* de París, como el *Cristo*, monumentos fúnebres y retablos; también encargó *La Piedad* de Capurro y mandó a levantar los pisos modernos²⁹².

Otra obra que recibió grandes cambios fue la *Capilla del Sagrario*. Ordenada su construcción en 1660 por Gabriel Gómez Sandoval devoto del *Santísimo Sacramento*, de la *Capilla del Sagrario* – anexa a la Catedral-, se reconstruyó el altar y se continuaron sus refracciones. Reparada en el año 1904 y reedificada tras un sismo en 1917, correspondió a Ricardo Acevedo Bernal, artista y director de la EBA (1912-1918) hacerse cargo de la decoración de la Cúpula. Allí, el artista compartió escenario con los artistas coloniales Gaspar de Figueroa

²⁹¹ *Op. Cit.*, Camilo Pardo Umaña, p. 727.

²⁹² *Op. Cit.* César Nieto Rubio, Pbro., pp. 21 y 28.

y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), encargado este último de pintar para el templo más de cincuenta cuadros²⁹³. Otras intervenciones fueron la terminación de las espadañas, la adquisición de un órgano francés, la realización de la apertura del crucero a la misma altura de la nave. Para la decoración de las pechinas Ricardo Acevedo Bernal trabajó la temática eucarística del antiguo y el nuevo testamento²⁹⁴.

Otra obra, quizá la más emblemática para comienzos de siglo, fue la *Iglesia del Voto Nacional por la Paz*. Esta obra tuvo un enorme valor simbólico para la sociedad nacional en razón a la consagración de la ciudad de Bogotá al Sagrado Corazón de Jesús en 1892. Finalizada la Guerra de los Mil Días en 1902, Bernardo Herrera Restrepo propuso el Voto Nacional al Sagrado Corazón de Jesús²⁹⁵. El Arzobispo Herrera Restrepo había desempeñado un papel destacado en este dramático suceso al oponerse a que la Iglesia fuera utilizada como bandera para fortalecer el conflicto, propugnando medidas conciliatorias y pacificadoras. Lamentó Herrera Restrepo, “el clima de injurias e insultos reinante entre los escritores públicos, incluidos los católicos”, así mismo “criticaba el esfuerzo de los prelados de la iglesia por situar el debate político en el terreno religioso”²⁹⁶. En su carta pastoral sobre la fiesta del Corpus Christi, en junio de 1897, el Arzobispo hizo un llamado a la concordia y la unión entre los colombianos, “para conseguir que vivamos todos como hermanos unidos con los vínculos de una misma fe y animados con el fuego de un mismo amor, que dimana del Sagrado Corazón de Jesús”²⁹⁷.

La Iglesia se propuso por tanto congregar a la sociedad en un momento crítico, con llamados hacia la tolerancia y en torno a la simbología del Sagrado Corazón de Jesús. Sin lugar a dudas, el programa de Herrera Restrepo contempló la incorporación del arte religioso como parte de

²⁹³ Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*. Imprenta Nacional, Bogotá, 1913, Tomo I, p. 196.

²⁹⁴ Bernardo Sanz de Santamaría. *Guía de la Capilla del Sagrario de Bogotá*. PROPIEDAD LITERARIA DEL AUTOR, con licencia eclesiástica, Bogotá, 1968, pp. 4 y 5.

²⁹⁵ Cecilia Henríquez. *Imperio y ocaso del Sagrado Corazón en Colombia*, Editorial Altamira, Bogotá, 1996, p. 87.

²⁹⁶ Fernán González, *Partidos, guerras e iglesia en la construcción del Estado Nación en Colombia (1830-1900)*. La Carreta Histórica, Medellín, 2006, pp. 163 y 164.

²⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 183 y 184.

la política de reconstrucción nacional a través de las imágenes. En esta tarea los contenidos de la obra religiosa estuvieron asociados al culto mariano, al Sagrado Corazón de Jesús y la Sagrada Familia principalmente. Los trabajos de pintura mural estuvieron a cargo en su mayor parte de Acevedo Bernal.

Ilustración 2.10



Iglesia del Voto Nacional. (Imagen tomada de *VIAJES*, Revista de Turismo. IV Centenario, Bogotá, agosto de 1938).

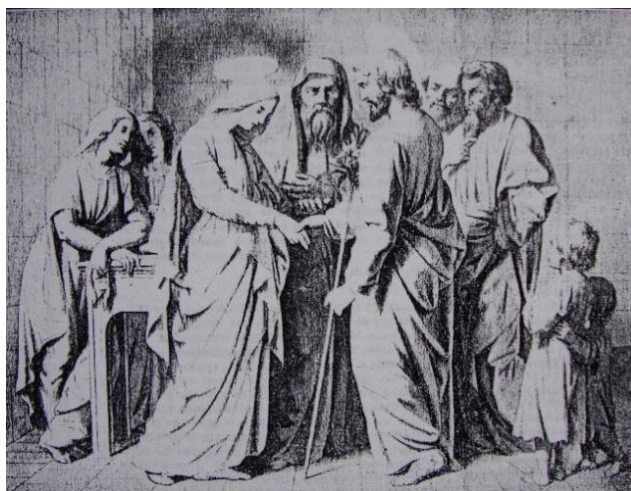
El programa mencionado incluyó cambios en diversidad de templos. Para la Iglesia de la Candelaria de Bogotá, Pedro Alcántara Quijano, profesor de la EBA, fue el encargado de elaborar la pintura mural de la Iglesia²⁹⁸. La decoración realizada por Quijano al interior del templo fue bendecida solemnemente el 3 de noviembre de 1912. El programa pictórico de Quijano comprendió la *Alegoría de la Eucaristía*. Para el cielo raso de la nave central del templo elaboró tres grandes frescos con la representación del misterio de la Purificación de la Santísima Virgen y la presentación del Niño Dios en el templo; a los lados estuvieron

²⁹⁸ *Iglesia de La Candelaria. Centro Histórico de Bogotá-Colombia*. Orden de Agustinos Recoletos, Bogotá, p. 8.

incorporados la muerte de San José y dos beatos mártires del Japón, entre otras decoraciones interiores²⁹⁹.

Un artista que para finales del siglo XIX se consagró como el maestro por excelencia de obra religiosa fue Santiago Páramo, S.J. (1841-1915). Este pintor fue uno de los más importantes referentes de la época dentro del género religioso siendo además profesor de Pintura en la EBA para comienzos de la década de los noventa. La Capilla de San José representó su obra magna; inaugurada en 1899, sobre esta obra, Pedro María Ibáñez miembro de la Academia Colombiana de Historia refirió en 1906, “la ornamentación artística fue dirigida y en gran parte ejecutada por el artista Reverendo Padre Santiago Páramo, y comprende el interior de la cúpula, las pechinas y las paredes. Para las ventanas se instalarían *vidrios artísticos de origen europeo*³⁰⁰.

Ilustración 2.11



Los Desposorios de la Virgen. Santiago Páramo, S.J. (Imagen tomada de El Gráfico, Año V, Bogotá, junio 19 de 1915).

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 13.

³⁰⁰ *Op. Cit.*, Pedro María Ibáñez, p. 93.

Ilustración 2.12



La Natividad. Óleo del padre Santiago Páramo, S.J. (Imagen tomada de CROMOS, *Revista Semanal Ilustrada*)

Además de Bogotá, en otras ciudades del país, el programa artístico de carácter religioso se introdujo de manera notoria. En Medellín para 1910 la obra de Francisco Antonio Cano, *El Cristo del Perdón*, quedó instalada en la Catedral provisional de la Candelaria. Esta obra había comenzado su ejecución en París en 1900. También elaboró entre otros, *El Sagrado Corazón de Jesús* y el *Divino Salvador*. Su obra religiosa hizo presencia en varias iglesias de Medellín. A partir de 1912 Cano se desempeñó como profesor de Pintura de la Escuela de Bellas Artes, en 1913 fue profesor ad-honorem de las clases de Anatomía y entre 1923 y 1927 Director de la ENBA³⁰¹.

Ilustración 2.13

³⁰¹ Juan Camilo Escobar, *Francisco Antonio Cano*. Museo de Antioquia, Medellín, 2003, p. 64.



El Cristo del Perdón, obra de Francisco Antonio Cano, (Imagen tomada de *COLOMBIA. Breve reseña de su movimiento artístico e intelectual*, Editado por la Unión Ibero-Americana de Madrid, Madrid, 1929).

En la ciudad de Tunja la *Basílica Metropolitana* fue adecuada con un *estilo moderno* para su decoración interior. En 1890 el Obispo Benigno Perilla en conformidad con el párroco y el Cabildo de Canónigos, ordenaron la remodelación de la torre mudéjar colonial, por una de estilo *afrancesado*, que, junto con el nuevo frontis, diera a la Catedral una “nueva cara e imagen” consistente en vestir “las columnas con lujosos capiteles de hojas de Acanto y artísticos adornos en oro, los arcos con rica yesería decorada en oro, los cielos rasos planos y las paredes con un juego armonioso de colores, que destacaban los arcángeles, por él [Acevedo Bernal] pintados”³⁰². La descripción también indicó que: “La Catedral con esta decoración, daba la imagen perfecta, no de un templo colonial, sino de una *iglesia Moderna*.”³⁰³. En manos de Acevedo Bernal quedó el plan de ornamentación de toda la

³⁰² Jorge Monastoque Valero, Monseñor., *Guía turística e histórica de la Basílica Metropolitana de Santiago el Mayor de Tunja*, Academia Boyacense de Historia, Tunja, pp. 18 y 19.

³⁰³ *Ibíd.*, p. 42. Las cursivas son mías.

Catedral. Para 1909, el nuevo Obispo de Tunja Monseñor Eduardo Maldonado Calvo, ordenó junto con el Capítulo de Canónigos la ornamentación de la Cúpula que estaba en obra negra, dejando en manos del artista también su decoración. Para 1913 firmó su contrato.

Ilustración 2.14



El Último Beso – “cuadro místico de Ricardo Acevedo Bernal”. (Tomado de *Mundo al Día*, Bogotá, 7 de abril de 1928).

En esta época también se reconstruyó la Iglesia de Nuestra Señora de Egipto, templo de estilo neogótico el cual, dada la fama de que gozó el artista en mención -considerado por su alta producción como “pintor místico”- se pensó que los murales allí contenidos eran de su autoría. Sin embargo, una restauración llevada a cabo entre 1998-2003, reveló que estas pinturas murales fueron elaboradas por Mauricio Ramelli, hijo de Luigi Rameli, el antiguo profesor de Ornamentación de la EBA³⁰⁴.

Ilustración 2.15

³⁰⁴ AA.VV. *Pintura Mural. Cuadernos de Taller 3*, Universidad Externado de Colombia, Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Bogotá, 2003.



En este grupo de artistas se destacó una pintora, Margarita Holguín y Caro (1875-1959) aunque su obra, al margen de cualquier tipo de contrato, fue una empresa personal producto de una profunda convicción religiosa. Allí la artista borda imágenes, decora, pinta, hace de la capilla de *Santa María de los Ángeles*, un lugar en donde hizo presencia la tradición de la actividad femenina del siglo XIX, con la devoción espiritual de la época.

“Margarita Holguín y Caro. Una niñez entre notables”. Retrato de Hena Rodríguez. (Tomado de *Semana*, Bogotá, 3 de enero de 1953. Portada).

La intensa actividad de producción de obra religiosa también puede medirse por la respuesta de un artista de comienzos del siglo XX, Ricardo Gómez Campuzano, a la pregunta de un periodista: “¿No te parece (...) que en Bogotá existe actualmente un ambiente más propicio para el arte que en épocas pasadas?”. Dice el artista: “como se están construyendo en la ciudad incontables iglesias y edificios públicos y privados que necesitan que se les decore y se les ornamente, el obrero del pincel tiene hoy, en Bogotá, manera de ganarse holgadamente la vida, si está dispuesto a trabajar, naturalmente”³⁰⁵. Este despliegue de arte religioso en donde se impulsó de nuevo la pintura mural contrastaría altamente en significados e intencionalidad con el movimiento mural mexicano, pero condujo como en ese país, a que se hablara en la prensa de un “Renacimiento” de la plástica nacional.

Al lado de Herrera Restrepo, otro prelado, el Nuncio apostólico para la Santa Sede Monseñor Ragonesi se destacó como figura en la promoción del arte nacional. Estos representantes de la Santa Sede cumplieron un destacado rol, que en el contexto de la política del Vaticano de

³⁰⁵ El Caballero Duende. “Una Hora con Ricardo Gómez Campuzano”. *Lecturas Dominicales. Suplemento Semanal de “El Tiempo”*. Bogotá, Vol. VIII, 29 de mayo de 1927.

finales del siglo XIX, según Aline Helg, buscaba sacar a la Iglesia de su aislamiento de la escena internacional y devolverle su papel de sociedad cristiana disminuido por el liberalismo. El Papa León XIII, “desplegó una gran actividad ante los diversos gobiernos por medio de sus Nuncios, cuya autoridad creció a expensas de la de los obispos y de cierta autonomía de las iglesias nacionales con relación a Roma”³⁰⁶.

Como encargado de realizar el proyecto cultural de León XIII en el país fue nombrado Monseñor Francesco Ragonesi, quien intervino en el tema de las bellas artes preocupación que haría parte también de las políticas de León XIII. Ello significó un hacer visible el aporte de la Iglesia a la historia de las bellas artes, pero más allá, a la historia de la cultura nacional. De esta historia quedó una narrativa a través de las páginas de la *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*.

En este marco el Nuncio Apostólico ofreció además obsequiar a la Escuela de Bellas Artes, con una colección de modelos de escultura del Renacimiento que él, personalmente, haría traer de Italia. Este ofrecimiento se haría efectivo tan pronto la EBA, en cabeza de Santamaría, enviara una lista de los modelos o de las obras que considerara de interés. El ofrecimiento al parecer se hizo realidad para 1911 según informe del MIP: “Me es grato hacer constar en este lugar mi agradecimiento, en nombre del Gobierno Nacional y de la Instrucción Pública, al Excelentísimo Señor Delegado Apostólico Monseñor Ragonesi, quien generosamente obsequió á la Escuela de Bellas Artes con una selecta colección de modelos de escultura que están pedidos ya por conducto de una casa de Florencia”³⁰⁷.

Con todo, más allá de estos aspectos, el programa de la Iglesia hizo manifiesto el interés por el legado artístico nacional. Los altos mandos eclesiásticos buscaron afianzar el papel que jugó la Iglesia en el progreso de la cultura histórica y artística de la República y en el fomento de obras de paz y de moral católica. Desde la historia del arte, destacan los aportes de la

³⁰⁶ *Op. Cit*, Aline Helg, p. 29.

³⁰⁷ *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Nacional de 1911*, Imprenta Eléctrica, Bogotá, p. 48

Iglesia en el mecenazgo artístico y mediante una *Circular* a toda la comunidad eclesiástica³⁰⁸, se hizo una invitación nacional a cuidar las obras y monumentos del pasado colonial e independentista. Por tanto, este programa centró su atención en la promoción al cuidado del patrimonio artístico nacional. De la Circular, dirigida a los Arzobispos, Obispos y Prelados regulares del país, se recogieron algunos elementos del programa cultural del Papa León XIII:

La Iglesia Católica, *alma mater* de la civilización, renovó y perfeccionó la apariencia de la historia: conservó en los subterráneos de sus catumbas y en las bibliotecas de sus monasterios y en las inscripciones de sus templos la memoria de los acontecimientos pasados (...), á la Iglesia son deudas, en mayor grado, las Bellas Artes: arquitectura, estatuaria, pintura, música, poesía. Ella levantó durante la Edad Media las maravillosas catedrales góticas, nido y símbolo á un tiempo de la acendrada piedad y encumbrada mística de aquellos siglos, asombro de los artistas, gloria y orgullo de las ciudades que las poseen (...). En el Renacimiento, los artistas católicos, estimulados por la acción universal y soberanamente benéfica de los Sumos Pontífices armonizaron en las inspiraciones desde lo alto la gracia de las líneas de arquitectura griega con la majestad de los arcos romanos (...)³⁰⁹.

Para el caso nacional, se invitó al clero colombiano a “no quedarse a la zaga” de los tiempos pasados, reclamando “su puesto de honor en la obra de conservación de la Historia y del Arte, en la lid por la Cultura y el Progreso”. Se reclamó el estudio del arte del pasado colonial, de la producción artística de los templos, todo ello de pinceles colombianos, italianos, españoles, de estatuas, relieves y retablos tallados, de vasos, joyas, marcos ornamentos sagrados, monumentos arqueológicos, entre otros. También demandó la Iglesia, la atención de los historiadores coloniales: “Los heroicos apóstoles de estas pintorescas regiones que llevan hoy el amado nombre de Colombia no olvidaron las gloriosas tradiciones de la Iglesia. Vuestro cronistas é historiadores más antiguos: Juan de Castellanos, Pedro Simón, Lucas Fernández de Piedrahita todos fueron sacerdotes”. De la época de la Independencia destaca los nombres de sacerdotes como Domingo Duquesne, quienes trabajaron “por la historia de la Patria” mediante la consignación de “datos biográficos, hechos memorables, nombres

³⁰⁸ “Ministerio de Instrucción Pública. Circular A los Ilustrísimos y Reverendísimos Arzobispos y Obispos y á los Prelados regulares”, *Diario Oficial*, Bogotá, 7 de Agosto de 1909, pp. 939-940.

³⁰⁹ *Ibíd.*

dignos de recuerdo en inscripciones al pie de los retratos y aun de las imágenes de los altares; en vasos sagrados y utensilios; en los muros y pavimentos de las iglesias, etc.”³¹⁰.

De importancia va a ser el llamado a los sacerdotes por conservar el patrimonio colonial y de la Independencia, en particular cuando se produce este fenómeno de renovación de templos: “conservar en toda su integridad los tesoros históricos”, del pasado colonial y de la Independencia:

Encarecemos por tanto que no se perdone esfuerzo ninguno por impedir que con motivo de refracción de edificios o retablos, desaparezcan las inscripciones que en ellos se encuentren, y para lograr que los sacerdotes se dediquen, cuando su ministerio sagrado se lo permita, á recoger los datos históricos que en sus respectivas iglesias y en los archivos parroquiales se han descubierto ó se vayan descubriendo³¹¹.

El llamado llegó en un momento crucial de cambios, en donde varios retablos y cuadros de la colonia fueron destruidos o vendidos por el clero. De ahí que la circular exhortaba a dar muestras de fe y patriotismo:

No sería justo, i cristiano, ni patriótico enajenar ó destruir retablos, cuadros, joyas y telas que, unos por su riqueza, otros por su valor estético, otros por su sello arqueológico, en Europa se codiciarían para los museos; y reemplazarlos por altares de moderno estilo, sin arte ni recuerdos, por pinturas y estatuas de pacotilla, por ornamentos y vasos de relumbrón y muy vistosas y mañana desechados³¹².

Acerca del peligro de la venta de estos objetos se señala: “A fin de alejar del peligro parécenos conveniente y aun preciso recordar de la manera más encarecida al clero así secular como regular, que están severamente prohibidas las enajenaciones de semejantes objetos sin previo formal permiso de la competente autoridad eclesiástica”³¹³ Este programa de orden simbólico, de protección del patrimonio y de construcción histórica del pasado colonial e independentista, se integró a la iniciativa oficial de preservación de la memoria histórica y

³¹⁰ *Ibíd.*

³¹¹ *Ibíd.*

³¹² *Ibíd.*

³¹³ *Ibíd.*

cuidado del patrimonio histórico nacional mediante la fundación de la Academia Colombiana de Historia.

2.4 Las artes plásticas y el programa cultural conservador del Estado

Acorde con Sandra Rodríguez la “gestión del pasado” estuvo a cargo de la Academia Colombiana de Historia (ACH). En este sentido el propósito central del Gobierno Nacional al crear la Academia Colombiana de Historia fue el de ser el principal emisor de la memoria oficial del país, trabajando en la “conformación del canon de la Historia Patria” mediante tres estrategias: las conmemoraciones, la enseñanza de la historia patria y la conservación del patrimonio histórico³¹⁴. Creada en 1902, esta institución tendría por tanto a cargo la orientación de “la narrativa dominante acerca del pasado nacional” para una buena parte del siglo XX³¹⁵. Observa también la autora que desde su fundación “la Academia Colombiana de Historia construyó una tradición narrativa acerca de la historia nacional, en concordancia con el proyecto político conservador que gobernó al país por cuarenta y cinco años hasta 1930”³¹⁶. A partir del papel que jugó la ACH desde su fundación planteado por Rodríguez, y de lo expuesto previamente acerca de la gestión de la Iglesia en el tema cultural-artístico, se puede afirmar que existió una plena correspondencia entre estos dos proyectos que se fortalecieron cuando en el marco de fundación de la ACH también se fundó la Academia de Bellas Artes (ABA).

Fundada en 1902 la Academia de Bellas Artes tuvo como fin estimular el cultivo de las Bellas Artes y sus estudios por medio de cursos, conferencias y publicaciones; al mismo tiempo, dicha Entidad tenía entre sus objetivos el de contribuir a la conservación de los monumentos nacionales, así como procurar la fundación de premios anuales para los estudiantes, proponer temas para los concursos y cooperar en la celebración de las exposiciones. En su relación directa con el Estado, esta Academia debía servir de cuerpo consultivo del gobierno, así como

³¹⁴ Sandra Patricia Rodríguez, *Memoria y Olvido: Usos públicos del pasado desde la Academia Colombiana de Historia (1930-1960)*, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Historia, Bogotá, 2013, p. 45.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 117

³¹⁶ *Ibíd.*, p. VII.

estrechar las relaciones de los artistas colombianos para representar y defender sus “intereses generales”³¹⁷.

La ABA podía fundar un periódico y un Museo. El primero, con el fin de difundir los decretos del Gobierno, conferencias o lecturas artísticas y de ciencia aplicada, juicios críticos acerca de las obras, de las exposiciones y concursos³¹⁸. El segundo, con el fin de dar a conocer la producción de la Escuela y de adquirir obras para la institución con la aprobación del Consejo Directivo de la Escuela de Bellas Artes; el Museo debía formar un catálogo explicativo de las obras pertenecientes al mismo; propender por todos los medios posibles el aumento de sus obras ya fuera comprándolas o por donaciones; quien desempeñara el cargo de la dirección del Museo debía ejercer tales funciones, así como cuidar y conservar los objetos pertenecientes al mismo respondiendo por ellos. Para dirigirlo fue nombrado el artista Ricardo Moros Urbina³¹⁹.

Según sus Estatutos, la Academia se dividió en cuatro secciones: la Pintura en todas sus ramas; la escultura y la ornamentación; el grabado en todas sus especies y la litografía; crítica artística y ciencias de aplicación a las bellas artes. Para su funcionamiento la Academia debía subvencionarse con los beneficios de las exposiciones anuales fijadas por el Consejo Directivo de la misma; las donaciones y legados que en dinero ofrecían a la entidad, y los auxilios y subvenciones decretadas por el Congreso o por el Poder Ejecutivo Nacional. En sus primeros años la sección de Pintura llevó a cabo concursos de Composición que fueron juzgados tanto por profesores de la Escuela como por Miembros de la Academia de Bellas Artes.

³¹⁷ “Estatutos de la Academia de Bellas Artes”, en Revista de la Instrucción Pública de Colombia, Tomo XIII, No. 76. Bogotá, abril de 1903, pp. 280 a 285. Véase también, “Informe del Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Bogotá 20 de febrero de 1903”, *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*, Tomo XIII, Núm. 75, Bogotá, marzo de 1903, pp. 195 a 197.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 285.

³¹⁹ Importante aquí señalar que, para 1906, el Museo de la Escuela Nacional de Bellas Artes abre sus puertas en horas de la mañana dos días a la semana, reportando buena afluencia de público, estando efectivamente al cuidado de la ENBA; para 1911, por Resolución No. 13 de 1911, el MIP resuelve dejar la Galería de la Escuela Nacional de Bellas Artes al cuidado de la Academia de Bellas Artes que sigue funcionando en la ciudad y ampliando la colección de la Galería. Así por ejemplo, para 1912 recibe del Ministerio, el retrato pintado por Garay de Rafael Núñez. Cabe agregar que falta una investigación acerca de las efectivas actividades y alcances de esta Academia. Véase, AHUN, Fondo Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 10, 1910-1929, Carta del MIP al Rector de la Escuela de Bellas Artes, Bogotá, 30 de marzo de 1911.

Por tanto, para comienzos del siglo XX se fue construyendo un programa coherente de tendencia conservadora, en donde participaron tres importantes instituciones culturales: La Iglesia, la Academia Colombiana de Historia y la Academia de Bellas Artes.

En este sentido, además de lo expuesto, entre la Academia Colombiana de Historia y la Academia de Bellas Artes existieron vínculos directos. Un primer vínculo lo constituyó la presencia de varios miembros de la ACH que a su vez conformaban la ABA. Este fue el caso, por ejemplo, de Pedro Carlos Manrique, Carlos Pardo, José María Rivas Groot, Liborio Zerda y Ricardo Moros Urbina³²⁰ quienes figuraban en la primera generación de la Academia de Historia³²¹; también se incorporaron a la ABA personalidades de procedencia del Partido Conservador en su totalidad y algunos miembros del clero (como lo sucedido con la ACH), ellos fueron Antonio Gómez Restrepo, Santiago Uribe, el Pbro. Carlos Umaña y Rafael Pombo³²². Los otros integrantes de la ABA correspondieron a directivos y profesores de la Escuela de Bellas Artes quienes fueron a su vez, según los Estatutos de la Academia, miembros de esta Entidad. Entre 1902 y 1903 figuraron: Ricardo Acevedo Bernal, Rector y profesor de Dibujo de la Escuela de Bellas Artes; Enrique Recio y Gil, profesor de Perspectiva, pintura y arte decorativo; Dionisio Cortés profesor de Escultura; Luis Ramelli, profesor de Ornamentación; Ricardo Borrero profesor de Paisaje; Pedro A. Quijano profesor de grabado y fotograbado; Liborio Zerda nombrado profesor de anatomía, fisiología y física aplicada al arte pero quien no ejerció como docente para comienzos de siglo; Diego Fallón profesor de estética e historia de las Bellas Artes, Roberto Páramo y Eugenio Zerda como ayudantes de Dibujo y Pintura respectivamente. También fueron miembros de la Academia, Santiago Páramo, S.J., José María Portocarrero, Epifanio Garay, Jesús María Zamora y el arquitecto Gastón Lèlarge³²³.

³²⁰ *Ibid.*, “Academia Colombiana de Bellas Artes. Acta de sesión de 28 de Diciembre de 1902” y “Acta de la sesión del 22 de febrero de 1903”, p. 375.

³²¹ Véase también, Fernando Restrepo Uribe, *Galería de la Academia Colombiana de Historia, 100 años*, Seguros Bolívar, Bogotá, 2002, pp. 61 a 63

³²² *Op. Cit.*, “Academia Colombiana de Bellas Artes. Acta de sesión de 28 de Diciembre de 1902” y “Acta de la sesión del 22 de febrero de 1903”.

³²³ *Ibid.*

Esta membresía evidencia las estrechas relaciones entre la ABA y la ACH a través de actividades compartidas tales como el nombramiento como jurados de exposiciones en los festejos patrios. En el concurso realizado en febrero de 1910, por ejemplo, para la selección del mejor busto al Sabio Caldas a erigirse en el local de la Escuela de Ingeniería, participaron como jurados: Carlos Pardo, Pablo Rocha, Arturo Quijano, Ricardo Lleras Codazi, Alberto Borda Tanco, Ricardo Acevedo Bernal, Jorge Herrera Copete, Roberto Páramo y Santamaría, es decir, una lista de miembros que incluyó, en términos reales, a las tres entidades: la ACH, la ABA y la EBA³²⁴. El premio fue adjudicado por unanimidad a la obra del artista Juan J. Rosas.

Otras actividades conjuntas estuvieron relacionadas con el cuidado y conservación de monumentos históricos y artísticos, cuidado que también hizo parte del programa de la Iglesia. Desde estos compromisos, por ejemplo, el Director del Museo Nacional y miembro fundador de la ACH, Ernesto Restrepo Tirado, solicitó al rector de la EBA, Ricardo Acevedo Bernal, retocar los retratos de algunos Virreyes que guardaba la Entidad³²⁵. El programa cultural conservador orientado a la consolidación de la historia patria también contó con la participación de miembros de la ABA y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Para los actos de reconocimiento de los miembros de la ACH, fueron adquiridos y/o contrataron retratos con los cuales se fue conformando una galería. Entre los retratos elaborados por profesores de la Escuela de Bellas Artes se encuentran:

De Ricardo Acevedo Bernal, rector de la EBA (1912-1918) los retratos de José Manuel Marroquín bajo cuya Vicepresidencia se creó la ACH y quien fue Miembro Honorario de la Entidad. José Joaquín Casas, Ministro de Instrucción Pública, Miembro Honorario de la Academia y luego su Presidente. Pedro María Ibañez - al lado de Eduardo Posada- uno de

³²⁴ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Carta dirigida al “Señor Ministro de Instrucción Pública”, Bogotá, 22 de febrero de 1910, Escuela Nacional de Bellas Artes. Rectorado, Fondo República, Ministerio de Instrucción Pública, fol., 135.

³²⁵ ACHUN, Museo Nacional a la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 14, Bogotá, 24 de abril de 1911.

los principales proponentes al gobierno de la fundación de la Academia. José Manuel Restrepo considerado por la Academia como el “Historiador de Colombia”.

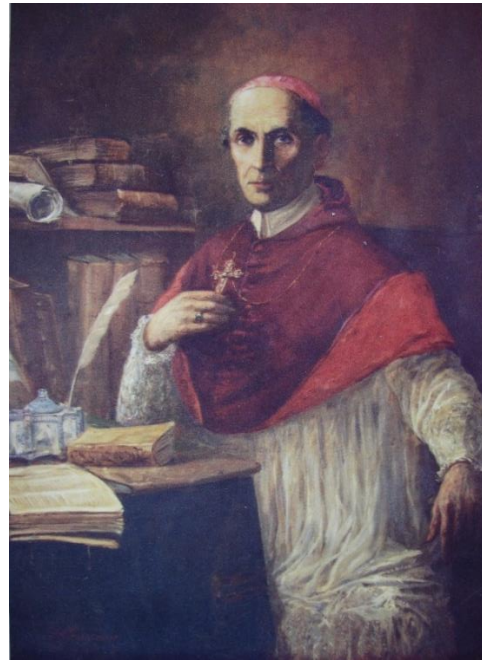
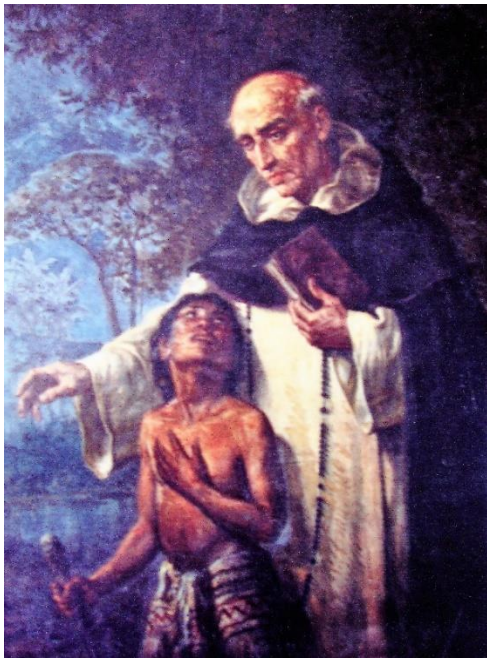
El artista Francisco Antonio Cano, rector de la Institución entre (1923-1927) elaboró los retratos de fray Pedro Simón, cronista de las Indias; fray Alonso de Zamora, autor de *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*; del Gral. Joaquín Posada Gutiérrez, escritor y político del siglo XIX; José Antonio de Plata, escritor del siglo XIX y autor principal de *Historia de la Nueva Granada*.

Pedro Alcántara Quijano, profesor de Grabado y fotograbado, pintó el retrato de Lucas Fernández de Piedrahita, autor de la *Historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*, cronista colonial. Domingo Moreno Otero realizó el retrato de José María Quijano Otero fundador y redactor de varios periódicos y autor del *Compendio de Historia Patria* entre biografías y otras publicaciones. Coriolano Leudo, profesor de Pintura elaboró los retratos de los cronistas coloniales fray Bartolomé de las Casas y Gonzalo Fernández de Oviedo y de Joaquín Acosta y Daniel Florencio O’Leary, considerados por la Academia precursores de la historia de Colombia. Ricardo Gómez Campuzano, estudiante de la Escuela y rector de la misma para finales de siglo, hizo el retrato de Gonzalo Jiménez de Quezada, y finalmente, Ricardo Moros Urbina, profesor de la Escuela en los primeros años y miembro de la ACH, retrató al cronista colonial Juan de Castellanos³²⁶.

Ilustración 2.16

Ilustración 2.17

³²⁶ *Op. Cit.* Fernando Restrepo Uribe.



Fray Bartolomé de las Casas, óleo de Coriolano Leudo. *Lucas Fernández de Piedrahita*, óleo de Pedro A. Quijano. (Tomado de Fernando Restrepo Uribe, *Galería de la Academia Colombiana de Historia. 100 años*, Seguros Bolívar, Bogotá, 2002)

A otros vínculos aluden las autoras Laura Vargas, Marta Fajardo de Rueda y Sandra Rodríguez, y hacen referencia a la producción de textos para la enseñanza de la historia patria. Laura Vargas por ejemplo, identifica plenamente las relaciones entre el artista Pedro Alcántara Quijano y la producción de imágenes patrias: “los maestros de la Academia crearon los imaginarios que acompañaron a los colombianos en el aprendizaje de nuestra historia y en el reconocimiento de los héroes nacionales. Varias de sus imágenes aparecieron en textos escolares, libros de historia, billetes y otros objetos conmemorativos”³²⁷. Alcántara Quijano fue contratado para ilustrar algunos textos de historia patria, sin embargo, la referencia más directa “es la de su actividad como pintor de motivos históricos ya que las obras conservadas en museos y otras instituciones corresponden a este tema”³²⁸. De su mano fueron entre otros, el cuadro que lleva por título *El libertador muerto* presentado en la exposición de Bellas

³²⁷ Vargas, Laura Liliana. *Pedro Alcántara Quijano. Más allá de la pintura histórica: el hallazgo del color*. Editorial Planeta, Bogotá, 2006, p. 82.

³²⁸ *Ibíd.*

Artes de 1910 en Bogotá; para los años veinte realizó su *Bolívar en el lecho fúnebre* y el *Sacrificio de Ricaurte*; para 1923 exhibió un boceto del *Congreso de Cúcuta*, obra en la cual el autor presentó la reunión de los delegados de las distintas provincias de la Gran Colombia en la iglesia cucuteña³²⁹.

Ilustración 2.18



La Muerte del Libertador. Obra de Pedro A. Quijano. (Imagen tomada de Daniel Samper Ortega, *Colombia. Breve reseña de su movimiento Artístico e Intelectual*, Editado por la Unión Ibero-Americana de Madrid, Madrid, 1929)

Otro artista, Jesús María Zamora, también se destacó en la representación histórica. Marta Fajardo de Rueda resalta de sus trabajos “la compenetración alcanzada con el carácter y condiciones de las gestas emancipadoras”³³⁰, además de lograr “infundir en sus cuadros el sentimiento patriótico propuesto, al punto que sus notables obras se han convertido casi en otro de los símbolos patrios”³³¹. Para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, Zamora expuso *Patriotas en los Llanos, 1819*, una pintura de gran formato que representaba el tránsito de los Libertadores por el camino de los Llanos. Con esta obra el artista obtuvo un

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ Marta Fajardo de Rueda. *Jesús María Zamora: Discípulo de la naturaleza (1871-1948)*. Fondo Cultural Cafetero. Bogotá, 2003, p. 127.

³³¹ *Ibíd.*

primer premio compartido, en pintura. La obra fue instalada en el Salón de Actos de la Academia Colombiana de Historia³³². Para los Juegos Florales organizados para los festejos de 1910, Zamora presentó su obra *Los Lanceros en el Pantano de Vargas*, con la que obtuvo como premio la “Paleta de Oro” otorgada por el Jockey Club de Bogotá³³³.

De estas relaciones entre historiadores y artistas a partir de las ilustraciones que acompañan los textos escolares y objetos conmemorativos que se produjeron, también da cuenta Rodríguez. Para la época que aquí nos interesa, además del artista ya mencionado Pedro A. Quijano, el texto escolar de Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, dirigido a la segunda enseñanza, empleó un buen número de imágenes que sirvieron de base “para la utilización y distribución de ilustraciones en otros manuales”³³⁴. Se llevaron al fotograbado imágenes para los capítulos relacionados con el Descubrimiento y la Conquista; se ofrecieron reproducciones de episodios de la vida de Cristóbal Colón o del descubrimiento, asociadas a eventos conmemorativos; para estas conmemoraciones, los textos “enfatan en la labor de los Congresos de 1890 y 1892 que sancionaron las leyes mediante las cuales Colombia celebró el IV Centenario del Descubrimiento de América, propuso el 12 de octubre como fiesta nacional y proyectó la realización de los monumentos de la Reina Isabel de Castilla y de Cristóbal Colón”³³⁵. Estos monumentos fueron encargados al escultor italiano Cesar Signinolfi pero como escribe Rodríguez: “Aunque estas estatuas se proyectaron para el IV Centenario, el Gobierno Nacional los inauguró el 20 de julio de 1906. Fueron emplazadas en la Avenida Colón porque en opinión de Henao y Arrubla: ‘ellas simbolizan la gratitud de un pueblo y guardan la entrada de la histórica Bogotá’”³³⁶.

Los capítulos de la Independencia dieron en su mayoría prelación a los retratos de los mártires de la Independencia y se incluyó una reproducción del óleo titulado *Firma del Acta de Independencia*, realizada por Coriolano Leudo, profesor de Dibujo y Pintura de la EBA. Los textos de Henao y Arrubla incorporaron además reproducciones de la *Campaña Libertadora*

³³² *Ibíd.*

³³³ *Ibíd.*

³³⁴ *Óp. Cit.* Sandra Rodríguez, p. 354

³³⁵ *Ibíd.*, p. 370 y 371.

³³⁶ *Ibíd.*

por los Llanos en 1819 y de la Batalla del Pantano de Vargas y se reprodujo una fotografía del monumento de Antonia Santos elaborado por Silvano Cuéllar; también se presentaron la Batalla de Boyacá en relieve y en óleo y el Fusilamiento de los nueve mártires de Cartagena el 24 de febrero de 1816. Algunos de estos cuadros se encuentran en la ACH como el Paso de los Llanos, 1819 realizado por Jesús María Zamora para la exposición de 1910 en Bogotá, posteriormente obsequiado a la entidad por María Arango de Jaramillo³³⁷.

La producción de obra de tema histórico convocó a alcaldías y gobernaciones de distintas regiones del país³³⁸. En estos escenarios diversos artistas participaron. Francisco Antonio Cano realizó -siendo ya profesor de la EBA-, el tríptico *El Juramento de la bandera de Cundinamarca* para el Palacio de la Gobernación; para 1923, expuso de nuevo con motivo de los festejos patrios su cuadro *Paso del Ejército Libertador por el Páramo de Pisba y un Corazón de Jesús*; el Ministerio de Obras públicas organizó para 1914, un concurso de bocetos representativos de escenas de la Independencia, “para premiar los seis mejores y hacerlos pintar por los autores respectivos en los tres muros de cada uno de los descansos de las escaleras del capitolio nacional”³³⁹ Zamora envió varios, entre ellos “uno que representaba al Hombre de las Leyes a la cabeza de una columna de patriotas, al vadear una corriente señalando al libertador un sendero, seguramente de glorias, y otro que exhibe un grupo de Lanceros”³⁴⁰.

A partir de lo expuesto y en comparación con Latinoamérica, el cuadro de historia nacional plantea diferencias en particular en sus contenidos. Así, por ejemplo, mientras que en

³³⁷ *Ibíd.*, p. 271.

³³⁸ A la EBA llegan solicitudes como las siguientes: “Necesita el Municipio para el Salón de Sesiones del H. Consejo Municipal, dos retratos al óleo del Libertador Simón Bolívar y del General Francisco de Paula Santander (...) se sirva indicarme un artista hábil que se sirva ejecutarlos. (...), los retratos deberán entregarse enmarcados, con marcos de lujo, empacados convenientemente”. Carta de la Personería Municipal de Honda al Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 14, octubre 31 de 1928; O este otro: “Informarme, si no hubiese inconveniente, si en su ciudad podría encontrarse un pintor-artista, que se comprometiera con el Gobierno del Valle, a ejecutar unos seis (6) retratos al óleo de busto tamaño 90 x 60, más o menos”, AHUN, Caja 1, Carpeta 13, (1910-1929), Dirección de Educación Pública del Valle del Cauca a la ENBA, Cali, marzo 6 de 1929.

³³⁹ Jorge Bayona Posada. “Jesús María Zamora” en *Letras*. Serie III, No. 32. Bogotá, marzo de 1914, pp. 535-538, En Marta Fajardo de Rueda, *op. cit.*, p. 129.

³⁴⁰ *Ibíd.*

México la pintura de historia aborda el pasado prehispánico, esta temática no se trabajó en el país en este periodo. Rodrigo Gutiérrez considera que en México este interés que se produce para el último cuarto del siglo XIX, está en relación con la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos en 1885, la Ley de Monumentos Arqueológicos de 1896-1897 y el fomento del turismo hacia las ruinas aztecas y mayas³⁴¹. En este marco se originaron obras como: *El Senado de Tlaxcala* y *El descubrimiento del pulque* de José Obregón³⁴². En Colombia, mientras tanto, el cuadro de historia, se produjo en correspondencia con la ACH, cuya orientación se dirigió hacia la historia de la Colonia y de la Independencia en concordancia con la Iglesia, en procura de preservar la herencia hispánica (idioma, religión y raza) y los valores republicanos articulados al culto al héroe.

No obstante, para el caso de la representación de héroes de la patria a realizarse en piedra o bronce, los artistas nacionales quedaron prácticamente al margen de esta producción. La elaboración de los monumentos conmemorativos era otra gestión de la ACH, dejando su elaboración en manos de escultores extranjeros -artistas de oficio- entre españoles, franceses e italianos. En esta decisión incidió sin lugar a dudas el poco avance logrado en el campo de la Escultura, debido, en buena medida, al débil apoyo recibido desde sus comienzos por el Estado, y posteriormente, al poco interés que mostró el medio artístico nacional por esta práctica para las primeras décadas del siglo XX. Los estudiantes desde un primer momento no contaron ni con el mármol, ni con el bronce, y poco tiempo después, abandonaron la talla en piedra y los procesos de fundición incorporados para el siglo XX a la Escuela anexa a la Escuela Nacional de Bellas Artes: la Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales. También debió incidir en la decisión de contratar escultores extranjeros la preferencia en general de todos los gobiernos hispanoamericanos, por contratar en Europa obras de esta naturaleza a artistas expertos³⁴³.

³⁴¹ *Op. Cit.*, Gutiérrez Viñuales, pp. 211 y 212.

³⁴² *Ibíd.*

³⁴³ Rodrigo Gutiérrez Viñuales afirma que la explosión de producción de imágenes simbólicas sacras se fortalece en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia con la producción de monumentos patrios. Pero este fenómeno que se extiende a toda Latinoamérica, lleva a la contratación de escultores extranjeros de preferencia frente a los nacionales porque, entre otros factores, la elaboración de estas obras requería procesos de fundición de alta calidad, así como suponía un alto costo de materiales como el mármol,

El abandono a la Escultura en el medio artístico nacional provocó para el final de la década del veinte un fuerte pronunciamiento por parte de los artistas nacionales. En el comunicado hacen explícita la petición 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”. Lamentaron los artistas y estudiantes de bellas artes, la indiferencia o la falta de “espíritu público” por parte del gobierno, a lo que agregaron:

Tenemos conocimiento que todos los monumentos que por leyes de honores, decretaron los legisladores en el próximo pasado congreso, se los han autorizado a una casa extranjera y cuyo valor es de alrededor de cuarenta mil dólares. No se ha tenido en cuenta que los artistas en general derivan la subsistencia del escaso trabajo, y que de todas las obras que se nos mandan hacer sólo participamos los artistas de un pequeño porcentaje del trabajo de los planos, la dirección y la ejecución de aquellos; por otra parte los monumentos y las obras de artes son ejecutadas necesariamente en las marmolerías italianas, de suerte que al quitarnos a los escultores nacionales el desarrollo y dirección de sus planos, reducen a la impotencia el arte nacional y se comete un delito de lesa patria³⁴⁴.

Ello pone en evidencia la fuerza que tuvo el proyecto cultural conservador hasta bien entrado el siglo XX. En este contexto de exaltación de los valores patrios el Gobierno Nacional diseñó otra estrategia masiva y de largo aliento, consistente en una campaña pedagógica promovida a través del Ministerio de Instrucción Pública. La campaña que fue puesta en marcha para el Centenario de la Independencia y recibió la aprobación de la Asamblea Nacional de 1910. Su origen tuvo como soporte, la preocupación del gobierno por la “restauración del alma nacional” sobre la base de la pregunta acerca de ¿cuáles habrían de ser las medidas a tomar para poder infundir “de manera eficaz las virtudes privadas y públicas”?³⁴⁵ Considerando que dichas virtudes debían empezar por la Escuela, el gobierno resuelve en las escuelas de niñas como de varones promover vínculos con determinadas figuras emblemáticas de la historia

o el bronce necesarios para tales efectos. Las tipologías de los encargos comprendían las imágenes de Cristóbal Colón, Vasco Núñez de Balboa, Simón Bolívar, José de San Martín, a los que se suman las demás le giones de próceres como Francisco Bolognesi en Perú, Antonio José de Sucre en Bolivia, Bernardo O'Higgins en Chile, Benito Juárez en México, entre otros. *Op. cit.* Rodríguez Viñuales, p. 213 y 215

³⁴⁴ ACHUN, Comunicado de los artistas de la EBA al Señor Presidente de la República y Honorables Miembros del Despacho. Caja 1, Carpeta 14, Bogotá, 28 de junio de 1929.

³⁴⁵ *Informe del Ministro de Instrucción Pública a la Asamblea Nacional de 1910*, Imprenta Eléctrica, Bogotá, 1910, p. VII y VIII.

patria. La medida consistía en la exigencia de colocar en las escuelas los retratos de próceres de la Independencia. De la Litografía Nacional y de la Imprenta Salesiana salieron los retratos del Libertador, de Ricaurte y de la Pola cuyas impresiones contenían “composiciones literarias patrióticas, pasajes de nuestra historia heroica, sentencias, máximas”, disponiéndose además de la siguiente directriz: “habrá un retrato de Bolívar en todas las escuelas y colegios. Uno de Ricaurte en todos los de varones y uno de Policarpa Salavarrieta en todas las de las niñas”³⁴⁶.

En conclusión, el examen a través de estas cuatro instituciones: la Iglesia, la Academia Colombiana de Historia, la Academia de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes, muestra una clara correspondencia entre los artistas, o por lo menos sus figuras más visibles al interior de la EBA, y la consolidación de este proyecto cultural conservador.

Dicho proyecto se fortaleció cuando en 1920 se funda el *Círculo de Bellas Artes*. Tal como lo indica Ivonne Pini: “La creación en 1920 del *Círculo de Bellas Artes*, reforzó las propuestas tradicionales y generó a través de sus miembros una influencia en el arte del periodo que excede ampliamente, sus dos años de funcionamiento”³⁴⁷. La afinidad de intereses entre los miembros del *Círculo* y los de la ACH es evidente. En concordancia con miembros de la ACH, el *Círculo* privilegió los fundamentos de la tradición, la raza, las costumbres y, la religión. A lo largo de estos años, se fue dando por tanto, un distanciamiento entre los artistas y los artesanos, fruto tanto de las posibilidades laborales de los artistas, como de los nuevos posicionamientos sociales que el artista logró para sí en el siglo XX.

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. VIII

³⁴⁷ *Op. cit.*, Ivonne Pini, p. 200.

Capítulo 3

Artistas y artesanos. La modernidad en disputa

Al comenzar la década del veinte culturalmente se estaban dando visos de secularización³⁴⁸. Nuevos grupos y nuevos escenarios culturales se van conformando por fuera de los marcos culturales de la Regeneración que aún perviven. Estos grupos fundan revistas mediante las cuales dan a conocer sus nuevas posiciones. Ellas serían: *Voces*, (1917-1920), *Los Nuevos* (1925) con cinco números y *Universidad* (1921-1922), primera época y (1927-1929), segunda época. De ellas, *Universidad* se interesa de manera directa por las artes plásticas. Además de dar un importante lugar a la caricatura, esta revista tuvo una vocación americanista abriendo un espacio a las primeras manifestaciones renovadoras en la plástica nacional: allí figuraron Rómulo Rozo, Ramón Barba y José Domingo Rodríguez, todos escultores. Entre ellos, Rómulo Rozo va a ser considerado como el artista que da inicio a la modernidad artística en Colombia³⁴⁹.

Acerca de la relevancia de Rómulo Rozo en la plástica nacional escribe Medina:

El bachuismo instaurado por Rozo con sus esculturas, en las que latía una fuerza visual que siempre resultó disminuida por los excesos ornamentales de su primer periodo, fue el auténtico motor del arte moderno colombiano, ese arte moderno que tuvo su primer exponente en Andrés de Santa María expresionista, cuyas audacias de 1908 en adelante fueron respondidas con una estética de la intimidación. Al desvertebrar la intimidación, francamente

³⁴⁸ Para Carlos Uribe Celis los años veinte son los del verdadero despegue tanto en lo económico, como en lo cultural. Escribe al respecto: “Lo que caracteriza a los años veinte es que Colombia quiere ser como los países desarrollados, quiere insertarse en la civilización de una vez por todas y, esta vez, con todos, no solo representativamente en sus élites, como antes”. Véase, Carlos Uribe Celis, *La mentalidad del Colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*, Ediciones Alborada, Bogotá, 1992, p. 49.

³⁴⁹ *Op. Cit.*, Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, pp. 17 a 34

insustancial y retardataria, Rozo le abrió paso a una generación de modernos que, convencida del papel social del arte, se orientó hacia lo recio y austero³⁵⁰.

Esta tesis comparte la temporalidad planteada por Uribe Celis frente al cambio cultural, así como el rol central que desempeñó Rómulo Rozo en la renovación de la plástica nacional señalado por Medina³⁵¹. Sin embargo, la propuesta central de este capítulo es que el quiebre al régimen estético vigente – aquel que hizo posible el vínculo entre los artistas y el proyecto cultural conservador- el quiebre a ese régimen provino del sector artesano. El artesano mantuvo viva para el siglo veinte una historia de “subordinaciones y resistencias” que pasaron, como lo señala Mauricio Archila, a los primeros grupos obreros³⁵², pero que se mantuvieron también en la cultura del artista-artesano. Este no desprendimiento de sus tradiciones de luchas sociales, esta afirmación de su autonomía por parte del artesanado, fue el sitio desde donde efectivamente se produjo la renovación de la plástica – en el sentido de romper las convenciones vigentes que impedían cualquier propuesta de cambio - al entrar estas tradiciones en los dominios puramente estéticos. De hecho, serán los artesanos y no Andrés Santamaría quienes jueguen el rol determinante en dicha transformación. Esta nueva posición es entendida aquí como moderna, en el sentido de resistencia e insubordinación a los modelos, procedimientos y técnicas dominantes.

Esto es, si bien Santamaría formuló una propuesta renovadora en el sentido de confrontar posturas académicas manifiestas, su influencia puede considerarse limitada. El quiebre demandaba otro escenario distinto a la Escuela de Bellas Artes, donde fueran posibles otros discursos, otras prácticas, otras técnicas, donde otras voces entraran a ampliar los repertorios sobre los que se soportaba la cultura artística local. No resulta extraño que la primera disidencia viniera de un artista formado en Europa, que se había familiarizado a través de sus estudios y su práctica con la tradición visual de la cultura europea, y que - ante la ausencia de una tradición visual nacional- fuera el círculo literario el cual ya contaba con cierta

³⁵⁰ *Ibíd.*, p.58

³⁵¹ Aquí se entiende la renovación no solamente como una confrontación con la Academia sino como una postura social y cultural que empuja la introducción de otros discursos, de otros repertorios en la plástica y que confronta con toda precisión, la cultura conservadora dominante.

³⁵² Mauricio Archila, *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945*, CINEP, Bogotá, 1992.

tradición y distancia frente a la oficialidad de su época, el que hiciera la defensa a su obra. Sin embargo, como se verá, no pudiendo ser sostenida la posición de Santamaría por los artistas, las trasgresiones – que iban más allá de posturas formales-, vendrían de ese otro lugar, aquel con una tradición de confrontaciones, distanciamientos y disensos: el artesanado³⁵³.

3.1 Andrés Santamaría y la censura a la novedad en las artes

Para las últimas décadas del siglo XIX el temor a la modernidad se incrementó en Colombia³⁵⁴. En este siglo, Europa atravesó fuertes procesos de cambio social y secularización cultural que llevaron al derrumbamiento del poder temporal del Pontífice Romano. Dicha pérdida impulsó la búsqueda de su hegemonía espiritual, lograda mediante la promulgación de la infalibilidad pontificia bajo el pontificado de Pio IX. El proyecto cultural de la Regeneración se acogió a dichas tesis expuestas en la Encíclica *Quanta Cura* y su complemento el *Syllabus*, que se pronunció en contra del pensamiento Liberal con sus bases ilustradas, contra el positivismo y contra el miedo que producían las revoluciones liberales en Europa. León XIII, el sucesor de Pio IX, continuó la tarea emprendida por su antecesor, ampliando en su Encíclica *Rerum Novarum*, las posiciones en contra de estas

³⁵³ Para este estudio se toma la definición de “artesano” de David Sowell, la cual, más que una ‘definición’ es una caracterización, dada la complejidad de la misma. Observa que, la definición de artesano tiene un significado social que impregna su función productiva. En una definición temprana del siglo XVIII los artesanos son quienes “«ganan el pan diario con sus manos; y esto significa sobre todo que tienen un taller público y están consagrados a ocupaciones mecánicas.»”. También llamados...oficiales,...obreros[o] menestrales. El *Oxford English Dictionary* secunda la importancia de lo manual, de manera que las artes industriales definen el término”. Observa Sowell que, en el contexto hispánico, “la posición social atribuida y el estigma social del trabajo manual complican el asunto. [...] El trabajo manual llevaba consigo un estigma social, que forjó entre los artesanos una identidad compartida en oposición a quienes se consideraban por encima de tal trabajo”. Escribe también Sowell: “La labor manual calificada requerida para el trabajo, es un mecanismo frecuentemente citado para definir al artesano”. Pero, también los define, además de compartir “modelos de trabajo”, el que este sector social comparte “experiencias de vida, incluyendo el oficio o la pertenencia al gremio, la posición social, las prácticas culturales, y, a menudo, la suerte económica”. Así, “ser artesano implicaba no sólo una identidad colectiva que emanaba de una función productiva compartida, sino también valores sociales comunes y una posición ante otros sectores sociales”. En, David Sowell, *Artesanos y política en Bogotá, 1832-1919*. Ediciones Pensamiento Crítico. Bogotá, 2006, pp. 35 a 37.

³⁵⁴ Cabe señalar aquí, que por modernidad se entienden esos procesos de secularización cultural y cambio social, de racionalidad administrativa y empuje al avance industrial, transformaciones que eran vistas con recelo por los sectores más conservadores de la época, pero que se impulsan sobre una base de mayor apertura, bajo el gobierno de Rafael Reyes y su orientación hacia la modernización de la administración pública.

tendencias renovadoras que se extendían también al campo del arte. En ella señala el peligro que representa “el ardiente afán de novedades”:

El ardiente afán de novedades que hace ya tiempo agita a los pueblos, necesariamente tenía que pasar del orden político al de la economía social, tan unido a aquél. - La verdad es que las nuevas tendencias de las artes y los nuevos métodos de las industrias; el cambio de las relaciones entre patronos y obreros; la acumulación de las riquezas en pocas manos, y la pobreza ampliamente extendida; la mayor conciencia de su valer en los obreros, y su mutua unión más íntima; todo ello, junto con la progresiva corrupción de costumbres han hecho estallar la guerra. Cuán suma gravedad entrañe esa guerra, se colige de la viva expectación que tiene suspensos los ánimos, y de cómo ocupa los ingenios de los doctos, las reuniones de los sabios, (...); de tal manera, que no hay cuestión alguna, por grande que sea, que más que ésta preocupe los ánimos de los hombres³⁵⁵.

El pronunciamiento de León XIII en contra del movimiento artístico moderno que se expandía por toda Europa, se nutría justamente de estas corrientes liberales de su época a las que a su vez, también fortalecía. Como lo afirma Peter Gay, para prosperar la modernidad requería de “unas condiciones previas de orden social y cultural. Así, por mencionar un único ejemplo, los autores modernos necesitaban un Estado y una sociedad relativamente liberales para poder desarrollarse”³⁵⁶. Señala además que: “La censura severa y sistemática de las representaciones verbales o pictóricas consideradas blasfemas, obscenas o subversivas creaba un clima de represión singularmente hostil a la innovación moderna”³⁵⁷. Así mismo, acerca del orden social y cultural europeo, Gay anota: “Mucho antes de 1900, la civilización occidental parecía adentrarse en una era poscristiana, y los modernos se implicaron mucho en estos procesos. El cambio cultural,..., fue drástico, ubicuo y arrollador, y las actitudes hacia la religión no permanecieron ajenas a él”³⁵⁸.

Para el caso nacional, cualquier intento de novedad en las artes sería rápidamente desprestigiado. El programa cultural conservador promovido por la Iglesia y la ACH ya

³⁵⁵ CARTA ENCÍCLICA RERUM NOVARUM DEL SUMO PONTÍFICE LEÓN XIII. *Sobre la condición de los obreros*, p. 2. www.statveritas.com.ar (consultado el 23 de junio de 2016)

³⁵⁶ Peter Gay. *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Paidós. Barcelona. 2007, p. 37.

³⁵⁷ *Ibíd.*

³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 44.

expuesto, expresaba los temores de lo percibido en Europa, particularmente en París ciudad que para las últimas décadas del siglo representó para las élites conservadoras nacionales, el abandono de todos los valores cimentados en el orden religioso. Francia simbolizaba para las élites colombianas “la quintaesencia del mal europeo y el arquetipo de la corrupción social y moral”³⁵⁹.

No es de extrañar entonces que la exposición en el país de la obra de Andrés Santamaría (1860-1945), presentada en el marco de la fiesta cívica nacional de 1904, fuera censurada. Andrés Santamaría quien pasara su niñez y juventud en Europa entre Inglaterra, Francia y Bélgica, había llegado al país por primera vez en 1893, motivado por el interés de conocer éste, su país de origen, a la par que le ataban vínculos económicos. Su integración a la vida artística y cultural de la ciudad de Bogotá no le resultaría fácil.

De su trayectoria Beatriz González indica que se inició en Bélgica, país marcado desde las raíces por el simbolismo y, para 1869, la familia se trasladó a París, ciudad a la que retornaron tras finalizar la guerra franco prusiana en 1873³⁶⁰. Su aproximación al arte se dio de manera libre a partir del modelado en el taller de un escultor, y luego en compañía del paisajista Henri Marcette, en Bélgica. Tras la muerte de su padre en 1882, ingresó a la Academia de Bellas Artes de París vinculándose también a talleres privados³⁶¹. Si bien no se sabe con precisión quienes fueron sus maestros, entre los artistas relacionados con su obra figuraron Jacques Fernand Humbert, Henri Gervex, Alfred Philippe Roll y Jules Bastien-Lepage³⁶². González subraya tanto la influencia de la corriente realista que marcó sus primeras obras, como las influencias simbolistas particularmente para inicios del siglo XX³⁶³.

No cabía duda que la apertura de Santamaría a las nuevas corrientes significaba algo distinto a lo visto hasta entonces. Su obra que comprendía una producción heterogénea no fue bien

³⁵⁹ Frédéric Martínez. *EL NACIONALISMO COSMOPOLITA. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá, 2001, p. 438

³⁶⁰ Beatriz González, *op. cit.*, *Andrés de Santa María: un precursor solitario (1860-1945)*, pp. 12 y 13.

³⁶¹ *Ibíd.*, p. 16.

³⁶² *Ibíd.*, p. 14.

³⁶³ *Ibíd.*, pp. 16 a 18

asimilada por el público que asistía a eventos de este orden³⁶⁴. En medio de su variedad, planteaba una propuesta novedosa cuestionando el consenso logrado por la Academia en el ámbito local.

La defensa a su obra vendría del escritor y crítico Baldomero Sanín Cano quien ya venía cuestionando las posiciones doctrinarias que pretendían instalarse en la literatura, y que demandaban del arte su conformidad con verdades de orden superior³⁶⁵. En la dimensión plástica significaba, sujetarse a la naturaleza idealizada o, como lo comprendió Sanín Cano, rebajar el arte poniéndolo al servicio “de cualquier poder, llámese Iglesia, gobierno o partido”³⁶⁶. En consecuencia, para el escritor en mención: “Ni política, ni religión, ni moral son instancias superiores que legitimen o justifiquen el arte”³⁶⁷. Este pronunciamiento iba en defensa a la obra de José Asunción Silva (1865- 1896) para la literatura, pero ahora también se volcaba sobre la obra de Andrés Santamaría. Para el crítico, Silva representaba en la literatura colombiana al más libre de sus exponentes, el menos arraigado en verdades eternas; era la figura más “flexible”, “oscilante” y “moderna”³⁶⁸; la obra de Santamaría también era examinada por Sanín Cano bajos similares criterios. Se alejaba del dogma; entraba en el

³⁶⁴ De la misma exposición González escribe, que las obras con las que participó en esta muestra, “abarcan distintas épocas, desde las realizadas en París antes de su primer viaje a Colombia, hasta los apuntes tomados en Macuto, a su regreso en diciembre de 1903: *Los fusileros* (1885), *El lavadero sobre el Sena* (1887), *Los caballos* (ca.1894), *Las Sembradoras de la Sabana (Las segadoras)* (1895), *Niña a caballo* (1901), y una serie agrupada bajo el título *Paisajes a Macuto*. Y, a pesar de la variedad y desigualdad de su trabajo, su presentación originó la primera discusión de carácter estético en Colombia”; también observa que las presentaciones sucesivas de Santa María en las exposiciones de 1905, 1906, 1907 y 1910, “se asemejaban a esta presentación de 1904: obras de distintas épocas y de distintas técnicas, como si se tratara de un artista joven que está buscando su camino. en Beatriz González, *op. cit.*, pp. 25 a 32. También para Medina la obra del artista, entre 1904 y 1910, atraviesa diversas posturas. En 1904, con “El Arreglo del bebé”, la obra de Santamaría se aproxima al impresionismo; entre 1905 y 1907, pasa por un periodo opaco que el historiador del arte relaciona en su pincelada, con la de Velázquez, momento en que –observa- abundan los retratos: Retrato de María Mancini, Antonio José Restrepo, Monseñor Carrasquilla, entre otros, además de retratos de su núcleo familiar. De 1908, en adelante, cancela el periodo opaco y “entra en la etapa de las definiciones con su desdibujo deliberado, paleta clara, volumen que sugiere materia temblorosa”, para el autor, sus obras de 1908 en adelante significaron un planteamiento absolutamente nuevo dentro de nuestra restringida plástica y un jalón dentro de la propia obra de Santa María”, En, Álvaro Medina, *op. cit.*, 1913, pp. 246 y 250.

³⁶⁵ *Op. Cit.*, David Jiménez, 2009, p, 24.

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 25.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 102.

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 28.

terreno de la subjetividad; relativizaba los valores de la visión (caballos morados), era autónoma.

El pronunciamiento de Sanín Cano en la polémica desatada por la exposición de Santamaría pondría en evidencia que las manifestaciones artísticas como lo ha afirmado Gay no constituían un terreno neutral. El ser incluidas en la Carta Encíclica también lo confirmaba. La censura a la obra del artista bogotano dejaba en claro que dichas expresiones no podían romper los límites del acuerdo moral y cultural de la Regeneración.

3.2. Santamaría y su propuesta de creación de la Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales (EPADI)

La gestión de Santamaría en la que sería la primera escuela de artes decorativas industriales del país, permite avanzar en el perfil del artista, en particular, su alejamiento de cualquier visión utilitaria del arte. Pero, a su vez, la toma de decisiones frente a este plantel ilustra sus acuerdos sociales con las élites dominantes.

Para cuando el artista asume la dirección de la EBA en 1903, se produjo la reforma educativa que impulsó los estudios técnicos en el país. Esta reforma se dio en medio de la crisis social y económica de comienzos de siglo después de salir el país de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). La Reforma estaría acompañada para esta primera década del nuevo siglo, de importantes transformaciones para la sociedad y la economía del país. En este sentido, al comenzar el siglo XX, el gobierno de Reyes se inclinó por “sentar las bases para el desarrollo ulterior de la economía, utilizando para ello el aparato de Estado y su aún precaria capacidad de intervención”. Señala Jesús Antonio Bejarano que el vasto plan de reformas impulsado por Reyes que implicó fortalecer el presupuesto, contempló la planeación de obras públicas, el impulso de la navegación y los ferrocarriles, así como le apostó al proteccionismo industrial “con el fin de establecer industrias de tipo moderno en el país”³⁶⁹.

³⁶⁹ Jesús Antonio Bejarano, “La Economía”, En *Manual de Historia de Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Tomo III., Bogotá, 1984, p. 20.

Esto es, en este periodo se afianza el proyecto moderno de desarrollo a la industria y de racionalidad administrativa. Ese espíritu práctico se extendió a los diferentes niveles de la administración pública. En el tema de la educación afirma Aline Helg que, con todo y la situación crítica vivida por el país en este comienzo de siglo se produjo “la génesis del sistema educativo actual, así como de la alfabetización y escolarización de los colombianos”. Además esta será una época de grandes transformaciones que en concreto llevaron a la “cristalización de las estructuras sociales y políticas que conforman la Colombia de hoy- que se reflejan en la educación-”³⁷⁰.

La reforma educativa de 1903 se produjo en este nuevo contexto y se proclamó como una tarea fundamental³⁷¹. El propósito del fortalecimiento de la educación técnica se expresa en diversos apartes de la Ley: “Que se difunda lo más posible la instrucción industrial, creando en los principales centros escuelas de artes y oficios y escuelas y talleres, para la formación de artesanos hábiles y á fin de atender al desarrollo de las artes manufactureras”; volviendo a retomar la intensión de los radicales de la década de los setenta del siglo XIX, orientada a desestimar la formación de doctores señala: “Que la instrucción profesional sea profunda, severa y práctica, con el fin de limitar el número de Doctores, y de que los que se formen en ella hagan honor por su ciencia á la República”. Frente a la instrucción secundaria la reforma propugnaba por una formación técnica y por la creación de academias e institutos científicos dedicados “en lo posible a la instrucción industrial creando escuelas de artes y oficios y escuelas y talleres para la formación de artesanos hábiles y á fin de atender el desarrollo de las manufacturas”, y, en general, a cimentar la paz, desarrollar la industria y la riqueza, y levantar el nivel moral e intelectual de la Nación”³⁷².

³⁷⁰ *Op. Cit.*, Aline, Helg, p. 13.

³⁷¹ “La Reforma Escolar y Universitaria. Ministerio de Instrucción Pública”. En: *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*. Tomo XV. Nos. 1 y 2. Bogotá. 1904. La Reforma Escolar y Universitaria. Ministerio de Instrucción Pública. Bogotá, marzo 26 de 1904. *Revista de Instrucción Pública*. Números 1 y 2. Tomo XV, p. 124. Ley 39 de 1903.

³⁷² La Reforma Escolar y Universitaria. Ministerio de Instrucción Pública. Bogotá, marzo 26 de 1904, *Revista de Instrucción Pública*, Números 1 y 2, Tomo XV, p. 124.

En este contexto de fortalecimiento de la industria y de impulso a los estudios técnicos para los artesanos, en el marco de la reforma a la educación nacional, llega a la Dirección de la ahora, Escuela Nacional de Bellas Artes, Andrés Santamaría (1904-1911). El nuevo Director debía acogerse a las exigencias de la nueva ley de educación y, por tanto, debía proyectar una escuela que incorporara dentro de sus prácticas aprendizajes industriales. Santamaría propuso al Presidente de la República Rafael Reyes fundar un instituto anexo a la EBA, que comprendiera el aprendizaje de artes industriales para el grupo social en mención.

La propuesta de Santamaría se orientaba, como se observa, a conformar dos institutos uno para la enseñanza artística y otro para la de formación en artes decorativas industriales. La escuela anexa a la de Bellas Artes recibió el nombre de *Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales* (EPADI), y fue fundada el 29 de diciembre de 1904³⁷³. Acogiéndose a uno de los acuerdos planteado dentro de las Reglas Generales de la Instrucción Pública - el Capítulo VI-en donde quedó estipulada la formación de alumnos de ambos sexos³⁷⁴, tanto la EPADI como la EBA quedaron bajo el mismo reglamento elaborado por el Director y el Consejo Directivo de la Escuela de Bellas Artes orientado a: “formar alumnos de ambos sexos en la práctica de las artes, la enseñanza del dibujo y en el ejercicio de las industrias que dependan del arte”³⁷⁵. Como consecuencia de estas formulaciones, se incorporó a la Escuela de Bellas Artes la *Academia de señoritas*, quedando en el Reglamento estipulado que para ser alumno del establecimiento además de acreditar la condición moral exigida³⁷⁶ los estudiantes necesitaban saber leer y escribir.

La EPADI estaba destinada a la cualificación del trabajo artesanal en los distintos ramos de la industria y la decoración fijados entre el artista y el Gobierno Nacional. Habiendo vivido

³⁷³ creada por Decreto No. 1046 de 29 de diciembre de 1904,

³⁷⁴ Esta formulación no se había dado con anterioridad, aun cuando para algunos cursos se tuviese contemplada la apertura de una sección para varones y otra para señoritas, como era el caso de la cátedra de Paisaje, programada en 1894.

³⁷⁵ Ministerio de Instrucción Pública. *Revista de la Instrucción Pública*, Tomo XVI. Bogotá, abril, 1905, p. 681.

³⁷⁶ No haber sido expulsado de otro establecimiento de enseñanza, ni tener el hábito de embriagarse; haber cumplido doce años de edad por lo menos; observar conducta intachable; es prohibido a los alumnos llevar armas a la Escuela.

Santamaría en dos países en donde escuelas de esta naturaleza (Arts and Crafts), se habían iniciado y alcanzado un alto nivel desde mediados del siglo XIX, Inglaterra y Bélgica, su gestión, sin embargo, pondría en evidencia el alejamiento del artista de estas manifestaciones. Ello se puede afirmar a partir del balance en contra de esta nueva experiencia educativa.

Cabe señalar que la propuesta de fundar una escuela de artes decorativas era no sólo novedosa en el país, sino contemporánea con las corrientes de educación en las artes en los países mencionados. En particular, en Inglaterra las dinámicas desarrolladas por el movimiento Arts and Crafts, habían alcanzado amplia proyección en países como Bélgica y Alemania. De hecho, sería el eje central de las reformas educativas para las artes en estos países al finalizar el siglo XIX. A continuación se presentan algunos referentes del caso europeo.

3.3 Sobre artes y los oficios: el caso europeo

Acerca de estas escuelas de artes y oficios entre los años 1870 a 1900, en el medio cultural europeo se vivió un cambio fundamental en el terreno artístico cuyo giro lo constituyó “la concepción de la función social del artista y de su obra”³⁷⁷. Esta reforma, que se produjo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se desarrolló en torno a la idea de que “al criterio formal del trabajo de calidad se añade el de la justificación social”³⁷⁸. El giro propuesto en las escuelas de arte fue heredero de la reforma de William Morris en Inglaterra entre los años 1880 y 1890, cuando se produjo un renovado interés por las artes decorativas y el diseño³⁷⁹. De la personalidad artística de Morris, escribió Pevsner: “Con su preparación de arquitecto y de pintor, prefería ser artesano y proporcionar trabajo a otros artesanos. En su empresa se hacen muebles, tapices, cortinas y elementos de decoración, papel mural e incluso libros a partir de 1890”³⁸⁰.

³⁷⁷ Hans M Wingler., (Ed). *Las Escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Taurus. Madrid, 1980, p.9.

³⁷⁸ *Ibíd.*

³⁷⁹ Nikolaus Pevsner. *Charles R. Mackintosh*. Canal Éditions. París. 1998, p.9.

³⁸⁰ *Ibíd.*

La tendencia de Morris se conoció globalmente como Arts and Crafts. En 1888 se fundó Arts and Crafts Exhibition Society, siendo uno de los resultados de las enseñanzas del artista³⁸¹. En 1893 y 1896 el movimiento presentó exhibiciones en Londres cuyos resultados se divulgaron a través de revistas de artes industriales. Agrega Pevsner que de las doctrinas de Morris surgió un nuevo tipo de escuela de arte en Birmingham, y en Central School of Arts and Crafts en Londres, nombre mediante el cual, volvió a vincularse la enseñanza de las Bellas Artes con lo que el diseñador Lewis F. Day, denominó como las “Artes no Bellas”³⁸².

En Alemania las ideas de Morris se convirtieron en una guía para su reforma de la educación artística, orientándose hacia “métodos totalmente nuevos”, sobre la siguiente base: “Es mejor hacer una taza bien formada, apropiada para el uso, [...] que hacer siempre adornos que a nadie sirven o agradan en especial desde el punto de vista artístico y de los que, por ello, se puede prescindir”³⁸³. A este criterio se añadió, el de la justificación social: “De la mano de la comprensión de la causalidad social del quehacer artístico va la noción de que la imitación de los estilos históricos practicada durante tanto tiempo, de que la esclavitud de una dependencia artística del pasado será superable de un modo creativo. Los estilos históricos no son repetibles – o bien: su repetición está vacía de contenido – porque la base de la raíz social del artista ha variado”³⁸⁴.

En torno a estas orientaciones se desarrolló una reforma cuya base única llegó a ser la “escuela-taller” que se empeñó “en formar a los jóvenes en el hacer práctico y en la conciencia de una responsabilidad social”³⁸⁵. Más aún, desde la Exposición Mundial de Londres en 1851, escuelas de artes y oficios surgieron en todas partes en correspondencia con la crítica a la Academia, y del cuestionamiento acerca de la separación entre arte y artesanía en la instrucción pública. Así la relación entre arte y artesanía volvió a reanimarse. En los planes de estudio el proceso característico fue: “La aproximación de los principios

³⁸¹ Nikolaus Pevsner, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño. Del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo XX*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1983, p. 217.

³⁸² *Ibíd.*

³⁸³ *Op. Cit. Hans M. Wingler, ed, p. 9.*

³⁸⁴ *Ibíd.*

³⁸⁵ *Ibíd, p. 11.*

artísticos generales que – totalmente análoga a la de la Academia – abarca prioritariamente el dibujo y la teoría, y la formación técnica”, con la precisión siguiente: “No puede verse este resultado sin la participación que tuvieron en los años del cambio de siglo y posteriores las activas discusiones en torno a la educación artística estatal y las voces que en ellas sobresalieron de los prohombres provenientes del “arte elevado”³⁸⁶. Por todas partes surgieron secesiones y las exposiciones de artes aplicadas acabaron por ser una forma de educación pública del gusto. Así por ejemplo, el Jugendstil, se enfrenta con la “fijación del estilo” del historicismo y, en Munich se crea junto a talleres privados y escuelas, las artes industriales. Al respecto, Henry Van de Velde escribió en 1895: “No podemos admitir en el arte ninguna clasificación que tienda a signar unilateralmente a una de sus muchas formas de aparición y posibilidades de expresión una categoría superior frente a las restantes”³⁸⁷.

3.4 Entre la Escuelas de Bellas Artes (EBA) y la Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales (EPADI)

La situación nacional guardaba distancias frente al caso europeo. En el tema de la educación artística la EBA no había dado el paso hacia el cuestionamiento a la Academia, y en buena medida, avanzaba hacia procesos opuestos que iban más en la vía de la diferenciación que de la integración entre artistas y artesanos. De hecho, el modelo propuesto por Santamaría fue distinto del europeo. El artista se inclinó no por planear una escuela en donde tuviesen cabida por igual, artistas y artesanos, sino por fundar otra escuela aparte de la de Bellas Artes. Esta decisión marcó de por sí una clara separación entre los dos sectores. Ello también implicó un modelo de aprendizaje diferenciado que terminó siendo, frente a un bajo presupuesto, crítico para una de ellas y que como se verá, debilitaría por igual a las dos entidades.

³⁸⁶ *Ibíd.*

³⁸⁷ Henry VAN DE VELDE, *Zum neuen Stil*, seleccionado de sus escritos y presentado por Hans Curjel, Munich, 1955, pág. 37, En Hans M. Wingler, (ed), *op. cit.*, p. 44.

La EPADI inició labores en 1905³⁸⁸. En la Casa de la Moneda se establecieron los primeros talleres programados por el Director: Platería, Cerámica, Fundición, Talla en madera y Talla en piedra. Al poco tiempo de fundados, se introdujeron los de Dibujo de ornamentación, Química Industrial, Mecánica, Cinceladura y Fotograbado, cada uno de los cuales estaría bajo la dirección de un Profesor o Maestro. En su organización, para Química industrial (primer curso) y jefe de Taller de Cerámica se nombró como profesor al ingeniero de minas y naturalista Ricardo Lleras Codazzi; profesor de Ornamentación al egresado de la *Escuela Jorge Herrera Copete*; Jefe del taller de Platería a Francisco Moreno Ortiz; Jefe del taller de Fundición a Dionisio Cortés; al poco tiempo se incorporó la clase de Mecánica nombrándose como Jefe de taller a Roberto Hinestrosa; y un poco después se introdujo la clase de Cinceladura y se nombró como maestro a Eugenio Hardy. El gobierno autorizó a su Director para nombrar los ayudantes de los respectivos talleres.

El Plan de Estudios de esta escuela anexa estipulaba la asistencia a unos cursos elementales como paso previo al taller que el alumno o la alumna seleccionara. Estos cursos básicos contemplaban -en buena medida- las materias contenidas en el programa de Ornamentación como: Nociones elementales de dibujo (yesos); Nociones elementales de geometría plana; Estudio de ornamentación (dibujo de estampas y relieves); Nociones elementales de perspectiva práctica; Estudio de modelado (ornamentación y figura); Estudio del dibujo del natural y, Estudios comparativos de los varios estilos de ornamentación. También estaba

³⁸⁸ Acerca de la EPADI es bien poco lo que se conoce. Acerca de este centro escribe Álvaro Medina que antes de finalizar 1904, “el recién posesionado presidente Rafael Reyes firmó el decreto por medio del cual se organizó, anexa a la escuela, la llamada Escuela profesional de Artes Decorativas Industriales [...]. Esta iniciativa le ha sido atribuida a Andrés Santa María, pero en verdad fue un paso más dentro de la política de industrialización intentada con relativo éxito por el nuevo gobierno [...]. La tendencia queda confirmada por el hecho de que a ese embrión de escuela industrial se le hubiera adicionado “también una clase de mecánica, servida por un jefe de taller y un ayudante”, con el resultado de que “tan extraño apéndice no duró sino hasta febrero de 1906” en, Álvaro Medina, *op. cit.*, p. 228. Por su parte, Eugenio Barney Cabrera refiere: “En el periodo 1904-1911 funcionó la Escuela de Bellas Artes organizada por el pintor Andrés de Santa María, que también dictaba cursos de varias industrias afines; pero esto no dejó huella, por retiro del fundador”, en, Víctor Manuel Patiño, *Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial* (Tomo 8), www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial_8_trabajo Consultado el 8 de marzo de 2014.

programado un curso de Química industrial. Al terminar los estudios se otorgaba un certificado o diploma de capacidad en el ramo a que se hubiesen dedicado los alumnos³⁸⁹.

Sin embargo, desde sus inicios y en el desarrollo de su actividad que duró cerca de tres años, la EPADI afrontó serios problemas de gestión, administración y presupuesto algo que afectó por igual a la EBA³⁹⁰. Un problema desde lo administrativo fue que Santamaría, pese a haber proyectado dos escuelas, no estableció objetivos precisos para cada una de ellas. En los informes oficiales mezcló actividades de las dos entidades como si fueran propias de sólo una de ellas: la EBA. Por ejemplo, en el balance realizado por Santamaría en 1907, el Rector informó que en la Escuela de Bellas Artes se habían ejecutado trabajos de fundición en bronce y de escultura en mármol, y que estaban establecidas las clases de Escultura, Acuarela, Ornamentación, Paisaje, Dibujo, Grabado en madera, Litografía, Cerámica, Química industrial y Fotograbado. Es decir, no fijó con claridad las actividades y roles que debía desempeñar cada de ellas. El curso de Talla en madera no se mencionó en el informe en razón a que para finales del año de 1906 ya había sido cerrado por el mismo Santamaría, a pesar de las protestas de los artesanos que solicitaron su reapertura. Además, la falta de claridad organizativa afectó los recursos físicos con los que trabajó la EPADI, lo que ocasionó dificultades en el desarrollo de los talleres.

Poco sorprende entonces que las tensiones entre artistas y artesanos surgieran con mayor visibilidad en estos años de existencia de la EPADI, 1905 a 1908, incluso hasta un poco después, periodo en el cual Santamaría cierra uno a uno los cursos programados para los artesanos. En su carta enviada al Ministerio de Instrucción Pública el artista refirió lo ocurrido ante la solicitud del Gobierno Nacional de trazar un plan para su reapertura.

Santamaría explicó que tomó la decisión de cerrar las clases de Mecánica, Química industrial, Cinceladura y Metalistería, recién constituida, por considerar que estos cursos no eran los

³⁸⁹ “Decreto número 1046 de 1904 por el cual se organiza la Escuela de Artes decorativas”, *Diario Oficial*, No. 12.251. Jueves 5 de enero de 1905.

³⁹⁰ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”, Bogotá, 23 de junio de 1908, fols, 114 a 120.

adecuados “a la clase de estudios que en esa Escuela se hacen”³⁹¹. Para el caso de la clase de Química, cerró el curso por no tener los alumnos “estudios preparatorios para una clase científica”. El cierre de la clase de Talla en madera obedeció según lo explicó, al “poco número de alumnos”³⁹². Santamaría recomendó el traslado de todos estos estudios a las Escuelas de Artes y Oficios. Acerca de la clase de Fotograbado abierta en 1907, pesó sobre la decisión de su cierre, el no considerar sus resultados como “satisfactorios”³⁹³.

Sin embargo, pese a la corta duración de esta experiencia, Santamaría presentó un balance satisfactorio al Gobierno Nacional de lo alcanzado en estos años de labores, balance que da cuenta de las potencialidades que tenía la EPADI: de la clase de Talla en piedra acorde con la evaluación del artista “salieron obreros aptos”. En este taller se realizaron los Capiteles de las columnas del Capitolio recientemente construidas, también este taller produjo “varias obras que adornan las fachadas de algunas casas de la ciudad, y algunos bustos de mármol”; de la clase de Platería se limita a decir “dio muy buenos resultados”; y acerca de la clase de Cerámica refiere: “Al gobierno actual se debe la fundación de la fábrica de cerámica, en la cual hay hoy unos veinte obreros allí formados capaces de producir los artículos que a ella se pidan”. Para el taller de Cerámica el Gobierno en cabeza de Santamaría efectuó un contrato con la fábrica de Plantagenet Moore. En la fábrica de Cerámica se elaboraron las siguientes obras en gres, cerámica o porcelana opaca: “Tubería de gres de 40 centímetros de diámetro, largo 300 mts., para el acueducto de Juntas de Apulo; se realizaron obras en gres para la salina de Zipaquirá, y para el acueducto de Ubaté, Subachoque, Chía, Tabio y Chapinero. Las haciendas emplearon las tuberías hechas en la EPADI para riego y desagües. De ellas mencionó la Chucua, la Mojana y la Fragua; de igual manera el Distrito Capital las empleó

³⁹¹ La clase de Mecánica de suprime y se nombra como profesor a Ricardo Moros dando la clase de Paisaje a Ricardo Borrero Álvarez. AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, Rectorado. “Escuela de Bellas Artes suprimir la clase de mecánica”, Nota, fol.22

³⁹² En su informe de 1906, Santamaría escribe: “Aun cuando esta Dirección ha hecho muchos esfuerzos por atraer alumnos a las clases de la Escuela de Artes Decorativas Industriales, han sido infructuosos, especialmente en las de talla en madera y talla en piedra; no así en las de la Escuela de Bellas Artes, a las cuales van los alumnos con puntualidad e interés”. AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, “El Rector de la Escuela de Bellas Artes rinde el informe sobre la marcha del establecimiento á su cargo durante el primer semestre del año en curso”, Escuela Nacional de Bellas Artes, Rectorado, Bogotá, junio 30 de 1906, fol. 41.

³⁹³ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”, Bogotá, 23 de junio de 1908, fols, 114 a 120.

en obras de la ciudad³⁹⁴. De esta fábrica también mencionó: “El Distrito Capital ha empleado tubos de gres de 0m. 30 de diámetro por los Señores Santamaría & Moore para un desagüe que atraviesa el camino en construcción en el Parque Nuevo del Centenario. /Este camino ha sido cilindrado en el sitio donde se hallan los tubos, con un cilindro de vapor, que pesa en vacío quince toneladas sin que hayan sufrido los tubos”³⁹⁵. La Fábrica de Cerámica no obstante se extiende un poco más en el tiempo para ser clausurada bajo la Presidencia de la República de Carlos E. Restrepo en 1910, mediante Decreto No. 730 de este año.

El Gobierno Nacional que persiste en su interés en una orientación más práctica para las artes, le solicita a Santamaría como se mencionó ya, que reabriera la EPADI solicitud que Santamaría no aceptó. Como respuesta el artista sugiere pasar estas clases a la Escuela de Artes y Oficios de los Hermanos Cristianos³⁹⁶.

Estos cierres en que se abandonaron uno tras otro los talleres debilitaron las dinámicas y productos de ambas escuelas, así por ejemplo, el Plan de Estudios de la EBA, que estaba articulado desde sus talleres al de la EPADI, quedó trunco en sus prácticas. El taller más afectado sería el de Escultura debido a que los estudiantes debían realizar ejercicios de modelado en arcilla para ser transportados al yeso, al mármol, la piedra, la madera y la fundición artística. Salvo el transporte al yeso todos los demás quedaron inconclusos con el cierre de la EPADI.

3.5 La protesta artesana ante el cierre de la EPADI

Cada cierre de cursos implicó una confrontación llevada a cabo mediante cartas y memorandos por parte del artesanado, cuyas solicitudes presentadas por el grupo no fueron

³⁹⁴ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”.

³⁹⁵ AGN. Archivo Anexo II, *Ministerio de Instrucción Pública*. - Escuela Nacional de Bellas Artes. “República de Colombia- Gobernación del Distrito Capital”, Bogotá, 16 de julio de 1907, f. 79.

³⁹⁶ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”, Bogotá, 23 de junio de 1908, fol., 116.

atendidas ni por Santamaría ni por el Ministerio respectivo, situación que mantuvo en tensión a las dos entidades entre los años 1907 a 1909. Los artesanos protestaron por el cierre de cada uno de los cursos. El cierre de la clase de Talla en madera, por ejemplo, produjo un fuerte pronunciamiento encaminado a solicitar su reapertura:

Los abajo firmados con el debido acatamiento solicitamos del Sr. Rector si lo creyere útil y conveniente se reabra la clase de Talla en Madera que tan necesaria es para una parte de la clase obrera de esta Ciudad, como importante para el mejoramiento y adelanto del mobiliario entre nosotros. Como se nos informó que la mencionada clase no ha tenido lugar este año por falta de alumnos, hemos convenido varios jóvenes en manifestarle al Sr. Rector el interés que tenemos en que vuelva a funcionar dicha clase de Talla en Madera con el objeto de seguir ese curso, al efecto y como para que sirva de base a alguna resolución que esperamos sea favorable los abajo firmados nos comprometemos formalmente a matricularnos y asistir con toda regularidad a las clases del profesor que al efecto se nombre³⁹⁷.

Dado que Santamaría no respondió el comunicado, los artesanos insistieron en su petición esta vez con un memorial dirigido al Ministro de Instrucción Pública. Para los artesanos su trabajo hacía parte de las bellas artes, ramo que consideraban “ha ganado terreno”, y desde esta posición otorgaban valor a su formación, “por el adelanto artístico de nuestra patria”. Destacaban en el nuevo comunicado el interés del gobierno por los estudios prácticos, por lo cual, “hemos llegado a concebir fundadas esperanzas de ser atendidos en nuestra petición. Cuan necesaria sea esta clase diranlo unánimemente los principales arquitectos y constructores”. Consideraban que la Talla en Madera aportaría a las demás artes, “pues con el perfeccionamiento de algunas de ellas vienen nuevas ideas y mayor pericia en la realización de estas” [...]. Además de observar:

Y si el embellecimiento de los edificios y la cultura de las artes son mudos pero elocuentes testimonios del engrandecimiento de la nación, y si el ennoblecimiento de los cultivadores del arte es parte inherente de la paz y tranquilidad públicas, y si estos son los anhelantes deseos del Gobierno en general, y de Ud., Sr. Ministro en particular, no dudamos que sin atender a la

³⁹⁷ AGN. Archivo Anexo II, Memorial al rector de la Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas Andrés Santamaría, Bogotá, Diciembre 6 de 1907, fols. 86 y 87.

poca significación de nuestra personalidad, sea no obstante atendida la presente petición³⁹⁸.

Al tiempo de hacer explícita la importancia de estos cursos tanto para el Gobierno Nacional como para el gremio, este sector también hizo expresas sus diferencias con los artistas cuando, pese a estar aprobado por decreto un curso de Dibujo Ornamental no quedaría programado. Ante la coyuntura de una reorganización de la EBA, los artesanos envían un memorial al Rector para que “se digne dar fiel cumplimiento al Decreto que estableció una clase de Dibujo Ornamental”; y agregan:

Por demás parece hacer notar el Señor Rector, que el móvil que tubo el gobierno al crear esta clase fue facilitar la enseñanza en el ramo ornamental para los obreros, pues bien se comprende que á ellos no les es necesario el aprender á copiar los modelos de la Estatuaria Griega ni moderna, pues este 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 cuan poco productiva carrera de artistas, muy por el contrario para nosotros y para nuestros hijos, es indispensable en cuanto más sea posible el aprender el ramo práctico del Dibujo Ornamental, pues á Ud, Señor Rector no le es desconocido que en la mayor parte de los trabajos que hoy se ejecutan en la Capital y fuera de ella, toma una parte muy activa el Dibujo Decorativo, sea ya en la forma plástica ó ya en la pictórica se ve en algunos de los templos y edificios modernos, moviliarios, etc. [...], “y para que la enseñanza nos sea lo más práctica posible, se digne Ud. designar el Profesor y el Ayudante correspondiente de entre los empleados que hayan hecho el estudio del curso completo Ornamental conforme al Reglamento, pues fundamentalmente confiamos que ellos que se dedicaron á este ramo que ha parecido secundario en las Bellas Artes, no se considerarán menguados al dictar con cariño su enseñanza á una de las clases de la sociedad que hasta hoy en Colombia se ha considerado como la desheredada del patrimonio común de los asociados.” Agregan que, “si la resolución del presente no nos fuere favorable someteremos su decisión con abundantes pruebas al gobierno por conducto del S. M. ³⁹⁹.

³⁹⁸ AGN. Archivo Anexo II, República de Colombia – Distrito Capital, Ministerio de Instrucción Pública, Memorial al Ministro de Instrucción Pública, Bogotá, 18 de febrero de 1908, fols 95 y 96.

³⁹⁹ ACHUN. Del Gremio de Artesanos al Rector de la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 14, (1910-1929), Bogotá, febrero 8 de 1911.

El debate al historicismo con su reiterada copia de modelos clásicos ya se expresa en este comunicado, dando cuenta de la postura crítica de los artesanos acerca de las prácticas pedagógicas y orientaciones de la EBA. Otro caso que ejemplifica la postura crítica de este sector social tuvo su origen en el taller de Fundición. El taller de fundición, como parte de la EPADI, tendría a su cargo la fundición en bronce de las piezas realizadas en el taller de escultura de la EBA, lo que constituía un ejemplo de interrelación entre unos y otros. En febrero de 1906, poco tiempo después que el presidente Rafael Reyes felicita a la EBA por una pieza fundida, el artesano Rafael Galindo, maestro ayudante del taller de fundición, envió carta al Ministro de Instrucción Pública por haber sido retirado de jefe del taller de fundición, nombramiento que – señala-, le había otorgado el Rector de la Escuela. Pero ahora, el jefe del taller de escultura sería también el jefe del taller de fundición, “quien sabía tanto de fundición, como lo que yo sé de escultura que no tengo nociones” y continúa:

No obstante como mi mayor anhelo es...servirle a mi País y serle útil a la sociedad, aún más, estimulado por un discurso que le oí al Sr. Gral. Reyes al subir, al solio presidencial en que nos hizo comprender que los hombres de arte y de trabajo, en los países civilizados son personas consideradas y dignas de grande estimación, todavía más, como soy jefe de numerosa familia y debo atender también a mi hermana...resolví tomar posesión ante V. S. y se emprendieron los trabajos. / [...]. Por manera que puedo decir con toda franqueza, que los trabajos efectuados en la Escuela son en su mayor parte, son hechos por mi sin temerle al oficio, en ninguna de sus partes[...]. Llegó el día de fundir, fundí y bacié la Diana primero, posteriormente quiso el Sr. Rector, que baciára alguno de los otros moldes, para lo cual se invita a S.S. y que presenciara hasta el supremo momento de basear el bronce, al molde que para ese efecto hube de preparar... en compañía de mi hijo José Joaquín ejecutamos la operación con nuestras propias manos y con mis propios conocimientos adquiridos en más de dos décadas de años de conste práctica, motivo por el cual tuve la honra de que, mi hijo y yo recibiéramos el abrazo de felicitaciones[...]./De tal fundición que es la Venus de Milo, la dedicada por la Escuela al Sr. Gral. Reyes el 7 de Agosto...el Sr. Rector se manifestó gustoso y me felicitó por mis trabajos enseñados en la escultura⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Bogotá, febrero 6 de 1906, “Rafael M. Galindo, ayudante del taller de Fundición de la Escuela de Artes Decorativas Industriales, se queja contra el Rector de la misma por haberlo ultrajado de palabras y de hecho”. “Memorando al Ministro de Instrucción Pública, fols. 24, 25 y 26, Bogotá, 6 de febrero de 1906.

La Venus de Milo ha sido considerada como una de las primeras piezas fundida en la EBA. Esta carta precisa las relaciones, tensiones y procesos llevados a cabo, y el rol que desempeñaron las dos instituciones en el tema de la fundición en bronce en su corto desarrollo, dado que, al poco tiempo de la presentación de estos trabajos, parte de la obra realizada por Galindo en la Casa de la Moneda se vio afectada por un incendio que se originó en el horno de la producción de Cerámica. Tras el incidente se declara vacante el puesto que desempeñaba Galindo quedando a su vez cerrado el taller de Fundición.

Estos ejemplos recogen algunas de las características más distintivas del sector artesano que vienen del siglo XIX y se continúan hasta el XX. La autoimagen del artesano con su “código de honor”, hace parte de una de esas características que se proyectan para entonces. Un colaborador del periódico *El Artesano*, destaca ciertos rasgos de esta autoimagen: “Quien dice un artesano, dice un hombre honrado, pacífico, laborioso, que vive de su trabajo, (...) lejos de serle una carga [a la sociedad], es un miembro importante, cooperando con su industria a las obras de utilidad particular i general, a su comodidad, a sus goces, a su embellecimiento i ornato⁴⁰¹. De esta autodefinición Alberto Mayor destaca su correspondencia con:

“TODO UN ESTILO DE VIDA cuyo disfrute imprime carácter a sus miembros. Se es privilegiado en cuanto se es independiente, laborioso y honrado, además de contribuir positivamente a la sociedad y no serle una carga. Tal es la razón de ser de un prestigio social, que los distingue de otras capas sociales. El hecho de dedicarse a las «artes mecánicas», y participar en la manipulación de objetos materiales, no los hacía inferiores a las personas consagradas a las artes liberales o intelectuales⁴⁰².

A parte de este sentido de identidad propia, David Sowell subraya la importancia de los valores sociales y familiares asociados a la vida de los artesanos como parte de su “conciencia de clase”: “El lenguaje de sus peticiones, con las constantes referencias conjuntas a la casa y

⁴⁰¹ “El Artesano, primer TRIMESTRE, Medellín, 23 de enero de 1867, No. 10, p. 42”. En: *Op. Cit.* Alberto Mayor. *Cabezas duras y dedos inteligentes*, p. 143

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 143 y 144.

al trabajo y a su destino como un microcosmos de la sociedad nacional, es el lenguaje de la clase artesana. Esto está en la base sobre la que descansaron las movilizaciones de la clase”⁴⁰³. No debe dejar de mencionarse la distancia evidente de los artesanos frente a los artistas. Como se mencionó, sus cuestionamientos a prácticas artísticas que consideraban ajenas a la realidad del país; la valoración negativa a su condición artesana que percibían de los otros. Esto es, los comunicados de los artesanos a Santamaría y al Ministro de Instrucción Pública y las respectivas negativas a sus requerimientos, mostraban qué tan vivas estaban tanto las identidades por parte de los artesanos, como las valoraciones negativas al artesanado, por parte de los representantes oficiales.

3.6 Santamaría y la oposición al fin útil del arte

De lo anterior deriva la conclusión de que serían diversos los factores que pesaron en el cierre de la EPADI; estos comprenden lo subjetivo, económico y sociocultural. Uno de ellos lo ofreció el mismo artista al hacer el balance crítico de su gestión: “la falta de conocimiento de las dificultades que se presentaban en el país, no me permitió entonces hacer un plan de estudios que diera todos los resultados que me prometía sacar de estas clases y pronto vi que era inútil seguir con algunas de ellas”⁴⁰⁴.

Esto es, en el resultado negativo de la EPADI se conjugaron tanto la formación al margen de las artes aplicadas por parte de Santamaría, como el desconocimiento de la situación cultural y económica nacional. Además, la “disposición subjetiva” del artista – tomando el término de Mayor Mora-, se distanciaba del funcionalismo. De ahí que solicite que todos los cursos creados para la EPADI pasen a las escuelas de artes y oficios, y que, ante la pregunta del Ministerio de Instrucción Pública acerca de la pertinencia de introducir un curso especial de Grabado, Santamaría responda:

⁴⁰³ *Op. Cit.*, David Sowell.

⁴⁰⁴ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”, Bogotá, 23 de junio de 1908, fols, 114 a 120.

Creo que no hay lugar á establecer en la Escuela de Bellas Artes cátedras para la enseñanza de procedimientos mecánicos. Diariamente se inventan procedimientos de esta clase, los cuales pueden, a no dudarlo, ser de utilidad para la industria, pero son totalmente extraños á las Bellas Artes y sería la única Escuela en el mundo en la cual existirían cátedras de esta naturaleza⁴⁰⁵.

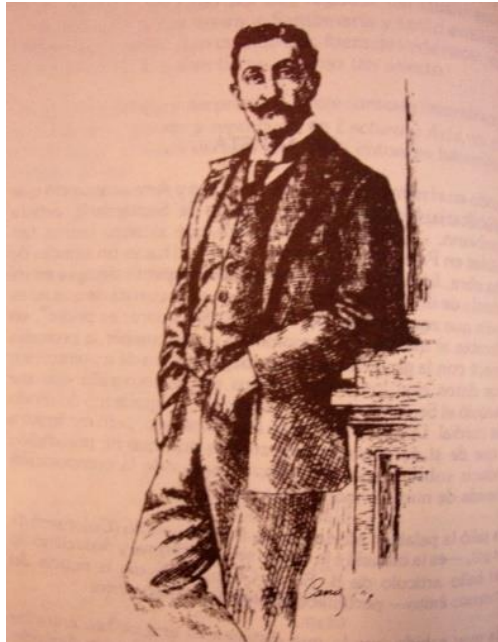
Evidentemente Santamaría desconocía las tendencias internacionales en materia de educación artística. Pero a su vez, su posición abogaba por la separación entre las artes manuales y las bellas artes en un momento en que la EBA, de tardía creación comparada incluso con América Latina, apenas estaba alcanzado un efectivo despegue no logrado íntegramente para el siglo XIX. En esta coyuntura, Santamaría buscó emancipar a la plástica de toda utilidad. Apartar de sí lo que él consideró que había sido un error desde el comienzo, la relación del arte con la industria, pero no dejó consignadas sus impresiones salvo en pocas cartas oficiales al Ministerio respectivo.

Desde otras consideraciones sociales la distancia del artista con los artesanos era evidente. El artista provenía de las élites bogotanas. Su padre pertenecía al sector de las finanzas. Su familia se había trasladado a Europa dado el nombramiento de su padre como encargado de negocios de Colombia en Francia y en Liverpool en donde instaló la Casa Comercial Santamaría. Esto es, el artista hacía parte de las élites bogotanas encarnando a partir de la descripción de Beatriz González más a “un burgués Gentilhombre”. De los eventos que hicieron parte de su vida escribe González, “su infancia transcurrió en la Inglaterra victoriana, fue educado en la Francia del Segundo Imperio y la Tercera República, vivió su primera juventud y su iniciación artística en Bélgica, país marcado desde las raíces por el simbolismo. Siendo un joven, presencio en París las discusiones y rechazos al impresionismo. Aunque su familia le había trazado un destino de banquero, decidió cambiar un futuro promisorio (...) por el camino del arte que, al contrario, le incitó a buscar un lugar en su lejana y desconocida patria”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Carta al Sr. Ministro de Instrucción Pública, Bogotá, 4 de mayo de 1907, fol. 72 a 78.

⁴⁰⁶ *Op. Cit.*, Beatriz González, pp. 14 y 15.

Ilustración 3.2



F. A. Cano. “Andrés de Santamaría, tinta (1904)”, En Letras y Arte No. 7 y 8. Medellín, noviembre de 1904.

Todos estos referentes le alejaban de cualquier acercamiento al mundo del artesanado. No es de extrañar por tanto que ante la decisión de fortalecer con recursos a la EBA, o cumplir los compromisos con la EPADI, el artista privilegie lo primero. Ello también está en la base del cierre del taller de Talla en Madera. Cuando el Ministro preguntó al artista acerca de aprobar o no la solicitud formulada por los artesanos para la reapertura de esta clase, Santamaría respondió:

Me permito indicar que esta clase sería mejor establecerla en la Escuela de Artes y Oficios por ser más adecuada á los estudios que ahí se hacen. Creo también que se podrían pasar a esa Escuela las clases de Cinceladura y la de Fundición por no tener en este local los medios suficientes para el desarrollo de ellas y más hoy que la Escuela [de Bellas Artes] ha tomado mayores proporciones por estar incluida en ella la Academia de Señoritas⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Carta del Rector Santamaría al Ministro de Instrucción Pública. Bogotá, 6 de febrero de 1908, fols. 92.

Esto es, la Escuela por fin había abierto sus puertas a la educación artística para mujeres, privilegiando el artista en su toma de decisiones el fortalecimiento de la Academia de Señoritas recién constituida. En efecto, la Academia de Señoritas había logrado su lugar en la Escuela de Bellas Artes bajo la dirección de Santamaría, no solo por el interés que mostró el artista en su desarrollo, sino por la gestión que llevaron a cabo las mismas estudiantes quienes también mediante cartas, exigieron el fortalecimiento de su formación profesional. Santamaría se encontraba por tanto bajo estas dos presiones tomando, a no dudarlo, partido por la Academia de Señoritas⁴⁰⁸. Una de estas exigencias por parte del grupo femenino fue la de solicitar la introducción de una cátedra de Paisaje que había incorporado la práctica del *plen air*, al comenzar el siglo, y otras prácticas de que adolecía el grupo femenino⁴⁰⁹:

Como U. sabe mejor que nosotras, para aprovechar ventajosamente el Dibujo nos es necesario estudiar perspectiva, pintura y paisaje sin dejar por eso el dibujo lineal. Como conocemos su interés por la Escuela y su bondad para recibir una justa petición, nos permitimos suplicar a U. se digne imponer sus buenos oficios con el Sr. Ministro de Instrucción Pública a fin de que de acuerdo con éste, se establezca para señoritas las respectivas clases⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ En el breve tiempo que duró la EPADI alcanzó a tener algunos logros significativos ya referidos. Para el caso de la ENBA, uno de los mayores logros bajo la dirección de Santamaría lo constituye la incursión formal de la mujer en el estudio de las artes plásticas, alcanzando algunas de ellas su nombramiento como docentes: ellas serían, Rosa Ponce de Portocarrero y María Cárdenas

⁴⁰⁹ Esta tesis sostiene que va a ser tan sólo hasta 1904, que Santamaría se incorpora a la EBA, y va a ser bajo su rectoría que efectivamente se da la cátedra de Paisaje a *plen air*. Si bien Santamaría fue llamado por el Gobierno para reemplazar a Luis de Llanos quien muere unos meses después de instalada la Cátedra de Paisaje en 1894, esta cátedra no se imparte hasta 1902, bajo la rectoría de Acevedo Bernal quedando a cargo de Ricardo Borrero Álvarez, dictándose regularmente durante dos horas diarias. La práctica de paisaje a *plen air* tan sólo se hace explícita cuando Santamaría lo deja consignado en su primer reporte oficial: “los estudiantes realizan prácticas de paisaje al aire libre”. Ver, “Informe del rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1904*, Imprenta Nacional, MDCCCIV, Bogotá, 31 de mayo, p.55 y 56. En este informe también se señala: “Paisaje, á cargo del Sr. Ricardo Moros; no tiene ayudante oficial. Esta clase se hace estudiando el paisaje del natural en el campo, y se dicta con regularidad todos los días”, p. 56.

⁴¹⁰ Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes. Rectorado, Remisión al Ministro de Instrucción Pública, de memorial de las estudiantes de la clase de dibujo, fols. 48 y 49. Firman la carta Elvira Sanclemente, Ana Calderón Flórez, Carmen Sofía Blanvac, Rosa Blanvac, Ernestina Forero, Carolina Guzmán, Paulina Rodríguez, Emilia Forero, Josefina Lozano. Como alternativa, Santamaría solicita que se vote una partida especial para cubrir los sueldos del profesor de Historia, lo cual le permitiría disponer del saldo de \$104, para poder hacer el nombramiento del profesor de Paisaje solicitado en el memorial.

Ilustración 3.7



Camino de Fontibón, óleo de Ricardo Borrero Álvarez. (Tomada de *CROMOS. Revista Semanal Ilustrada*, Bogotá, enero 11 de 1936).

Santamaría respaldó la solicitud del grupo de estudiantes, haciendo ver al Ministro su importancia dado el número de alumnas matriculadas⁴¹¹. La siguiente tabla que muestra el aumento en el número de alumnos y alumnas de la Escuela de Bellas Artes en el periodo de Santamaría, pone en evidencia la situación a la que se hace referencia:

⁴¹¹ Escribe Santamaría: “Como la sección de Señoritas, ha tomado mucha importancia por el gran número de alumnas matriculadas creo muy digno de ser apoyado ese deseo y por tanto me permito suplicar á Ud., se establezca esa clase en la Escuela” AGN, Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela de Bellas Artes, Rectorado, carta al Ministro de Instrucción Pública, Bogotá, julio 11 de 1906, fol. 44.

Tabla 3.1

E.N.B.A.	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910
Alumnos Varones Matriculados				106	165	131	139	185	340	139	121
Señoritas Matriculadas					55		22	92	148	58	30

Informe del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso Nacional de 1911.

El cuadro del número de estudiantes de la EBA entre 1900 y 1910, constituyó otra razón más para que tras el cierre de la EPADI, se reestructurara el Plan de Estudios de la Escuela para 1909⁴¹².

3.7 Entre detractores y defensores de la funcionalidad de las artes (1911-1927)

Con la partida de Santamaría a Bélgica en 1911, la distancia entre artistas y artesanos se agudizó. La dirección del plantel quedó a cargo de Ricardo Acevedo Bernal. Bajo su dirección se cerró el último curso que sorteaba la línea divisoria entre los artistas y los artesanos: el Grabado. El cierre de la clase de Grabado se produjo en medio de esta tendencia a la cancelación de cursos considerados dentro de las “artes mecánicas”. Para el segundo semestre del año 1912, un grupo de estudiantes solicitó al Ministro de Instrucción Pública el restablecimiento del mismo, solicitud que el Ministro remitió a Acevedo Bernal para estudio del Consejo Directivo. En su nota el Ministro escribió: “Debo advertir al Honorable Consejo que en el mes de junio pasado el Poder Ejecutivo dictó el Decreto número 619 para sustituir la clase de grabado por la de acuarela a petición de algunos de los alumnos de la mencionada clase entre los cuales figuran los jóvenes Eduardo Madero, Alfonso Ladrón de Guevara, Ernesto Rueda y Juan C. García que firman también el nuevo memorial⁴¹³. El Consejo toma

⁴¹² Diario Oficial. Número 13759. Bogotá, viernes 13 de agosto de 1909. Decreto Número 786 de 1909 (27 de julio)

⁴¹³ ACHUN, Remisión del Memorial del Ministro de Instrucción Pública Sr. Cuervo al Rector de la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 12, (1910-1929), Bogotá, 2 de septiembre de 1912.

la decisión de cerrar el curso quedando trancos los estudios que venían realizando los estudiantes.

Sin embargo, las dinámicas de cambio proyectadas por el Gobierno Nacional demandaban una orientación más práctica para la Escuela de Bellas Artes, posición que resultaba paradójica, dada la negativa del gobierno de apoyar las solicitudes del sector artesano. Pero en la base de esta posición por parte del Gobierno Nacional estaba sin duda, además de la construcción autoritaria y jerárquica de la nación, la percepción de la amenaza que este sector representaba para el orden social, y frente a ello, la poca conveniencia de respaldar sus solicitudes.

Para la siguiente década, la EBA entró en una fuerte crisis administrativa que continuó hasta los años veinte. De la situación precaria de la misma dio cuenta un reporte de 1912, año en que se introdujo una reforma a la Instrucción Pública que la mantuvo dentro de la *Instrucción artística e industrial*. En esta oportunidad el gobierno expresó:

Continúan bajo la dirección única del gobierno las Escuelas de Música y de Bellas Artes que funcionan en la capital de la República. El Poder Ejecutivo las reglamentará, procurando de preferencia, en la de Bellas Artes, el fomento y desarrollo de los conocimientos especialmente aplicables a la comodidad y ornato de los edificios⁴¹⁴.

Como se observa, el Gobierno Nacional continuaba en su exigencia de un fin práctico para la enseñanza artística. El balance del Ministro en este año – acorde a tales exigencias- mostró un cuadro crítico de la institución: “Esta escuela *reducida* hoy a la enseñanza de Dibujo, Pintura, Ornamentación y Escultura, funciona en parte del antiguo convento de *La Enseñanza*, edificio vetusto, casi arruinado y que carece, por consiguiente, de las condiciones necesarias para un establecimiento de esta naturaleza”⁴¹⁵.

⁴¹⁴ *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1912*, Imprenta Nacional, Bogotá, 1912, p.4

⁴¹⁵ *Ibíd.*, pp. 63 y 64. La cursiva es mía.

Agudizó esta crisis la división al interior del plantel en tres tipos de alumnos: becados, cursantes y asistentes. La categoría de becados correspondía a los que estaban pensionados por el Gobierno Nacional, Departamental o Municipal, o alguna otra entidad, estos cursaban todos los cursos reglamentarios; eran cursantes los que no estando pensionados seguían los mismos cursos que los becados; y asistentes los que tomaban alguna de las clases programadas en la Escuela. Los alumnos becados recibían el título de Maestros y los asistentes recibían el título de “Alumno distinguido de la Escuela”⁴¹⁶. Dado que a partir de la segunda década del siglo XX los informes son muy sucintos –cuando se presentan-, se pierde en parte el seguimiento de lo ocurrido, sin embargo, un memorando de 1924 (del cual se hablará más adelante), va a dar cuenta de la fractura al interior de la Escuela, que en parte pudo derivarse de esta división, a la par que da cuenta de la posición no consensuada entre los docentes y directivos frente a los fines de la educación artística.

La posición del Gobierno, por su parte, va a ser reiterativa en la demandada de la función social del arte. Para 1917 propone al Rector Acevedo Bernal introducir una cátedra de Composición y Talla en piedra. Esta solicitud conduce a un oficio para que la clase de Composición y Talla en piedra fuera cambiada por una nocturna de Pintura. En el oficio dirigido al Ministerio de Instrucción Pública, el Rector de la Escuela conceptúa que la clase de Composición y Talla en piedra no tiene un número suficiente de alumnos aceptando el Ministerio su sustitución⁴¹⁷.

En medio de estas tensiones para 1918 la EBA recibe la visita de una Comisión del Senado que conceptúa su reorganización a fin de,

enmendar algunos de los defectos de que la Escuela adolecía, tales como la existencia de cursos que no eran del todo necesarios, la falta de proporción entre el número de profesores y de alumnos, la carencia de ciertas enseñanzas

⁴¹⁶ “Ministerio de Instrucción Pública RESOLUCIÓN número 16 de 1917 (mayo 11)”, *Diario Oficial*, Número 16093 de 11 de mayo de 1917.

⁴¹⁷ Ministerio de Instrucción Pública. *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*. Bogotá, enero-febrero de 1918, p. 28 y 29.

de aplicación industrial práctica, la subsistencia de algunas clases con insignificante número de discípulos⁴¹⁸.

La Comisión considera conveniente introducir en cuanto lo permitiera la situación del Tesoro, y de acuerdo con el concepto antes referido, algunas enseñanzas de artes decorativas aplicables a la industria: Fotograbado, Zincografía, Tricomía, Talla en piedra y madera, cursos que, según era su perspectiva, aportaban a las necesidades del desarrollo urbano e industrial⁴¹⁹.

El Gobierno se sostenía en sus exigencias en un momento de efectivo crecimiento urbano. Para las primeras décadas del siglo XX se continuaron las obras del Capitolio Nacional proyecto que incluyó trabajos de ornamentación, talla en piedra y ladrillo, relieves monumentales en bronce y figuras alegóricas (obras en las cuales participó la EPADI. Entre 1916 y 1926, se adelantaron las obras de la Academia de la Lengua, la reconstrucción de la Aduana de Barranquilla, el Palacio de Gobierno y la Asamblea de Tunja, la Gobernación de Cundinamarca, se construyó el edificio del Pasaje Hernández, el Palacio de Justicia de Buga, la Plaza de Mercado de Tunja, la Central de Bogotá, los bancos Hipotecario de Bogotá, Banco de Bogotá de Tunja, Edificio Pedro A. López, Edificio Cubillos, además de diversos centros de enseñanza como la Facultad de Medicina y Ciencias Naturales, así como se crearon nuevos parques, el Luna Park y el Lago Gaitán en Bogotá (1918-1922)⁴²⁰.

Frente a estas dinámicas y ante una Escuela de Bellas Artes que se mantiene al margen de estos procesos⁴²¹, se crea mediante Ley 48 de 1918, la Dirección Nacional de Bellas Artes anexa al Ministerio de Instrucción Pública con el objetivo de, “servir al fortalecimiento industrial y al desarrollo urbano mediante el fomento en el país de un sentimiento de lo bello por medio del estudio del Dibujo y de la Estética”. Esta era en efecto, la función que el

⁴¹⁸ *Memoria del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso de 1918*. Octava Parte. “Instrucción artística. Escuela de Bellas Artes”, pp. 128 y 129.

⁴¹⁹ “Decreto número 406 de 1918 (marzo 7) por el cual se reorganiza la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Diario Oficial*, número 16340, del 12 de marzo de 1918.

⁴²⁰ Carlos Niño Murcia, *Arquitectura y Estado*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003, pp. 54 a 69

⁴²¹ Cabe suponer que la postura al interior de la Escuela por parte de los docentes no fue homogénea y que esta situación dividió a los profesores de la misma como lo permite ver un memorando al que se aludirá más adelante.

Gobierno había pretendido que desempeñara la EBA. Articulada a ésta estarían la de inspeccionar la construcción de edificios y monumentos públicos en su estructura y ornamentación ajustados a principios artísticos. A estos principios también debían sujetarse las construcciones o reformas de avenidas, calles, plazas, parques y jardines públicos. Igualmente debía propender por el mejoramiento, conservación y ornato de los edificios y monumentos públicos, museos, bibliotecas, paseos, parques y jardines públicos haciendo recomendaciones de conformidad con las reglas del buen gusto y, fomentar la enseñanza del dibujo del natural en todas las escuelas y colegios del país⁴²². Esto es, según se deduce de sus objetivos y funciones, la Dirección Nacional de Bellas Artes que comienza actividades en 1922, debía llenar el vacío dejado por la EBA para trabajar en los procesos de cambio propuestos a nivel nacional⁴²³.

La reforma educativa de la década del veinte bajo el gobierno de Pedro Nel Ospina afianzó esta guía rectora. La propuesta de reforma fue agenciada por un grupo de intelectuales pertenecientes a los dos partidos políticos, que buscaban incorporar métodos modernos en materia educativa⁴²⁴. En este proceso de renovación de la educación, la Ley 57 de 30 de septiembre de 1923, autorizó al Gobierno para contratar una Misión Pedagógica extranjera la cual se buscó en Alemania. Ante la oposición de la autoridad eclesiástica por considerar que, “de acuerdo con la Constitución Nacional y con el Concordato, no era razonable prescindir en estas materias de la Iglesia”⁴²⁵, la *Reforma* fue llevada a cabo por tres educadores belgas católicos, junto con dos educadores conservadores y uno liberal nacionales, quienes elaboraron una serie de propuestas que incluyeron: “el establecimiento de la educación primaria obligatoria pero con libertad para los padres de escoger el tipo de establecimiento deseado, la creación de un bachillerato que se diversificaría en clásico, comercial y científico, la libertad para que los colegios ofrecieran bachillerato a las mujeres, el establecimiento de un sistema de control público a la educación y la creación de una

⁴²² “Ley 48 de 1918, sobre fomento de las Bellas Artes”, *Diario Oficial*, Número 16550, del 25 de noviembre de 1918, p.301.

⁴²³ Hay que indicar la ausencia de una investigación acerca de esta Entidad la cual requiere un estudio específico.

⁴²⁴ Renán Silva, “La Educación en Colombia 1880 – 1930”. En: *Nueva Historia de Colombia. Educación y ciencias, luchas de la mujer, vida diaria*, Planeta, Bogotá. 1998, p.82.

⁴²⁵ *Ibíd.*, p. 26.

especie de normal nacional modelo en Bogotá”. La Iglesia, pese a los cuidados propuestos en su organización, se mantuvo en confrontación con la idea exigiendo modificaciones substanciales y no se obtuvo la aprobación parlamentaria⁴²⁶. Escribe Renán Silva que pese a estas reacciones, de los esfuerzos docentes del liberalismo dieron ejemplo la Universidad Libre (1922), y en niveles elementales y medios de enseñanza, el Gimnasio Moderno fundado por Agustín Nieto Caballero en Bogotá⁴²⁷.

La reforma a la instrucción pública que incorporó a la educación artística generó expectativas en este sector. El clima resultó favorable para hacer balances y cuestionamientos a la institución. De este nuevo clima, emergió un grupo de jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que hicieron amplios pronunciamientos mediante un memorando de once páginas, que esperaban sirviera como soporte a la reforma educativa en curso. En dicho memorial los y las estudiantes se manifestaron a favor de la Ley 48 por considerar que “no se ha puesto en vigencia y no ha tenido acogida por la falta de armonía entre los mismos artistas a pesar de que todos reconocemos ser esa ley necesaria y benéfica; y si se le han tachado deficiencias, algunas de ellas por conveniencias personales, no ha habido un cuerpo colectivo de artistas que la estudien y presenten las reformas necesarias”⁴²⁸.

Los estudiantes expresaron su interés por la integración entre arte e industria, cuyo pronunciamiento se llevó a cabo por primera vez en 1924, cuando escriben:

No es nuestra intención imponer nuestras ideas que juzgamos sirvan para que el arte se comprenda y se sepa estimar en nuestra patria, cumpliendo de esta manera la elevada misión que le corresponde desempeñar en la vida, sino que creemos que así como se vive, más o menos, de las demás profesiones, con tanta mayor razón reclamamos que el Estado ayude y aproveche el esfuerzo de los artistas. [...]. Mejor rumbo o mayor vuelo tomarían nuestras industrias si sus cultivadores poseyeran alguna cultura artística adquirida en las aulas de la escuela, y que contribuyera a debilitar la idea de que el Arte solo sirve como

⁴²⁶ *Op. Cit.*, Renán Silva, p. 85.

⁴²⁷ *Ibíd.*, p. 83.

⁴²⁸ Patronato de Ciencias y Artes, *Memorial*, Julio 18 de 1924, pp. 1 a 11, copia en manuscrito archivo Roberto Pizano. Esta es la primera declaración que se encontró por parte de un grupo de la ENBA, a favor de la relación entre arte e industria.

objeto al lujo en las clases pudientes y acomodadas, idea con la cual no estamos de acuerdo, a pesar de haberlo expresado uno de nuestros artistas más distinguidos ⁴²⁹.

Adicionalmente, denunciaron el mal estado del plantel. El grupo consideró que la mayoría del personal docente no tenía un programa definido ni por la experiencia, ni por los años de estudio y, si bien “algunos de ellos” tenían capacidades artísticas, “orientadas desinteresadamente honrarían nuestra patria”. Denunciaron el clima de desigualdad en el trato a los estudiantes, manifiesto, por ejemplo, en el acceso a libros de historia del arte con posibilidad de consulta sólo para algunos de ellos, y que el “lanzamiento de candidatos esté basado en simpatías personales”. Con relación al aspecto administrativo, consideraron que el problema más grave era la falta de una adecuada organización de la Escuela: “se pide dinero y nosotros ante todo pedimos organización interna, que se deje a un lado las apariencias y que se entre en el terreno de la realidad dando vuelo a las aptitudes artísticas y que se respire en nuestra Escuela un ambiente de trabajo y de compañerismo”. Consideran “inverosímil” el que en la Escuela no hubiera exposiciones de arte, ni clases de Historia del Arte, Estética, Composición de Obras y Estilos Arquitectónicos y Ornamentales. La denuncia también iba dirigida contra la rutina en que había caído desde hacía varios años su enseñanza. En su proceso el alumno que entraba a la Escuela principiaba en la sección llamada “Dibujo preparatorio” donde “permanece dos o tres años dibujando yesos”, para pasar a una nueva sección llamada “Dibujo del Natural”,

y los que han logrado con paciencia heroica acabar este tiempo, o los que aprovechando la falta de implantación de un reglamento esquivan la rutina del Dibujo preparatorio, encuentran, sin preparación racional, dos secciones abiertas: la de Pintura y la de Escultura, correspondiendo a la casualidad o a las aficiones indeterminadas resolver su carrera.

El grupo de estudiantes de la EBA cuestionó además que “la enseñanza se presenta aislada y desprovista totalmente de finalidad y de estímulo”⁴³⁰.

⁴²⁹ *Ibíd.*

⁴³⁰ *Ibíd.*

El memorial fue presentado cuando era Director de la Escuela el artista Francisco Antonio Cano (1923-1927). Cano, hizo sus propios cuestionamientos retomando lo que había sido una permanente preocupación de las administraciones anteriores: la falta de una sede adecuada para el desarrollo de sus prácticas. En su carta al Ministerio y a la Misión Pedagógica concluyó,

persisten las deficiencias de que había dado cuenta respecto a los años anteriores; pero hoy hay la esperanza de que la Misión Pedagógica contratada por el supremo Gobierno habrá de encontrar razonables los medios de corregirlas que yo he pensado, o hacer indicaciones que con mejor criterio que el mío tengan la eficacia suficiente para darle a este plantel el carácter que le corresponde por título proveyéndolo de los medios que exige la marcha seria de su existencia⁴³¹.

Cano se pronunció enfáticamente en contra de la penuria de la Escuela: “el estudio de profesiones de la naturaleza de las bellas artes exige la protección inmediata e individual por el Estado para que sea productora de resultados tangibles y lleguen a ser gloriosos en el país”⁴³². Denunció también el que los estudiantes entraran y salieran de la Institución, aduciendo al fenómeno la falta de apoyos para su permanencia. En efecto, los apoyos oficiales a la institución habían decaído y, pasadas las fiestas del Centenario, la EBA perdió presencia en el sistema educativo nacional.

Después del crítico balance presentado por el grupo de estudiantes y Cano, otra Comisión del Senado en visita a la Escuela observó - en el mismo sentido que los estudiantes -el abandono a que había llegado el centro educativo. Estos son algunos apartes del informe:

Tenemos que empezar nuestro informe declarando, con pena, que el instituto sólo existe de nombre y en apariencia, porque carece de casi todos los elementos indispensables para que pueda considerarse como tal. Funciona la Escuela en un edificio medio derruido, que no posee ninguna de las condiciones que requiere un establecimiento de este linaje. Luz pésima, carencia de agua, ventanas sin cristales, piso inadecuado, paredes que dejan entrar el agua y el viento, aquello más parece un zaquizamí de gitanos que la casa donde se forman los futuros artistas de Colombia. Causa impresión

⁴³¹ *Memoria del Ministerio de Instrucción y Salubridad Públicas al Congreso de 1925*, Anexos, Imprenta Nacional. Bogotá, pp. 155 y 156.

⁴³² *Ibíd.*, p. 157.

penosísima ver que damas distinguidas se sometían a tamañas incomodidades, e indigna ver a jóvenes que podrían ser esperanza del arte nacional, trabajar en un ambiente tan impropicio para la educación artística. Mejor sería que la Escuela fuera suprimida si ha de seguir funcionando en las circunstancias actuales. Así tal vez llegarían a convencerse los dirigentes de la imperiosa necesidad para un pueblo culto, y quizá harían un gran esfuerzo para dar a aquellos nobles estudios toda la importancia que se le reconoce en las naciones civilizadas. (...). A tales extremos ha llegado el abandono oficial respecto de la Escuela nacional de Bellas Artes, que interrogados los alumnos por uno de nosotros, respondieron que, a pesar de llevar varios años de estudio en ella, jamás habían llegado a presenciar la visita de un solo Ministro de Instrucción Pública que fuera a informarse de la situación del establecimiento y a imponerse de sus necesidades⁴³³.

Este duro informe repetía con escasa diferencia las palabras pronunciadas al Congreso de la República por el Ministro de Instrucción Pública José Ignacio Trujillo en 1892. Las débiles gestiones de sus rectores después de Santamaría, la división a su interior, las difíciles condiciones financieras y, las tensiones entre el Gobierno y el plantel frente a la orientación de la educación artística cuya propuesta estuvo ausente en el caso de la EBA, condujeron a la Escuela casi a su extinción.

3.8 La separación entre artistas y artesanos más allá de la Escuela

Si bien al interior de la EBA se hicieron evidentes los distanciamientos frente al trabajo manual. La situación social nacional y las nuevas dinámicas del arte, también constituyeron factores en contra de la integración entre artistas y artesanos. Con el crecimiento urbano e industrial se fueron produciendo desplazamientos que tendieron, dentro del sector artesano, hacia procesos de proletarización, mientras que los artistas se fueron distanciando cada vez más de este sector, en la medida en que los cambios económicos brindaron condiciones más favorables para la plástica, en particular para la pintura. Con el auge económico, se fortaleció

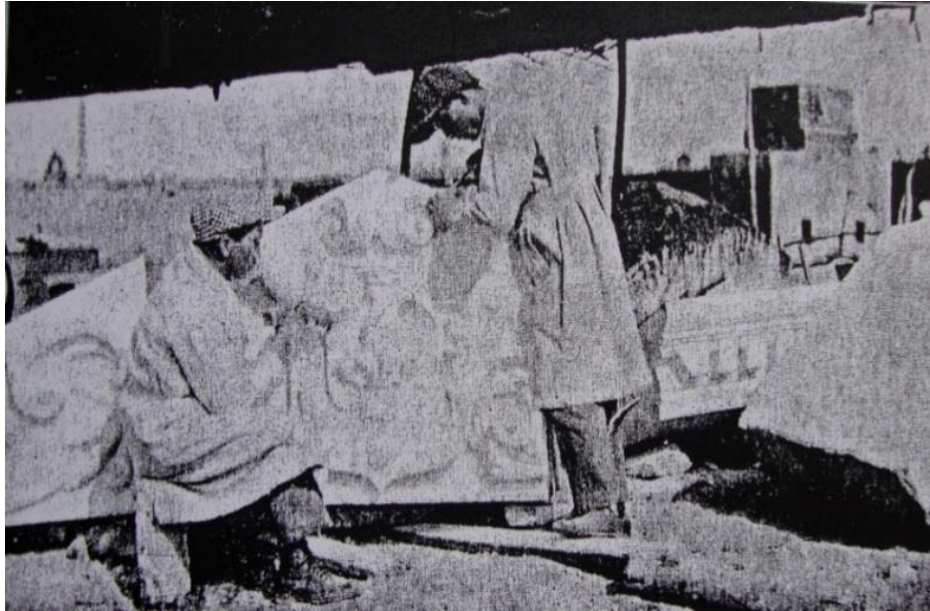
⁴³³ SENADO DE COLOMBIA, Sesiones de 1926, *Miscelánea 924*, pág. 1. Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá DC. págs. 11-15. En Camargo, Paola Camargo, *A la sombra de los artistas. Apuntes para una Historia sobre los comienzos de la enseñanza de la Historia del arte en Colombia: Raimundo Rivas Escovar, profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia (1928-1929)*, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Departamento de Humanidades, Maestría en Estética e Historia del Arte, septiembre 10 de 2012, pp. 40 y 41

una burguesía más pudiente lo que, a su vez, dio origen a un incipiente mercado del arte. Los artistas ahora tuvieron que atender a una gran demanda de retratos. Ricardo Gómez Campuzano fue quien de manera notoria puso en evidencia el fenómeno: “Hoy, todo el mundo quiere “posar”, poseer su vera efigie hecha por un pintor de moda”⁴³⁴ y, en las exposiciones -ahora individuales-, la prensa registró la venta de sus obras. Por su parte, Ricardo Borrero Álvarez vendió paisajes como regalo de bodas. Como puede observarse en revistas como *El Gráfico* o *Cromos*, estos artistas fueron ganando amplio reconocimiento.

Mientras se distanciaron del mundo de los artesanos, los artistas buscaban más bien cercanía con entidades elitistas como la Academia Colombiana de Historia. Como ya se mencionó, la ACH construyó vínculos con artistas con quienes compartió espacios culturales. Todos se sentían herederos de la raza y la tradición española; algunos de los artistas, como los miembros de la ACH, se sentían herederos además de próceres de la Independencia. Esto es, los artistas que conformaron para la década del veinte el *Círculo de Bellas Artes*, se distanciaron culturalmente de los artesanos quienes, ahora, frente a los cambios del siglo XX, vieron diversificarse sus actividades y fundirse con el proletariado que creció con las nuevas fábricas y obras de la ciudad.

Ilustración 3.3

⁴³⁴ El Caballero Duende. “Una hora con Ricardo Gómez Campuzano”. *Lecturas Dominicales. Suplemento Semanal de “El Tiempo”*. Bogotá, 29 de mayo de 1927.



Noé León y su compañero esculpiendo el escudo del Banco Central Hipotecario. (Tomada de *Cromos*, Vol. XXIII, Bogotá, febrero 5 de 1927).

Ilustración 3.4



“Exposición de Domingo Moreno Otero en compañía del señor Conde de la Torre de San Braulio, Encargado de Negocios de España, en uno de los salones de la hermosa exposición del conocido pintor”. (Tomada de *Cromos*, Vol. XXIV, Bogotá, octubre 29 de 1927).

En este período, además, se renovaron los encuentros entre España y Colombia por medio de acciones como las celebraciones al centenario de Miguel de Cervantes Saavedra (1916), lo que reforzó la orientación conservadora en el campo artístico local. El gobierno español otorgó becas a los artistas nacionales para estudiar bellas artes en la Escuela de San Fernando en Madrid. A la vez, se produjo la llegada al país de artistas españoles que expusieron en las salas existentes y nuevos espacios de exhibición como la sala de la Academia de la Lengua, el Hotel Regina, la nueva sala del Colegio de San Bartolomé o el Jockey Club, así como se contrató con artistas españoles monumentos públicos en diferentes ciudades del país. Los espacios de prensa contribuyeron al afianzamiento de estos nexos: se trazaron biografías de los artistas españoles más destacados del momento: Fernando Álvarez de Sotomayor, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Cecilio Plá, Julio Romero de Torres, entre otros, acompañadas de algunas de las obras más sobresalientes. Este fortalecimiento de las relaciones culturales entre Colombia y España, contempló por tanto diversas estrategias que impactaron en el mundo de la plástica, siendo de gran importancia por su impacto para la plástica, la agenciada por el Círculo de Bellas Artes que promueve el desplazamiento del aprendizaje artístico de París a Madrid.

Ilustración 3.5



Dibujo de Rendón, publicado el 4 de febrero de 1922, (tomado de *Cromos*, Vol. XIV, Bogotá, diciembre 23 de 1922)

Ilustración 3.6



Joaquín Sorolla en su estudio, dibujo de Roberto Pizano.
(Tomado de *Cromos*, Vol. XIV, noviembre 4 de 1922)

Estos nuevos tiempos brindaron un ambiente económico más favorable para que a su llegada, todos los artistas colombianos que habían realizado el viaje a España, obtuvieran el éxito esperado⁴³⁵. Tras estas consideraciones de oportunidad los artistas fueron dando un cambio a su imagen. Ahora el artista fue presentado en los medios de prensa - o se presenta a sí mismo - como un hombre de “gran talento”, de “connotados dotes”, aquellos que “uno trae al nacer” diría Gómez Campuzano. La presentación de las cualidades artísticas como dotes de nacimiento, alejaba aún más al artista de cualquier posible acercamiento con el artesano al situarlo más allá de cualquier esfuerzo físico, aun cuando, derivando el talento de nacimiento, también lo alejaba de cualquier esfuerzo mental.

Para resumir: Esta posición de distanciamiento con el artesano, se fortalece en un momento de construcción de una nación basada en agudas jerarquías, culturalmente anti-secular, con una visión de una Europa apocalíptica⁴³⁶ que cierra cualquier posibilidad de diálogo con otras naciones fuera de España. En este contexto, los artistas nacionales se orientan hacia España

⁴³⁵ Para los años veinte y aún unos años antes, la prensa de Bogotá registra la llegada de todos estos artistas agrupados alrededor del Círculo de Bellas Artes y el éxito en sus exposiciones.

⁴³⁶ En sus discursos para los Congresos Eucarísticos de 1913 y Mariano Nacional de 1919, el Presidente de la República Marco Fidel Suárez (1918-1921) brinda una imagen del conflicto europeo como el “apocalipsis”. En: Diócesis de Tunja. *Brillantes discursos del Excmo. Señor don Marco Fidel Suárez en los Congresos Eucarístico de 1913 y Mariano Nacional de 1919*. Imprenta Diocesana Tunja, 1919, pp. 9 y 10.

y hacia el proyecto tradicionalista, el cual les daría más prestigio al instalarse al lado de los grupos dominantes.

3.9 La EBA en el contexto latinoamericano

Si la EBA de Bogotá rechazó todo lo que pudiera parecer como trabajo manual y estrechó sus vínculos con los grupos culturales más conservadores de la sociedad, otra cosa ocurrió en América Latina, por ejemplo, en países como Ecuador y México. Países en donde se lograron integrar experiencias propias de los artistas y de los artesanos.

La Escuela de Bellas Artes de Quito institución que se refundó en 1904, sirve de análisis comparado frente al caso bogotano. Las investigadoras Salgado y Corbalán de Celis, al examinar las relaciones entre arte, industria y sociedad observaron que, inscrita en un proyecto político de la revolución liberal, la Escuela, recibió un apoyo sostenido por parte del gobierno hasta los años veinte guiando sus acciones por el espíritu de la revolución alfarista que apuntaba hacia la transformación de la relación entre la Iglesia y el Estado en la dirección clara de su secularización, siendo “este espíritu que combina el énfasis en la educación y en un cambio económico con la secularización, el que guiará las principales reformas del período”⁴³⁷.

El proyecto alfarista que se orientó hacia la construcción de una nación laica, como indican las investigadoras, supuso un desplazamiento de símbolos y valores: “Alejándose de la tradición escolástica, la educación en la etapa liberal puso su mirada en Europa y en las corrientes de pensamiento dominantes, fundamentalmente el positivismo”⁴³⁸. Desde estas corrientes, para las autoras, el apoyo entusiasta dado por Eloy Alfaro a la Escuela de Bellas Artes de Quito y luego de Leonidas Plaza, tuvo como fundamento “la convicción de que el arte es un motor de transformación y evolución de la sociedad y una de las piezas insustituibles del gran rompecabezas de la nación”⁴³⁹. Por lo tanto, en la Escuela de Quito,

⁴³⁷ *Op. Cit.*, Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, p. 4.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 11.

las Bellas Artes no se separaron de las artes industriales y mecánicas como fueron la litografía y el fotograbado.

A la vez, la escuela de Quito se diferenció del caso europeo, ya que mantuvo una dinámica que combinaba el historicismo con su referente en la antigüedad clásica, y, a la par, la tendencia social del arte. De tal manera, la Escuela de Bellas Artes se dedicó a la copia de modelos clásicos, continuando “con el aprendizaje académico, estudios de desnudo idealizados, la inspiración en la Antigüedad y el Renacimiento, y el paisaje recreado en el taller”⁴⁴⁰. Desde la orientación práctica, para 1906, siendo Director de la Escuela el litógrafo español Victor Puig, el programa pedagógico del artista que tuvo como meta incorporar el arte ecuatoriano al modelo europeo, contratando profesores extranjeros y becando estudiantes en Europa pero, a su vez, mantuvo su énfasis en la enseñanza litográfica, sección que va a adquirir una gran importancia en la Escuela⁴⁴¹. Con los trabajos externos realizados, la Escuela tuvo fondos propios y “se empieza a construir la relación entre el arte y el mundo productivo, una característica de los tiempos modernos”⁴⁴². Desde esta dinámica de arte, industria y sociedad, la Escuela fundó su revista (1905) como una manera de “insertarse y darse a conocer en la sociedad”. A través de este medio,

se reproducían los mejores trabajos tanto de alumnos como de profesores, se divulgaban por escrito conocimientos del arte y de artistas además de desarrollar un ambiente propio para los artistas que saldrían de las aulas de la Escuela. Esta revista *se puso en circulación bajo la dirección de Victor Puig, con dibujos de: José G. Navarro, King Almeida y Redín. La página cromolitografiada sorprende por su trabajo, destacan además poesías de Juan León Mera y de Luis F. Veloz*”⁴⁴³.

Para las investigadoras este énfasis en la litografía significaba,

los primeros signos de un cambio de rumbo en el concepto de arte. De ser un alimento del espíritu, una actividad noble para la contemplación, vemos que se empiezan a asociar con una funcionalidad, con la posibilidad de la reproductibilidad y con la valoración moderna de lo productivo. A través de

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 23.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 28.

⁴⁴² *Ibíd.*

⁴⁴³ *Ibíd.*, p. 30. Las cursivas son del original.

la litografía, las Bellas Artes se abrían al mercado, el consumo, la publicidad y además ofrecían la posibilidad de que la Escuela genere sus propios fondos⁴⁴⁴.

Como en el caso de Quito, también la primera vanguardia que surgió en el continente, el *Muralismo Mexicano*, basó su orientación en la función social del arte, y en el vínculo con los sectores subalternos de la sociedad. Desmond Rochfort habla de una “conexión vital” entre el arte y la sociedad. Observa el autor que más allá del logro de la “innovación formal”, el objetivo principal del Muralismo Mexicano, “no era la innovación pictórica, asociada con tantas de las obras occidentales del siglo XX. El punto de partida y preocupación principal de los muralistas era un diálogo visual público y accesible con el pueblo mexicano”⁴⁴⁵. Ahora bien, por ser de “utilidad pública” debía estar dirigido: “A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”⁴⁴⁶.

El Muralismo supuso una praxis cuyos procedimientos y técnicas tomaron sin reservas aquellas propias del sector industrial para el trabajo realizado en los muros de diferentes edificios en la Capital y fuera de ella. Siqueiros, no dudó en poner a disposición de la plástica procedimientos del mundo industrial lo que condujo a la renovación de las técnicas y recursos plásticos. Sin embargo, si bien el autor introduce una distancia en la relación del Muralismo frente a las Vanguardias europeas en términos de su finalidad, lo a subrayar aquí es la decidida intervención del arte en la estructura democrática de la sociedad⁴⁴⁷.

El contraste con las dinámicas del caso nacional es considerable. Si bien para comienzos de siglo el Presidente Rafael Reyes se inclinó por el positivismo, como Eloy Alfaro en Ecuador

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, p. 31.

⁴⁴⁵ Desmond Rochfort, *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*, NORIEGA Editores, México. D.F., 1993, p. 7.

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 8 y 9.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, p. 6.

y Porfirio Díaz en México, la escuela nacional se alejó de todo aquello que pudiera significar trabajo manual o estar más relacionado con los oficios del artesanado.

Frente a las posiciones democráticas de los países referenciados, en el caso nacional no cabe duda del contraste entre las dinámicas de una escuela y otra. Si bien el Presidente Rafael Reyes se inclinó por el positivismo, como Eloy Alfaro en Ecuador o Porfirio Díaz en México, la escuela nacional colombiana se alejó de todo aquello que pudiera significar trabajo manual o estar más relacionado con los oficios del artesanado.

De esta posición de repudio al trabajo manual que trasciende el caso de los artistas, se percataron los Salesianos en su labor docente,

los salesianos consideraron la importancia de su obra en la formación de artes y oficios, pero también observaron que socialmente existía un ambiente poco favorable para los estudiantes y profesionales de estas áreas. Los prejuicios se ilustraban socialmente en el lenguaje por ejemplo despectivo a quien ejercía un arte mecánico, “que indicaba rebajamiento o descenso de posición social⁴⁴⁸.

Expresan su inconformidad con el ambiente social en contra de quienes se dedicaban a un estudio técnico,

el ambiente social de calumnia e ignorancia, generaba lentitud en el posicionamiento de los alumnos por lo que era justo y antipatriótico establecer diferencias de dignidad entre los que se dedicaban a una carrera universitaria y los que se enfocaban a un arte manual. Por ello se debían procurar espacios adecuados para el trabajo manual y para que los estudiantes acrecentaran su autoestima⁴⁴⁹.

Para el siglo XX, la inclusión social del artesano no sería posible, manteniendo éste su marginalidad. Éste constituyó, “un no pequeño obstáculo por sobre el cual tuvieron que pasar los jóvenes, en particular aquellos de familias distinguidas que querían aprender un arte de formación técnica, por el que se sentían inclinados”⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ *Op. Cit.*, Alberto Mayor Mora et al., p. 248.

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, p. 249.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*

3.10 Con martillo y cincel: el artista - artesano y su aporte a la modernidad artística

Se había señalado para el primer capítulo, como las orientaciones de la educación artística del periodo radical podían ser consideradas como un primer momento moderno en las artes, promovido al interior de la Universidad con su método de “enseñanza objetiva” en conjunción, para el caso de la plástica, con las reglas del arte fundamentadas en el modelo académico. Para el siglo XX, este movimiento moderno tiene su expresión tanto en lo social como en lo artístico cultural, en tensión con las corrientes conservadoras que, temerosas del cambio, ven la miseria material y moral de la Europa subversiva, palpable para ellas, en el movimiento obrero que amenaza con ampliar sus fronteras.

En el contexto nacional esta amenaza era percibida en los sectores populares, principalmente en el sector artesano. La alusión a imágenes amenazantes de la plebe incontrolable hará parte de la prensa y la retórica oficial para los últimos años del siglo XIX. Esta representación se asociaba con las revueltas del 48 y el jacobinismo que aún, para finales de siglo, mantenía su vigencia. Así por ejemplo, el motín ocurrido en Bogotá los días 15 y 16 de enero de 1893 reprimido con saldo de muertos y heridos desencadenaría la publicación de un escrito por cuenta del Ministro de Gobierno en contra de los artesanos, en donde puso en tela de juicio la moralidad de este sector social⁴⁵¹.

Ilustración 3.1

⁴⁵¹ Álvaro Tirado Mejía, *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976, p. 76.



Los Zapateros, 1895. Fotografía de Melitón Rodríguez. (Tomada de Taller La Huella, Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1983, p. 48)

Un comunicado posterior vio en este levantamiento un reflejo del mal europeo:

El movimiento anarquista que se produce en Europa en este momento acaba de dar en Colombia un ligero contragolpe. Existe en Bogotá una suerte de asociación obrera, la «Sociedad de Artesanos», compuesta de gentes turbulentas, decididas a todo y en el seno de las cuales, si aún no se predica la propaganda de la acción, si se profesan altamente las doctrinas más subversivas y las más revolucionarias. Fue ella la que en el mes de enero de 1893 fomentó la revuelta que durante tres días dejó a Bogotá en manos del populacho y ensangrentó las calles⁴⁵².

Se dijo que los insurrectos “llevaban banderas negras anarquistas y que el grito de la muchedumbre era el de: Viva la comuna.”. Bucaramanga también fue objeto de insurrecciones por parte de los sectores populares que protestaban contra el sector del comercio y, en Bogotá, otras protestas se alzaban contra el aumento del precio del pan⁴⁵³.

⁴⁵² “Documentos M.A.E., páginas 190-194”, En Álvaro Tirado Mejía, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁵³ *Op. Cit.*, Álvaro Tirado Mejía.

Las percepciones acerca de la amenaza que este sector social representaba para el orden social de la Regeneración subsistieron hasta entrado el siglo XX. Se llamaba a los artesanos a superar las posiciones de 1848. El Ministro de Instrucción Pública José María Rivas Groot en un discurso de 1903 así lo demanda:

A muchos de los impacientes soñadores de 1848 los hemos visto en sus últimos años, aleccionados ya por larga experiencia, volver a sus antiguas ilusiones, confesar valerosamente sus antiguas utopías, refrenar los ímpetus de los nuevos impacientes, y aterrados á veces ante la obra revolucionaria de los nuevos demoledores, predicar una enseñanza llena de dolor y de sabiduría, é iluminados ya con los reflejos de la eternidad, volverse hacia la verdad y adorarla”. (...): “No traigamos pues al debate las antiguas teorías, no hagamos resonar las viejas frases, no resucitemos con aspecto de moderna doctrina las olvidadas utopías... Después de tantos años de prueba, después de oír esas enseñanzas de nuestros adversarios, si nos inclinamos al error en nombre de una libertad absurda⁴⁵⁴.

El sector artesano había sido en efecto, el rostro más visible de la rebeldía social. Esta dimensión social del artesanado caracterizada por su beligerancia, llevaría a la afirmación de Medofilo Medina de que ellos eran los “portadores de tradiciones de luchas democráticas” constituyendo en el siglo XIX, “el único sector popular que había mostrado tendencia a la participación política desde posiciones relativamente independientes”⁴⁵⁵. De esta identidad se nutrió la clase obrera en formación que construyó sus bases culturales y organizativas de la resistencia del artesanado. Más los artesanos no solo aportaron a esta clase su rebeldía. Mauricio Archila señala cómo estas tradiciones rebeldes también fueron compartidas por “campesinos y colonos radicalizados, así como por algunos intelectuales”⁴⁵⁶. Desde la presente tesis se sostiene que esta tradición entra al campo artístico, vía la cultura beligerante del sector artesano.

Los artesanos son y se saben un sector aparte. Mas las resistencias del artesanado no sólo se hallarían en sus luchas económicas y políticas. En lo religioso, por ejemplo, si bien el peso

⁴⁵⁴ “DISCURSO sobre la Instrucción Pública pronunciado por el Sr. Dr. J.M. Rivas Groot en el Senado de 1903”, Revista de la Instrucción Pública de Colombia, Tomo XXI, Núm. 3, Bogotá, marzo de 1907, p. 196

⁴⁵⁵ Medina, Medofilo. *La protesta urbana en Colombia en el siglo XX*. Ediciones Aurora, P. 24.

⁴⁵⁶ Archila, Mauricio. *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945*. CINEP, Bogotá, 1992, p. 90.

de la Iglesia tuvo gran presencia tanto en lo privado como en lo público, la “religiosidad popular” de estos sectores encontró manifestaciones distintas. En su estudio al respecto María Esther Forero⁴⁵⁷ dio cuenta del fervor religioso del artesanado para el siglo XIX. El artesanado fue activo participante de las fiestas religiosas decorando y elaborando objetos de culto para las procesiones. Los artesanos, señaló, no mantuvieron posiciones antirreligiosas por cuanto también “la celebración de las fiestas patronales, era parte de la herencia colonial de los artesanos”⁴⁵⁸. El estudio de Archila concuerda con esta afirmación, pero observa que para el siglo XX, se reivindicó por parte de estos grupos la “proyección social” del cristianismo, sin que dejaran de existir entre algunos artesanos y obreros orientaciones más tradicionalistas. Sin embargo: “En los otros casos, más que enfatizar los elementos de resignación y mantenimiento del orden establecido, lo que el artesano reclamaba como tradición era la rebeldía de Jesús y los Profetas, las denuncias contra la riqueza y la vida colectiva de los primeros cristianos”. Además, no sólo se produjo esta dimensión social del cristianismo sino que, “el mismo lenguaje religioso invadió los primeros discursos obreros”. Los términos “apóstol”, “mártir”, “apostolado” eran parte de este lenguaje, como ocurriría en las asociaciones que se establecen entre la líder sindical María Cano con la Virgen María. No obstante, Archila precisa que, “lo que se reivindicaba no era el catolicismo, y menos la tutela moral del clero, sino un cristianismo amplio, pluralista y con proyección social”⁴⁵⁹. Se destaca también la “apertura ecléctica hacia los temas libertarios y anarquistas”⁴⁶⁰.

Por tanto, una tarea del Gobierno iba a ser la de atraer para sí a los artesanos como forma de enfrentar su preocupación acerca de la “cuestión social”. Ello implicaba a su vez, unificar la nación vía el fortalecimiento del catolicismo, proyecto concebido por Rafael Núñez⁴⁶¹. Jaramillo Uribe escribe como el político cartagenero sentía una,

admiración por la institución del papado y por la experiencia política acumulada por la Iglesia en muchos siglos de historia, [lo que le llevaría] a

⁴⁵⁷ Forero Galvis, María Esther. *Cultura y mentalidad de los artesanos en Bogotá 1840-1880*. Tesis de maestría. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Historia. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1998.

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, p. 153

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 91 y 92.

⁴⁶⁰ *Ibíd.*, p. 10.

⁴⁶¹ Jaime Jaramillo Uribe. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Librería Editorial TEMIS, Bogotá, 1974, p. 269.

concluir que cualquier tarea política o social del Estado moderno no podía realizarse contrariando los sentimientos religiosos de la población y sin la colaboración de la Iglesia católica. Sobre la base de estas convicciones defendió con tenacidad una política de armonía entre las dos potestades y dio su aceptación franca a las ideas de León XIII como bases de una política social-católica⁴⁶².

La forma que asumió la estrategia de cohesión social implicó decisiones en diversos ámbitos, incluyendo al sistema educativo. La llegada de comunidades religiosas inmigrantes que se incorporaron a la labor educativa constituyó una de esas decisiones⁴⁶³. Para comienzos de siglo se produjo una multiplicación de escuelas de artes y oficios organizadas por las congregaciones religiosas orientadas a la formación de “un proletariado obrero”. Aline Helg observa que:

Se trataba de regenerar los hijos de las clases trabajadoras enseñándoles a vivir honesta y cristianamente gracias a un oficio manual (...). Esas escuelas tenían poco que ver con el proceso de industrialización, pero respondían a la preocupación de las autoridades por el crecimiento de una población urbana marginal que podía dedicarse a vivir de la mendicidad, del robo y de la prostitución⁴⁶⁴.

3.11 En contravía de la EBA: Las escuelas de artes y oficios

Las medidas tomadas por el gobierno nacional orientadas hacia el control social de los sectores populares, lograrían dar sus propios frutos en el sector técnico-industrial. Para 1890, llegarían al país los hermanos salesianos quienes desempeñaron un importante papel en el desarrollo de las escuelas de artes y oficios; la congregación de San Juan Bosco fundada en Turín a mediados del siglo XIX, creó en Bogotá en 1890 el Colegio León XIII en el que “la mitad de los alumnos eran hijos de artesanos pobres y de familias necesitadas. Aunque privado e independiente, el colegio firmó un convenio con el gobierno en virtud del cual

⁴⁶² *Ibid.*, p. 268.

⁴⁶³ El caso al respecto sería el del Instituto de Artesanos que se crea en 1886. Al respecto observa Alberto Mayor que este Instituto tenía una fuerte influencia religiosa y brindaba cursos generales en ciencias, “sin intenciones de entrenamiento práctico, y con una publicación propia”. En, Alberto Mayor Mora, *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Hombre Nuevo Editores, Medellín, 2003, p. 136.

⁴⁶⁴ *Op. Cit.*, Aline Helg, p. 92

recibía una cincuentena de becarios de la nación”⁴⁶⁵. El impulso que recibieron estas escuelas se mantuvo de manera constante desde los primeros años del siglo XX. Este proyecto logró una amplia cobertura más allá de Bogotá, extendiéndose por diversas regiones del país.

En Bogotá cada parroquia contó con la fundación de una escuela de este tipo y, en departamentos como Antioquia, Santander, Boyacá, Sucre, para citar algunos, se instalaron gran cantidad de sedes que aprovecharon los conocimientos de artistas, como sería el caso de Jesús María Zamora, en Boyacá⁴⁶⁶. Era efectivamente una apuesta educativa de largo aliento por parte del gobierno, que trascendió por sus alcances, el tema teológico. Esto es, bajo el gobierno de Rafael Reyes los dos proyectos antagónicos para el siglo XIX, el positivista y el tradicionalista, (dado que no se logró una coexistencia efectiva durante el periodo de la Regeneración), convergen con fuerza para el siglo XX⁴⁶⁷. De este vínculo deriva el que en el año 1907, diversas instancias civiles y de la Iglesia agradezcan a Reyes la fundación de escuelas nocturnas para artesanos “que moralizados e instruidos no serán ya las masas revolucionarias de otros tiempos, sino hombres conscientes, benéficos y consagrados al trabajo”⁴⁶⁸.

Además de la labor de regeneración social señalada por Helg, estas comunidades demostraron estar perfectamente preparadas para jugar un rol activo en la formación técnica de los artesanos y obreros del país. De la importancia que tuvieron en la formación técnica de los artesanos da cuenta el estudio de Alberto Mayor acerca de las Escuelas de Artes y Oficios, del cual se toma la siguiente afirmación:

LAS ESCUELAS DE ARTES Y Oficios decimonónicas son el cruce de camino de numerosos maestros europeos, algunos de ellos verdaderos maestros ambulantes en la mejor tradición del viejo mundo con su carga a

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁶⁶ Como se desprende de un seguimiento en esta investigación a las escuelas de artes y oficios para la primera década del siglo a través del *Diario Oficial*.

⁴⁶⁷ En este sentido aquí se diverge de la tesis que afirma que los dos proyectos lograron coexistir bajo la Regeneración. Lo que se pudo observar fue más una tensión que puso freno al desarrollo de uno de ellos. Cualquiera que hubiese sido el rumbo a seguir.

⁴⁶⁸ “Dr. José María Rivas Groot, Ministro de Instrucción Pública”, *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*, No. 42, Bogotá, junio de 1907, pp. 529 y 530.

cuestas de costumbres, estilo de vida, idiosincrasia, personalidad y secretos del oficio. Provenientes de las escuelas francesa, italiana, alemana, sueca e incluso hispánica, transmitieron a sus aprendices suramericanos lo mejor de su experiencia, obligados algunos por la seriedad de los contratos, otros por el sentido vocacional de su misión, en especial, los maestros salesianos y lasallistas⁴⁶⁹.

La investigación también reparó en la importancia que dieron los salesianos al dibujo “que de forma paulatina se fue transformando, de la mano de sus maestros más destacados, en auténtico diseño industrial”⁴⁷⁰.

De la preparación de las mismas derivó, en buena medida, el éxito alcanzado en la formación de los artesanos para las primeras décadas del siglo XX. Estas comunidades demostraron que los propósitos de progreso material no reñían con los intereses espirituales. Los productos de las actividades realizadas en los talleres, aumentaron el interés del gobierno por estos planteles, fortaleciendo aún más con recursos económicos la capacitación y ampliación de las instalaciones.

Ilustración 3.8



“Instituto Técnico Central de Varones” Tomado de Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1922, Tomo II (Anexos), Casa Editorial de «La Cruzada», p. 67

⁴⁶⁹ *Op. Cit.*, Alberto Mayor Mora, et al., p. 479.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 235.

De los avances logrados dio cuenta para 1923 el informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso del que se presentan algunos datos que permiten observar además el contraste en su desarrollo con la Escuela de Bellas Artes⁴⁷¹.

Si bien el Instituto Técnico Central inició en 1896, como un modesto asilo para niños desamparados (Asilo de San José), cuya dirección había sido confiada a los Hermanos de las Escuelas Cristianas, para 1904 se transformó en Escuela de Artes y Oficios. Para 1905 se organizó oficialmente como Escuela Central de Artes y Oficios con estudios teóricos y prácticos. Y el número de becados que era de 30 en sus comienzos, se elevó a 102 en 1917.

Entre 1911 y 1915, la Escuela se fortaleció en maquinaria: adquirió un gran torno, una fresadora, un taladro radial, un torno de precisión, un motor eléctrico, se importaron una máquina universal para la carpintería, dos telares mecánicos para el taller de tejidos, recibió un Gabinete de química y una batería de acumuladores y los locales de la Escuela se ampliaron y modernizaron⁴⁷² Para 1916, teniendo en cuenta el título de Ingeniero que se otorgaba en varios países de Europa a los jóvenes que seguían estos estudios, quedó la Escuela Central de Artes y Oficios facultada para otorgar los títulos de Ingeniero en Electricidad y Artes Mecánicas, Ingeniero en Electricidad e Industrias Textiles e Ingeniero en Electricidad y Arte Industrial Decorativo. El 4 de abril de 1919 se expidió el Decreto que sustituyó el nombre de Escuela de Artes y Oficios por el de Instituto Técnico Central, por significar este último con más precisión la naturaleza y el fin de los cursos que se dictan en el establecimiento”⁴⁷³.

La Escuela fue ganando en reconocimiento público gracias a sus exposiciones y a la revista creada en 1917. La Exposición de 1910 atrajo la atención del público y reveló los adelantos de los alumnos de los distintos talleres. En 1912 los alumnos construyeron una dínamo que funcionó a completa satisfacción. El informe del Ministro calificó dicha exposición de “brillante”. La Exposición Nacional de agosto de 1919, con motivo del Centenario de Boyacá dio a la Escuela gran visibilidad, obtuvo un diploma – fuera de concurso- por la

⁴⁷¹ *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1922*, Tomo II (Anexos), Casa Editorial de «La Cruzada», “Instituto Técnico Central”, p. 64

⁴⁷² *Ibid.*, p. 65.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 67

maquinaria fabricada en su taller de mecánica, un diploma de honor y una medalla de oro por los artefactos de los talleres de tejidos y arte industrial, y un diploma y medalla de oro por su exposición de dibujo⁴⁷⁴. El informe del Ministro cierra diciendo: “me es satisfactorio manifestaros que, no obstante las dificultades fiscales del país y la imposibilidad en que estuvo el Gobierno durante algún tiempo para hacer venir del extranjero los elementos y la maquinaria a que se refiere la Ley 38 de 1919, se ha logrado avanzar”⁴⁷⁵.

Si las escuelas técnicas avanzaron con éxito para las tres primeras décadas del siglo XX, el Instituto Técnico Central y el Colegio León XIII de la ciudad se fortalecieron aún más con el cierre de la EPADI. A estos centros fueron trasladados los talleres cerrados por Santamaría. El Prospecto de los salesianos de 1923, ofrece entre sus cursos: carpintería, tipografía, fundición de tipos, encuadernación, fotograbado, además de otros ya tradicionales. La Escuela Central de Artes y Oficios brindaría por su parte los de Fundición, Cerámica y Cincelado. En estos establecimientos los artesanos además reciben clases de Dibujo, Talla en Madera, Litografía, aplicación de procesos de fundición y, con la llegada del padre alemán Geric Benjamin, para los años veinte, clases de ornamentación y escultura⁴⁷⁶. En los talleres del León XIII, la talla en madera sobresalió por sus buenos resultados. De la calidad de los trabajos realizados en los institutos daría cuenta la investigación de las Escuelas de Artes y Oficios: sillares para iglesias con finos detalles, verjas con decorados forjados en hierro, imágenes religiosas profusamente decoradas, aparatos, y otros objetos en donde el común denominador fue el gusto por los detalles y el fino trabajo manual.

Va a ser en el Instituto Técnico Central (ITC) en donde se forme la figura más destacada del arte nacional de la época; aquel que inicia el quiebre con la cultura artística local: Rómulo Rozo (Chiquinquirá, Colombia, 1899-Mérida, México, 1964)⁴⁷⁷. Su propuesta será acogida

⁴⁷⁴ *Ibíd.*

⁴⁷⁵ *Ibíd.*

⁴⁷⁶ *Op. Cit.*, Alberto Mayor Mora et al., p.415.

⁴⁷⁷ Napoleón Peralta comenta que Rómulo Rozo fue compañero de Luis A. Acuña en el taller de cerámica del ITC de Bogotá. Por su parte, Rómulo Rozo Krauss, escribe en su biografía, que Rozo fue discípulo del escultor y arquitecto francés Geric Benjamín en el ITC, aprendizaje que Alberto Mayor y su equipo también resaltan. Ver: Napoleón Peralta Barrera, Rómulo Rozo: el indoamericano universal, Gobernación de Boyacá, Tunja, 1999, p. 28; Rómulo Rozo Krauss, *Rómulo Rozo escultor indoamericano*, Ediciones Universidades de Latinoamérica, México, 1974 y, Alberto Mayor et al., *op. cit.*, pp. 576 a 584.

por diversos sectores culturales, y una de sus obras dará nombre al nuevo movimiento artístico nacional que promueve la ruptura con el academicismo para los años treinta.

3.12 Rómulo Rozo y el quiebre al régimen estético

Una mirada al artista Rómulo Rozo no puede dejar de considerar sus orígenes artesanos. Su paso por el ITC, es algo que no puede desdeñarse. La vida de Rozo estuvo marcada por la precariedad económica y por las tensiones internas de un entorno familiar bajo la ausencia del padre. De pequeño su tiempo lo dedicó a la actividad de lustrabotas y vendedor de prensa. Para sobrevivir trabajó en su adolescencia como albañil en la Estación de la Sabana, y en las obras del Capitolio Nacional en 1916⁴⁷⁸. Dos años después, “ya desbastaba bloques, abocetaba molduras y perfilaba plintos, cornisas, capiteles”⁴⁷⁹. Por tanto Rómulo Rozo antes que a la EBA, se integró a los grupos de artesanos – obreros de la época⁴⁸⁰. Esto permitió a Rozo la toma de distancia frente a determinadas convenciones que tampoco iban con su carácter. Acerca del mismo escribe Peralta que era risueño, sonoro, torrencial, sencillo, jovial, ajeno a toda pose. Ignacio Gómez Jaramillo refiere – según el autor- que en Madrid y París fue el centro de atención, “porque hacía alarde de su origen mestizo, con sus ojos negros y su cabello lacio y abundante, y sus giros verbales autóctonos”⁴⁸¹.

Es decir, desde sus inicios, Rozo - aún incierto artista - se distanció de las prácticas, tendencias, técnicas y métodos propios de la EBA. No fue sin embargo, sino hasta mediados de los años veinte, que este artesano irrumpió en la plástica confrontando las convenciones dominantes. Su trabajo recibió la acogida de un emergente grupo de escritores que para los

⁴⁷⁸ *Op. Cit*, Napoleón Peralta, p. 38.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ En su biografía, Napoleón Peralta escribe en sus datos biográficos que Rozo estudió en la EBA. No se conocen los años en que allí estuvo. Se le relaciona con el escultor español Antonio Rodríguez del Villar de quien sería discípulo. Al respecto tendría que haber sido para los años 1921 a 1922 en que Rodríguez Villar se encontraba en el país elaborando monumentos, pero se desconoce en la presente investigación que Rodríguez Villar haya sido profesor como tal de este plantel dado que no figura en los reportes. También observa Peralta, el paso de Rozo por el ITC, en donde sería ayudante de cámara del escultor y arquitecto francés Geric Benjamín, en el curso de modelado, en Napoleón Peralta, pp. 18 y 19.

⁴⁸¹ En, Peralta, *Ibid.*, p. 34.

años veinte publicó en *Los Nuevos* sus trabajos⁴⁸². El impacto de Rozo se hizo sentir para los años treinta.

De su irrupción en el mundo de la plástica se conoce que fue apoyado por el Embajador de Chile en Colombia Diego Dublé Urrutia, quien encontró a Rozo como portero de la Escuela de Bellas Artes en la exposición de crucifijos tallando uno, y reconoció en el joven su talento, con lo cual dio inicio de manera incipiente a su carrera de escultor⁴⁸³. Tras unas pequeñas obras que lo dieron a conocer en los medios de prensa, emprendió viaje a Europa con un mínimo de recursos propios y para los años veinte ya se encontraba en Madrid trabajando con el padre Félix Granada, “fabricante de objetos sagrados, a cambio de un pequeño sueldo que le permitió vivir en España”, también estudió dibujo en la Escuela de San Fernando en

⁴⁸² Al comenzar la década del veinte la cultura estaba dando visos de secularización. Estos procesos de cambio son observados por Álvaro Medina a través de estos nuevos grupos que integran por ejemplo, el círculo de *Los Nuevos*, en donde se produce la emergencia de nuevos referentes para la cultura por fuera de los valores que aún perviven de la Regeneración. Estos grupos fundan revistas mediante las cuales dan a conocer sus nuevas posiciones. Estas revistas llevarían ilustraciones de los primeros artistas que rompen con las convenciones artísticas, entre ellos Rómulo Rozo. En América Latina, también refiere Medina que se estaba dando una corriente nueva, que inicia en 1913, relacionada con una renovación cultural tanto en la literatura como en el arte. Así, en estos años surgen en América Latina expresiones vanguardistas emparentadas con el futurismo, el cubismo, etc., artistas como Wilfredo Lam; Candido Portinari, Amelia Peláez, se instalan en esta nueva relación, en esta nueva sensibilidad que llama hacia Latinoamérica, motivados principalmente por dos guías: José Carlos Mariátegui en Perú y José Enrique Rodó, en Uruguay. Las revistas culturalmente renovadoras en el país para comienzos de los años veinte serían: Voces, (1917-1920), Los Nuevos (1925) con cinco números y Universidad (1921-1922), primera época y (1927-1929), segunda época. Las observaciones de Medina se orientan todas hacia *Universidad* toda vez que fue ésta la que efectivamente se interesó por las artes plásticas. Además de dar un importante espacio a la caricatura, esta revista tuvo una vocación americanista dando lugar a las primeras manifestaciones renovadoras en la plástica mediante portadas: allí figuraron Rómulo Rozo, Ramón Barba y José Domingo Rodríguez, todos ellos escultores. Pero esta entrada de la plástica en la revista no se produce sin embargo, sino en su segunda época, esto es, a partir de 1927. En Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Colcultura, Bogotá, 1995, pp. 17 a 43.

⁴⁸³ Relata Napoleón Peralta que Rozo modeló un busto de Dublé Urrutia, “para lo cual éste le suministró todos los materiales indispensables, incluso una bata blanca de artista. Cuando el presidente Marco Fidel Suárez conoció la obra y verificó el extraordinario parecido físico con el embajador y su fuerza expresiva, pidió al joven escultor que le hiciera el suyo”. El presidente le asignó una pequeña pensión. También escribe: “En 1920 era discípulo y operario del escultor español Antonio Rodríguez del Villar y ayudante de cátedra del escultor y arquitecto francés [alemán] hermano Geric Benjamín en el curso de modelado del Instituto Técnico Central”. En, Napoleón Peralta, *Ibid.*, p. 39. Ya en Madrid estudia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y al tiempo, trabaja en varios oficios en “la más grande” fábrica de arte religioso en España, dirigida por el sacerdote Félix Granda. Más tarde, cambia este trabajo para pasar a ser “ayudante sin sueldo” y discípulo en el taller del escultor Victorio Macho, *Ibid.*, p. 41. Macho diría de una obra de Rozo “un artista que en el fuego de la juventud da pruebas de una personalidad tan vigorosa”, con relación a un relieve de cerca de un metro de altura, con forma de llamador de puerta, representando a Adán y Eva en el paraíso...”. Con esta obra se presentó en el Grand Palais de París, en 1925, y fue premiada con medalla de plata. *Ibid.*, pp. 42 y 43.

Madrid⁴⁸⁴. Un año después, en 1924, estudió en la Escuela de Arte, Artistas y Artesanos de Madrid y trabajó sin honorarios como ayudante en el taller del escultor Victorio Macho, para pasar a París en 1925 a hacerse una carrera de artista⁴⁸⁵.

Rozo empezó efectivamente a sonar para la plástica en Colombia cuando emprendió por encargo del gobierno de este país las obras de decoración del Pabellón de Colombia en la Exposición Ibero Americana de Sevilla (1928-1929)⁴⁸⁶, obteniendo el primer premio y la medalla de oro. Allí, decoró la fachada del edificio ya construido por un arquitecto español teniendo que adaptarse a las condiciones del espacio. Colocó en el patio central su obra, *Bachué*, acompañada de serpientes sagradas y otra serie de diseños y elementos ornamentales de referencia a lo prehispánico e indoamericano. Realizada en París en 1925⁴⁸⁷, se ha considerado que dicha obra recibió el influjo del ingeniero Miguel Triana quien se encontraba en París para entonces, y con quien Rozo entró en contacto. Triana escribió uno de los primeros libros reveladores sobre los Chibchas. El libro a no dudarlo así como su relación con Triana debió servir de referencia al artista para su obra⁴⁸⁸. Pero sus inquietudes por lo aborigen ya hacían parte del interés de Rozo.

El planteamiento en este estudio es que en la orientación de Rozo hacia lo aborigen, estas fuentes y sucesos mencionados pudieron servir para su afianzamiento, sin embargo, su orientación inicial, que trascendió un interés pasajero por el tema, vendría de un lugar mucho

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 19 y 20.

⁴⁸⁵ Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París en los años 1925 y 1926; en la Académie Julien París, 1926-1930 y, entre 1926-1928 en las academias Colarossi y en la Grande Chaumière también de París. En, Peralta, *Ibid.*, p. 20. Para 1926, la Revista Moderna, editada en París, había publicado un artículo de elogio al artista: “Se sabe que Rómulo Rozo, para quien la vida no ha tenido ternuras, debido a sí mismo y a su propia energía de carácter, inició una carrera de gloria que nosotros en medio de la mayor complacencia nos apresuramos a aplaudir” [sin nombre de autor no título de texto]. La Revista Moderna. París. 1926. En: Peralta, p. 35.

⁴⁸⁶ Acerca de la participación de Rómulo Rozo en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, ver, Christian Padilla, “Un templo para la diosa Bachué: el pabellón de Colombia en la exposición iberoamericana de Sevilla (1929-1930).”, En, *Op. Cit. La Bachué de Rómulo Rozo, un ícono del arte moderno colombiano*, pp. 47 a 66.

⁴⁸⁷ El hallazgo de esta obra y su datación corresponde a Alvaro Medina, como lo indica Napoleón Peralta, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸⁸ De la relación entre Miguel Triana y Rozo da cuenta el estudio de Clara Isabel Botero, “La Bachué, precursora de la tradición científica en arqueología y antropología colombianas”, en AAVV, *La Bachué de Rómulo Rozo*.

más profundo, de una tradición que no estaría en aquellos artistas que también estaban o habían pasado por París y por Madrid y que también se hallaban en medio de las corrientes renovadoras de la época, sin que en ellos se despertara el interés que si se despertó en Rozo⁴⁸⁹. En Rozo existía una conciencia distinta; la fuerza de Rozo venía de otro lugar. En París posó con su martillo y su cincel dando prueba directa del trabajo artesano. Hay un orgullo en Rozo por lo que hace; ese orgullo que también se observa en los memorandos como el del artesano que funde la Venus de Milo, o en las fotografías con que se ilustra la investigación de las escuelas de artes y oficios. En ellas, los artesanos posan con sus objetos ya realizados o en plena actividad de su quehacer. Él, como ellos, es un artesano. Después de *Bachué* y de la Exposición de Sevilla se presentará para el país, al artista.

⁴⁸⁹ Medina en *Procesos del Arte en Colombia* señala que para 1928 numerosos artistas se encontraban en Europa, gracias a la famosa “danza de los millones”. Allí estaban Ricardo Acevedo Bernal, Coriolano Leudo, Eugenio Zerda, Miguel Díaz Vargas, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis B. Ramos, José Domingo Rodríguez, Santiago Martínez Delgado, Eladio Vélez, Efraím Martínez, Rómulo Rozo, entre otros. En Álvaro Medina, *op. cit.*, 1978, pp. 185-186. Aun cuando ello también hará parte del nuevo direccionamiento que va a tener la EBA bajo el gobierno de Miguel Abadía Méndez y la dirección de Roberto Pizano, en que se otorgan de nuevo becas para estudios artísticos en el exterior, principalmente en España. Cabe señalar que Rozo no recibió beca del gobierno nacional. Por otro lado, también debe anotarse que el otorgamiento de becas no sigue en principio un criterio definido por parte del gobierno nacional o departamental, o de la EBA, recibiendo la EBA solicitudes de muy diverso orden que vienen del departamento del Cauca para Efraím Martínez, del departamento de Santander para Luis A. Acuña, del departamento de Antioquia para Pedro Nel Gómez, también se solicita para Luis B. Ramos, entre otros. Roberto Pizano recibe presiones de diverso orden que van desde la intervención de senadores hasta la solicitud individual, así por ejemplo, entre otras cartas y telegramas se encuentra la enviada, para “suplicarle se digne incluir mi nombre en el número de aquellos que puedan tener parte en los concursos y otras prerrogativas que puedan tener los aspirantes a adquirir dichas becas”; otra solicitud se hace en nombre de “la conquista del ideal que es también un ideal de raza y de patria”, o también en tono de súplica: “suplicole encarecidamente activame ante el ministerio adjudicación beca, ofreciome hacerlo desde enero...”. Véase, AHUN, correspondencia entre el Ministerio de Educación Nacional y la ENBA, Fondo Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 11, 1911-1930, correspondiente a Becas.

Ilustración 3.9



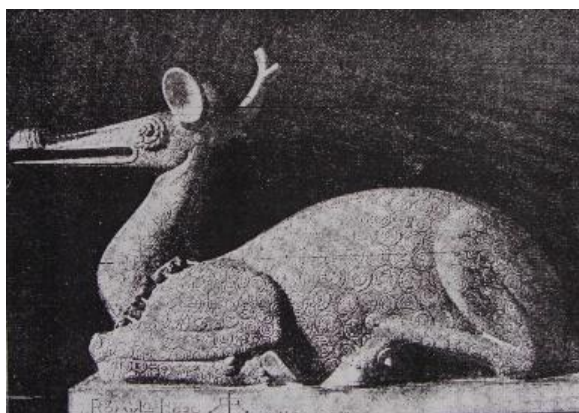
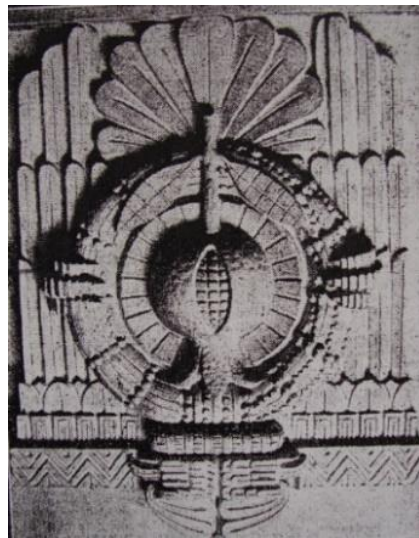
“Rómulo Rozo en su taller” (Tomado de Cromos. Vol. XXVI, Bogotá, julio 28 de 1928).

Esta característica de acercamiento vivencial a lo aborigen fue propia de los artesanos. Rozo hizo manifiesta su identidad: “soy un indígena”. En la exploración del mundo artesano, de sus identidades, se observa esa empatía con el campesino, con el indígena y otros sectores subalternos de la sociedad. Esta solidaridad procede de los artesanos del siglo XIX. A Rozo le acompañó esa tradición que el artista artesano enriqueció con su sentido de independencia, su creatividad y el gusto por los materiales y el trabajo manual. En la *Bachué*, Rozo orientó su quehacer por el gusto por el detalle, por el buen trabajo del oficio propio de la formación recibida en los institutos técnicos. Entre mazo y cincel posa orgulloso con los instrumentos de trabajo ahora volcados hacia la forma artística.

Tras *La Bachué* de gran impacto en el país, Rozo decidió buscar su residencia en otro lugar y la encontró en México donde desarrolló su trabajo; un espacio que lo acogió y en el que se integró a las orientaciones y expresiones propias de su cultura. Allí realizó sus tallas en piedra que dieron fama a su trabajo. En París, en 1924 realizó su escultura titulada *Dios Pan* y tras

Bachué vinieron *Tequendama* (1927), *Bochica*, dios todopoderoso de los chibchas (1927) y *Serpiente sagrada* (1928), obras que elaboró en su etapa en Europa donde permaneció entre 1923 y 1931⁴⁹⁰.

Ilustración 3.10

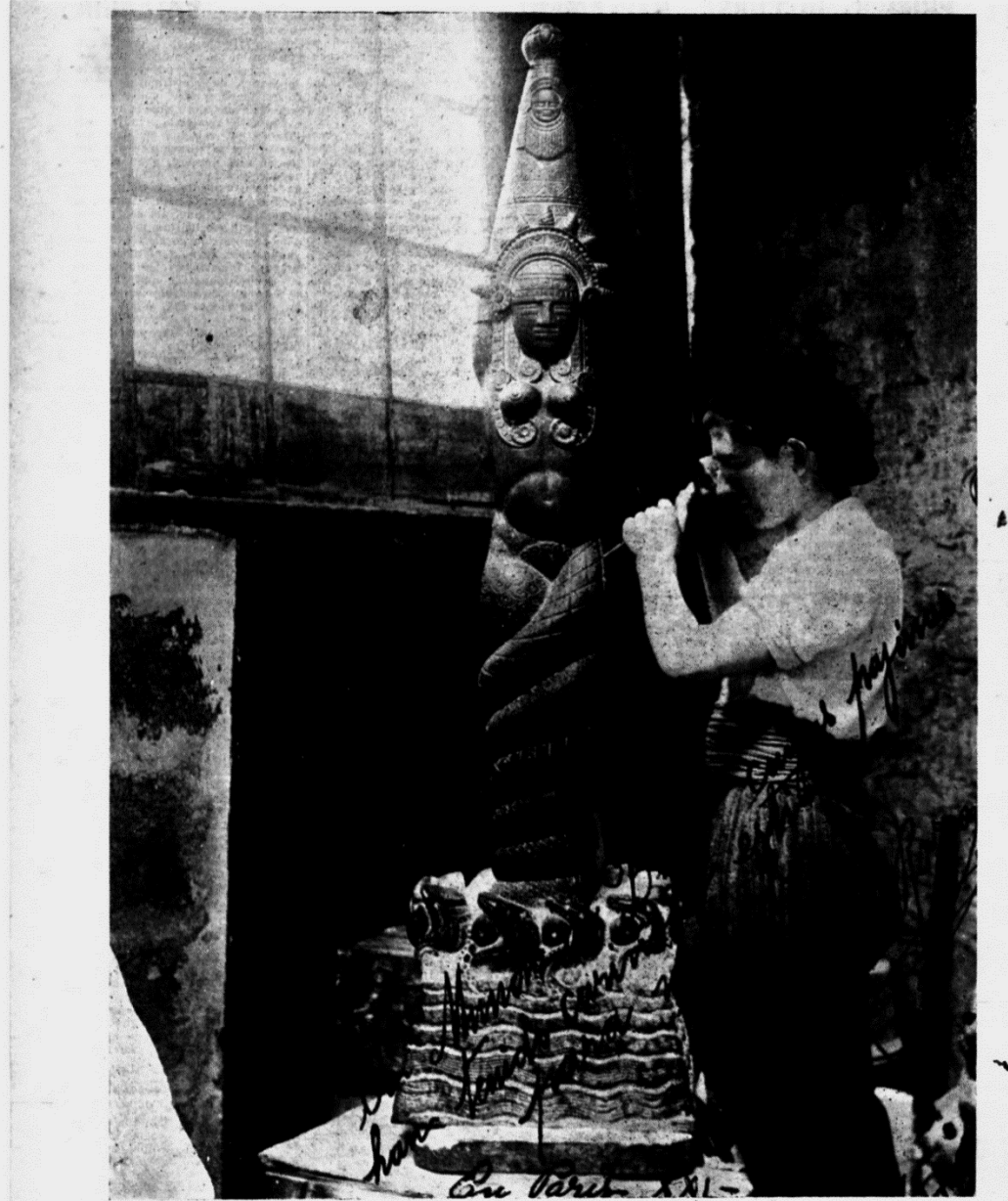


“Tres esculturas de Rómulo Rozo” (Tomada de *Mundo al Día*, 30 de marzo de 1929).

⁴⁹⁰ *Op. Cit.*, Napoleón Peralta, pp. 17 y 18.

Ilustración 3.11

ROMULO ROZO -EN SU TALLER



“Bohemia Gloriosa—Metido en una bohardilla del más alto edificio, el escultor labora de manera incansable en la terminación de su “Divinidad bachue,” diosa generadora de la raza chibcha, la que constituirá un nuevo y detonante triunfo para el joven artista colombiano”. Imagen tomada de Mundo al Día 15 de enero de 1927, p. 16

Por otro lado, si bien las corrientes renovadoras sirvieron a Rozo para afianzarse en su propuesta, ésta fue más útil para quienes vieron en Rozo un modelo a seguir. Rozo, en efecto, brindó con sus temas y su técnica una apertura; un nuevo aire; animó al disenso y con su obra abrió a la plástica nacional un nuevo derrotero. Lo acogieron entre otros sectores, aquellos que también provenían de estas tradiciones artesanas - campesinas como José Domingo Rodríguez, y los maestros antioqueños, cuyos orígenes artesanos o relacionados con los oficios, formaron parte de sus biografías, y quienes desarrollaron su trabajo en la siguiente década. Su obra también resonó entre los literatos. *Los Bachué*, fue el nombre con que se extendió una literatura y un arte que entró en tensión con las convenciones culturales predominantes, y trajo para la plástica nacional el pasado aborigen y el presente de un pueblo campesino, indígena y negro⁴⁹¹.

Ilustración 3.12

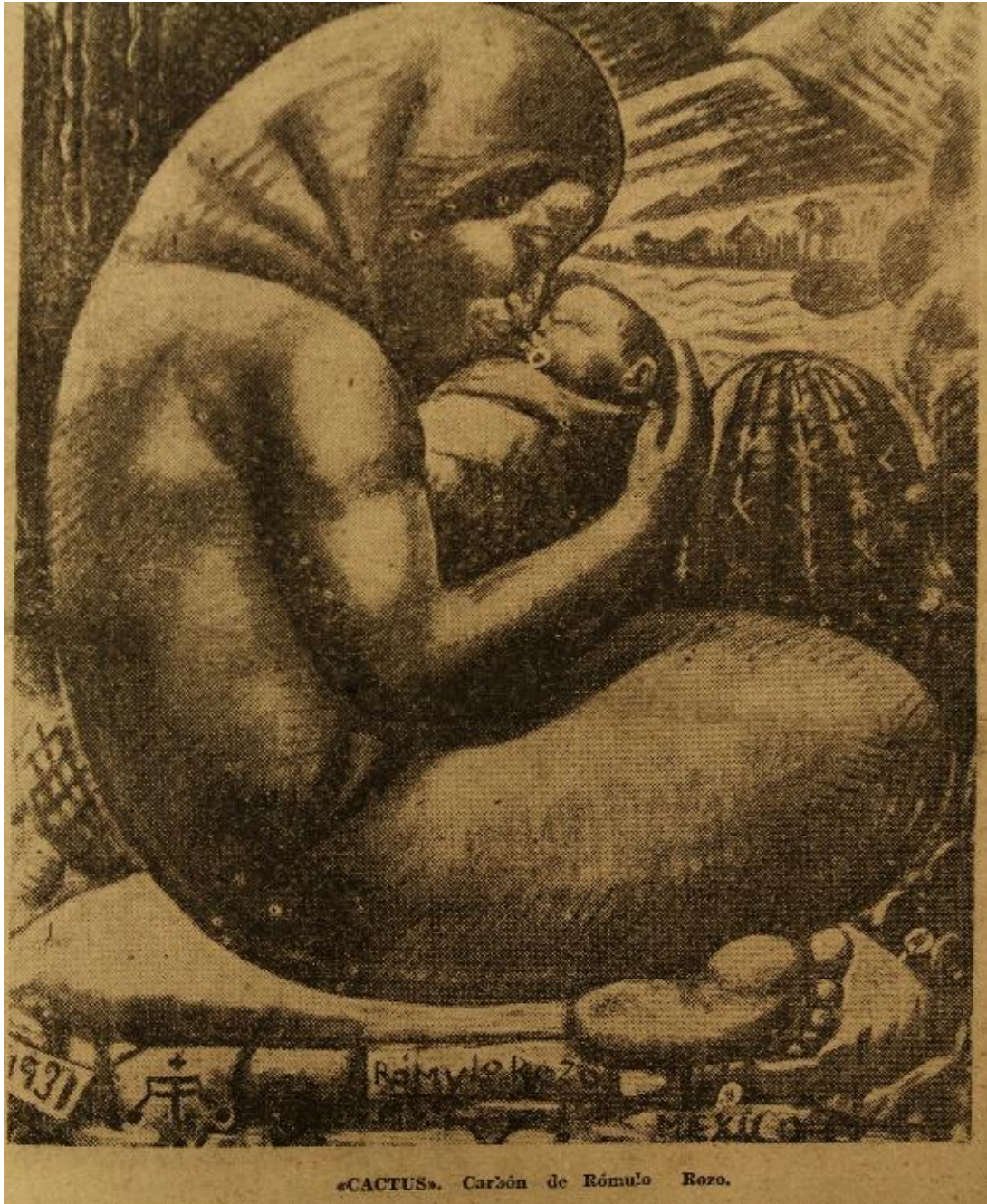


Virgen de la Maternidad.

José Domingo Rodríguez. (Granito).

⁴⁹¹ Acerca del sentido de la modernidad en la obra de Rómulo Rozo, en su estudio titulado *Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art, 1920- 1960*, Michele Greet considera al *Indigenismo*, corriente artística con la que se emparenta la obra de Rómulo Rozo, como un movimiento de vanguardia concebido por intelectuales y artistas en diálogo con el modernismo internacional, y como respuesta a las tendencias globales. En este sentido, el indigenismo no sería un arte folclórico, sino una compleja manifestación crítica de compromiso con el presente y en el contexto de estas tendencias globales. El *Indigenismo*, en Ecuador, es examinado por la autora a partir de la obra de tres grandes artistas de este país, Camilo Egas, Eduardo Kingman, y Oswaldo Guayasamin, En Colombia, el escape al academicismo, como escribe Alberto Saldarriaga a propósito de la obra de Ivonne Pini, *En busca de lo propio*, se logró a través del Indigenismo, al cual denomina como “tímido”, denominación compartida en este estudio pues no tuvo la fuerza que sí tendría en Ecuador, por ejemplo, como puede observarse en la investigación de Greet. Al respecto véase, Michele Greette, *Beyond National Identity. Pictorial indigenism as a modernist strategy in andean art, 1920-1960*, e, Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de CUBA, MÉXICO, URUGUAY Y COLOMBIA. 1920-1930*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000, p. 10. En esta tesis se sostiene que el cambio del modelo vendría de los artistas artesanos, ellos serían quienes abogan por lo indígena, como referente central de incorporación a la construcción nacional.

Ilustración 3.13



“«Cactus». Carbón de Rómulo Rozo.” (Imagen tomada de LECTURAS DOMINICALES. Suplemento Semanal de “El Tiempo”. Bogotá, domingo 31 de enero de 1932).

Esto es, con Rozo entran al campo de la plástica otras voces, se configuran otros acuerdos, que implican los nexos identitarios del sector artesano. Esta tradición artesana también estará presente en la obra del escultor Ramón Barba Guichard (Madrid, 1892-Bogotá, 1964) quien llega al país en 1925, y tan sólo para los años treinta se incorpora a la EBA. Ramón Barba participó del círculo de escritores agrupados en torno a la revista *Universidad*, e inició un trabajo escultórico en Colombia en talla en madera y en piedra, que alcanzó un importante desarrollo⁴⁹². Barba participó en la decoración de nuevos edificios y en la realización de las esculturas de la fachada de la Catedral de Bogotá. Su origen artesano fue la base de su trabajo en piedra. Hijo de padre dedicado a la forja, a los trece años Ramón Barba ingresó a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y luego a la Escuela de Artes Decorativas Central San Mateo de la misma ciudad. Barba también trajo de nuevo al mundo artístico cultural de Bogotá, la fuerza de la tradición escultórica española y, para la siguiente década, dio un nuevo impulso a la talla escultórica. De este periodo de los años veinte fue su *Cristo*, labrado para la tumba del artista Roberto Pizano, (una figura emblemática del arte nacional quien asume la Dirección de la EBA tras el retiro de Francisco Antonio Cano, y quien en su corto paso como director vuelve a reanimar las relaciones con los artesanos. De su destacada gestión cabe señalar que el artista puso en marcha el decreto que fundaba los cursos de Dibujo para los artesanos y obreros, además de volver a instalar el curso de Grabado).

⁴⁹² En su taller estudiarían Hena Rodríguez, Josefina Albarracín y Carolina Cárdenas.

Ilustración 3.14



Santa Fé en oración. Interpretó, para los Bachués Ramón Barba”

(Imagen tomada de LECTURAS DOMINICALES. Suplemento Semanal de “El Tiempo”. Bogotá, domingo 17 de agosto de 1930).

Dentro de la historiografía nacional se ha considerado que con la escultura entró lo nuevo en la plástica nacional, tal vez, por ausencia de una tradición. Desde este enfoque, puede decirse que más bien lo nuevo entró con la escultura porque quienes la desarrollaron fueron portadores de una tradición: la tradición artesana. Y aquí valga traer aquello que Adorno entiende por “tradición” y que comparte este enfoque: la tradición para el autor no tiene que ver con una carrera de relevos entre un artista y otro, entre un estilo y otro, o entre un movimiento y otro, sino que la tradición estaría anclada en lo social⁴⁹³.

⁴⁹³ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1980.

Conclusiones

La idea del “arte útil” constituyó la base para la fundación de un instituto para la enseñanza de las bellas artes en Colombia y puede afirmarse que la creación de este instituto, se produjo en relación con los propósitos e intereses del gobierno y, en concordancia con el proyecto educativo oficial. Esto es, sus orígenes no pueden desligarse del interés por la técnica y el avance científico, durante el radicalismo. Al respecto cabe señalar que en este periodo se hizo evidente la fuerza que aún mantienen los modelos dejados por la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica acerca del aporte que ofrecen las artes, en particular el Dibujo y la Pintura, como instrumentos para el desarrollo del conocimiento y aporte a las empresas científicas.

Este proceso de inserción de las artes al sistema educativo nacional, se produjo en un momento clave con la fundación de la Universidad Nacional (1867), y su interés por el avance técnico-científico. Las prácticas del Dibujo y la Pintura se desarrollaron en particular en las Escuelas de Ciencias Naturales y de Ingeniería, alcanzando en algo, a ser parte de la Escuela de Artes y Oficios. Esto es, a diferencia de lo planteado en las investigaciones recientes que tocan el periodo, aquí se considera que la idea de la creación de un instituto para las bellas artes, surgió al margen de la Escuela de Artes y Oficios, aun cuando suponga una relación estrecha con esta entidad.

Si bien quienes agencian – en principio- desde la Universidad Nacional, la introducción de los estudios relacionados luego con las “bellas artes” verían en la Escuela de Artes y Oficios el espacio para desarrollar estas prácticas, fue por fuera de ella, en la Escuela de Ciencias Naturales, y en la Escuela de Ingeniería, en donde las “bellas artes” empezaron a jugar un destacado rol, lo que llevó poco después, a la creación de un instituto para las bellas artes.

En este proceso se destacó la figura de Alberto Urdaneta. Fue este artista quien agenció una idea de bellas artes que le fue dando vida independiente -sin prescindir de la importancia que

estas artes tuvieron para las demás áreas del conocimiento- e introdujo dentro de este interés la práctica del Grabado a su vez al servicio de los demás estudios, e independiente de ellos.

Para el periodo de la Regeneración, el sentido de la utilidad de las artes continuó, ahora desplazado hacia el interés del gobierno de Rafael Núñez: el desarrollo industrial. Sin embargo, la urgente necesidad de “orden social” que supuso este periodo, y el acuerdo de dejar la educación en manos de la Iglesia, producto de la Constitución de 1886, y del Concordato del siguiente año, obligaron a la educación artística a jugar un doble papel como respuesta al cambio económico y cultural. Lo anterior implicó históricamente un rasgo que le es propio a la Regeneración: su doble orientación positivista y tradicionalista. Esta doble orientación se refleja, como hemos visto, en la manera como se conceptualizó la Escuela de Bellas Artes. No obstante la EBA, en medio de una crisis fiscal generalizada, no logró un real aporte al cumplimiento de los intereses oficiales, en uno u otro sentido, como tampoco sus prácticas alcanzaron un completo desarrollo acorde con los ideales propuestos.

Dichos ideales estarían relacionados con la Academia, la cual, para el siglo XIX, formó parte del proyecto civilizatorio occidental, que se mantuvo vigente en París, principal escenario de las bellas artes, aun cuando ya empezaban las secesiones frente a esta Institución en diferentes países de Europa. Por tanto, puede decirse que Colombia participó de ese ideario común, aun cuando ello requiriera condiciones económicas favorables para su despliegue y una postura cultural más abierta frente al ejercicio necesario para un desarrollo efectivo de la práctica académica.

Con respecto a la sociedad en general, y a las élites en particular, un rasgo se destaca. El sentido instrumental que asume el conocimiento y, de manera específica, las bellas artes. Esto es, la sociedad colombiana no estaba dispuesta a aceptar una práctica que no cumpliera una “función social” cualquiera que ésta fuese. La idea de un “arte por el arte”, era impensable en el contexto social y cultural nacional. Por un lado, las bellas artes debían servir a la afirmación moral del individuo sobre el imperativo católico y, por otro lado, debían ser un instrumento al servicio del progreso. Lejos está la idea del deleite, del goce, del disfrute del arte en sí mismo, como fenómeno social. Este fue un factor que impidió, más allá de la crisis económica, su desarrollo.

También llama la atención en este mismo sentido, la presión del gobierno por la utilidad de las artes, frente a la retórica tradicionalista oficial. Dos discursos que van juntos y que obligan a la EBA a tomar un camino específico: el camino del tradicionalismo en contraposición a su inserción en el mundo laboral.

En esta decisión actuaron varios factores. Por un lado, las posibilidades concretas que encontraron los artistas en su campo laboral. Si bien, la gran mayoría de ellos se incorporó a los centros educativos de la época como profesores en particular de Dibujo, el ejercicio del arte se desarrolló efectivamente, mediante contratos con instituciones como la Iglesia o el Estado y los gobiernos departamental y local. La retórica que se impuso oficialmente y que triunfó al interior de la EBA, será la de un arte idealizado: un sentido de lo bello en su relación con la virtud y la verdad teológica, corriente que tomó fuerza y que se constituyó en la oficial.

En el siglo XX se produjo, culturalmente, el fortalecimiento de las posiciones conservadoras sobre la base de una coherencia y articulación de propósitos sin parangón, entre instituciones culturales. En materia educativa, el doble proyecto positivista y tradicionalista se fortaleció, adquiriendo, gracias a la acción de las instituciones educativas religiosas que llegaron al país, un destacado papel en la educación técnica y en el afianzamiento moral de los estudiantes de las escuelas de artes y oficios y otros institutos de enseñanza técnica-industrial que se fundaron en todo el país.

Por otro lado, con la creación de la Academia Colombiana de Historia en 1902, se dio una gran gestión encaminada hacia la construcción de una historia nacional oficial en la que participó la Academia de Bellas Artes, creada ese mismo año, a la que se incorporaron algunos miembros de la ACH. En este proyecto de construcción de nación a través de la producción de una historia oficial, participó la Iglesia, agenciando la preservación del legado artístico y cultural colonial e independentista, acciones que se entrelazaron con las de las otras dos instituciones mencionadas y, mediante la Academia de Bellas Artes, con la Escuela con quien está directamente vinculada.

Ahora bien, en la historiografía del arte nacional, el interregno de la Escuela bajo Santamaría y su aporte en la creación y desarrollo de una escuela de artes decorativas había quedado al

margen. Este constituía un tema que no se había explorado, iniciándose aquí un problema que aún debe ser examinado, en particular, el estudio de los resultados alcanzados por la EPADI. Pero más allá de este aspecto, en el estudio del campo artístico en general, tan sólo se había explorado una de las dos vertientes aquí consideradas: la expuesta como tradicionalista. Puede decirse que, de la concentración en la otra vertiente, emergieron otros sentidos, otras manifestaciones, otras tensiones y otros actores con respecto a la educación en las artes. De estas disputas, surgieron los artesanos, quienes hasta ahora no habían sido estudiados en terreno artístico.

En contravía de otros desarrollos a nivel internacional, como sería el caso de México o Ecuador, en donde un orden cultural se fortaleció en sus relaciones con lo popular, con lo indígena y obrero, gracias a los procesos de secularización y de movilidad social que allí se vivieron, artistas y profesores de la EBA, o por lo menos, los más visibles oficialmente, se orientaron al comenzar el siglo XX al fortalecimiento del tradicionalismo cultural y al alejamiento de todas aquellas prácticas consideradas manuales. El artista artesano por su parte, a partir de sus tradiciones y explorando estas prácticas, acercó el arte a lo social y mediante este giro otras formas de narrativa y recursos aparecieron para la plástica, dando inicio a la ruptura con las convenciones académicas.

A partir de esta investigación puede afirmarse, que desde los años setenta del siglo XIX y hasta finales de los años veinte del siglo XX, la visión que predominó con relación a una orientación de la enseñanza de las bellas artes, por parte del gobierno nacional, fue la visión positivista o del “arte útil”. Pero también cabe señalar, la diversidad de posturas y de fines que supuso pensar en una educación artística en el país: intervenir en los avances técnico - científicos; servir de soporte del orden social; ayudar a los fines civilizatorios en el plano internacional; formar obreros calificados para los nuevos procesos de urbanismo e industrialización, todo ello frente a un escaso presupuesto para el cumplimiento de los mismos, y mucho más agudo, para determinados momentos del siglo XIX al XX.

Sin embargo, es de notar que, más allá de lo directrices del Estado colombiano, en los procesos y orientaciones de la EBA, esta también tomó sus propias decisiones. Esto es, podría decirse que hasta cierto punto fue una entidad autónoma, en particular, para las primeras tres

décadas del siglo XX, cuando se observaron de manera notoria las tensiones entre unas exigencias por parte del Gobierno Nacional y una resistencia a seguir las directrices del Gobierno en sus orientaciones positivistas, por parte de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Esto es, frente a la postura positivista planteada por el Estado, la EBA respondió negativamente, en cambio, como se mencionó, logró crear vínculos con las instituciones culturales de enfoque tradicionalista, cuyas formulaciones hicieron parte también de las políticas oficiales relacionadas con el programa cívico del Estado. Ello tuvo consecuencias para la EBA dado que al distanciarse de las políticas de corte positivista, entró en tensión con el Gobierno Nacional quedándose, en buena medida, sin el respaldo oficial.

De aquí derivaron otras consideraciones: una primera es que al asumir posturas tradicionalistas, la EBA, privilegió su relación con los sectores de las élites, y en el plano ideológico, la EBA, se sumó al fortalecimiento del programa cultural conservador; este vínculo va a brindar a los artistas un mayor reconocimiento de la profesión desde lo social. La otra vía, la del positivismo, la hubiera llevado a establecer una relación más cercana con los artesanos, de quienes deseaba distanciarse dado que, el acercamiento a este sector de la población, no aportaba el anhelado reconocimiento social. Por tanto, es viable también señalar, que dicha diferenciación no obedecía necesariamente a la búsqueda, por lo menos incipiente, de su independencia por parte de los artistas de la vía oficial, sino a obtener un lugar privilegiado en el espacio social frente en un ambiente cultural altamente excluyente.

De los resultados puramente artísticos, por parte de la EBA, el proyecto civilizatorio de Academia no alcanzó su realización debido – como se mencionó- a que éste requería, además de fuentes de financiación adecuadas, de unas prácticas regulares que el proyecto de corte tradicionalista frenó. En un país como Ecuador, en cambio, el proyecto de Academia logró coexistir con una escuela de artes y oficios, dadas las diferencias del proyecto educativo en su relación entre las bellas artes y los oficios.

Por parte del Estado nacional, pueden verse las inconsistencias frente a dos proyectos que, pese a estar aquí relacionados en su apuesta por el control social y la instrumentalización de las bellas artes, se orientaron en ambas direcciones, sin proveer los recursos mínimos para

que por lo menos una de estas dos vías, lograra alcanzar el suficiente éxito en su desarrollo con relación a la educación artística en Colombia.

De los logros, para el periodo Radical se alcanzó un vínculo significativo entre arte, técnica y ciencia, mediado por la institucionalidad de la Universidad Nacional que intentó guiar la educación artística hacia estas posiciones. En este sentido puede afirmarse que fue más coherente el proyecto Radical con su énfasis positivista en las artes. No obstante, en dicha coherencia jugó un destacado papel la figura de Alberto Urdaneta. Su posición a favor de la creación de una institución dedicada a la educación artística, que no desconocía los aportes que las bellas artes podían ofrecer a otros ramos del conocimiento y de la industria, en momentos en que existían fuertes preocupaciones por tales adelantos, y a su vez, la preocupación por la conformación de un instituto dedicado a su enseñanza, -postura que lideró Urdaneta- abrió el camino para la fundación del primer centro de educación artística: el Instituto de Bellas Artes (1882). Articuladas las bellas artes a estos avances queda, sin embargo, el vacío de cuáles fueron sus alcances en sus relaciones entre bellas artes e Ingeniería o con las Ciencias Naturales. Además, ¿Qué significado tuvo esta relación para el campo del conocimiento?

En el periodo de la Regeneración por su parte, que no se apartó de la visión positivista de las artes, resulta de interés el que quienes históricamente han sido pensados como claramente de orientación tradicionalista, en el campo de las artes asumieron posturas positivistas como sería el caso de Rafael María Carrasquilla y su intento por proveer a través de la Escuela, una preparación de alto nivel para los artesanos - obreros. En este capítulo se destacó, el papel del curso de Ornamentación. Empero, del taller de Luigi Ramelli y sus logros, es aún poco lo que se conoce.

La época que se acaba de presentar constituyó un momento clave y crítico de la historia nacional. La toma de decisiones frente a la enseñanza de las bellas artes, también muestra, por este medio, las inconsistencias propias de un sector dominante que intentó dar forma al país en tiempos de construcción de nación, sin embargo, la visión que triunfó como guía del arte y puede afirmarse que como guía cultural, fue la visión conservadora.

Las relaciones que se establecieron entre arte y religión, estética y teología, que no incluyen solamente al género religioso – sino que son más bien visiones de la época-, desplazaron el disfrute del arte como experiencia vital material, hacia lugares extramundanos, lo que hizo de éste fenómeno, algo ajeno a nuestra realidad inmediata. Esta construcción social de indiferencia a “lo bello” en su materialidad, es parte de una historia de larga duración que aún nos acompaña.

Por otro lado, cabe señalar que si bien la Iglesia como institución, constituyó un freno al desarrollo artístico, por otro lado, agenció una mirada de protección al patrimonio colonial y republicano artístico y cultural que no se puede desconocer.

Lo examinado aquí, muestra que los artistas vivieron un momento de fuertes cargas psíquicas-espirituales y tensiones sociales, que a su manera, intentaron sortear. Unos se desplazaron hacia posturas más oficialistas que otros, los rostros más visibles fueron los mostrados en este estudio. Dado que esta investigación se encaminó más por una historia de la Escuela de Bellas Artes y de sus relaciones y tensiones con el mundo social y cultural de la época, se intentó dar cuenta del lugar de los artistas dentro del espacio social, de los desarrollos de su profesión, de sus prácticas, de sus posibilidades de gestión y aprendizajes con respecto al arte, en un momento específico.

Finalmente, la EBA constituyó una historia en permanente tensión entre dos mundos: el del artesano y el del artista. La historia de la escisión entre artistas y artesanos, en particular para las tres primeras décadas del siglo XX, fue una historia en la que los artesanos se apoderaron del “fuego de Prometeo” no por usurpación sino por entrega. Lo anterior condujo a que fueran los artesanos, con toda su carga de tradiciones ancestrales quienes abrieran el camino a una nueva visión en la plástica nacional, y con él la ruptura de las convenciones en el arte. Esto es, con el artista-artesano se inicia una nueva experiencia en el arte nacional.

Bibliografía

1. Fuentes Primarias

1.1 Archivos y bibliotecas

- 1.1.1 Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia-ACHUN
- 1.1.2 Archivo General de la Nación-AGN
- 1.1.3 Biblioteca Central Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá
 - Libros Raros y Valiosos
- 1.1.4 Patronato de Artes y Ciencias
 - Archivo de Roberto Pizano
- 1.1.5 Biblioteca Luis Ángel Arango
 - Sala de Hemeroteca
- 1.1.6 Biblioteca Nacional-BN
 - Hemeroteca Manuel del Socorro Rodríguez
- 1.1.7 Centro de Documentación del Senado de la República
- 1.1.8 Archivo del Congreso de la República
- 1.1.9 Museo Nacional
 - Centro de Documentación
- 1.1.10 Biblioteca de Historia
 - Sala Jaime Jaramillo Uribe
- 1.1.11 Archivo de la Catedral de Bogotá

Archivo Central Histórico Universidad Nacional-ACHUN

ACHUN. Carta del Ministro de Instrucción Pública al Rector de la Escuela. Caja 1, Carpeta 1 Bogotá, 17 de febrero de 1898.

ACHUN. Secretaría de Instrucción Pública, Departamento del Cauca a la EBA, 1894 a 1899. (Las becas son departamentales) Caja 1, Carpeta 1, (1886-1899).

ACHUN. Celebración del Aniversario de la Independencia, Ministerio de Instrucción Pública de la República de Colombia, Caja 1, Carpeta 4, Bogotá, 5 de julio de 1897.

ACHUN. Carta del Ministro de Instrucción Pública Liborio Zerda al Rector de la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 6, (1887-1899), Bogotá 4 de abril de 1894.

- ACHUN. Comunicación del Departamento del Tolima, Presidencia de la Asamblea a la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 6, (1887-1899), Ibagué, 19 de junio de 1894.
- ACHUN. Carta del Ministerio de Instrucción Pública al rector de la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 9, (1886-1899), Ministerio de Instrucción Pública República de Colombia, al Rector de la Escuela de Bellas Artes, Bogotá, 24 de noviembre de 1887.
- ACHUN. Carta del Ministerio de Instrucción Pública de la República de Colombia a la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 9, Bogotá, noviembre de 1894.
- ACHUN. Carta del Ministerio de Instrucción Pública a la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 9, Bogotá, 28 de mayo de 1897 y 16 de junio de 1897.
- ACHUN. Fondo Escuela de Bellas Artes Carta del MIP al Rector de la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 10, 1910-1929, Bogotá, 30 de marzo de 1911.
- ACHUN. Remisión del Memorial del Ministro de Instrucción Pública Sr. Cuervo al Rector de la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 12, (1910-1929), Bogotá, 2 de septiembre de 1912.
- ACHUN. Solicitud al MIP se incluya la partida necesaria para la clase de Anatomía Artística. Caja 1, Carpeta 12, (1910-1929), Bogotá, 4 de octubre de 1912.
- ACHUN. Dirección de Educación Pública del Valle del Cauca a la ENBA, Caja 1, Carpeta 13, (1910-1929), Cali, marzo 6 de 1929.
- ACHUN. Carta de la Gobernación del Departamento del Cauca a la ENBA, Caja 1, Carpeta 13, (1910-1929), Cali, agosto 10 de 1912.
- ACHUN. Comunicado de los artistas de la EBA al Señor Presidente de la República y Honorables Miembros del Despacho. Caja 1, Carpeta 14, Bogotá, 28 de junio de 1929.
- ACHUN. Del Gremio de Artesanos al Rector de la Escuela de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 14, (1910-1929), Bogotá, febrero 8 de 1911.
- ACHUN. Ministerio de Instrucción Pública. República de Colombia al Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 29 de septiembre de 1894.
- ACHUN. Museo Nacional a la Escuela de Bellas Artes. Caja 1, Carpeta 14, Bogotá, 24 de abril de 1911.
- ACHUN. Carta de la Personería Municipal de Honda al Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Caja 1, Carpeta 14, octubre 31 de 1928.

Archivo General de la Nación-AGN

- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Carta al Sr. Ministro de Instrucción Pública, Bogotá, 4 de mayo de 1907, fol. 72 a 78.
- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Carta del Rector Santamaría al Ministro de Instrucción Pública. Bogotá, 6 de febrero de 1908, fols. 92.
- AGN. Archivo Anexo II, “Ministerio de Instrucción Pública”, Escuela Nacional de Bellas Artes, Carta de solicitud de al “Señor Ministro de Instrucción Pública”, de los estudiantes de Escultura y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Bogotá, septiembre 16 de 1907, f. 85.
- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, Rectorado. “Escuela de Bellas Artes suprimir la clase de mecánica”, Nota, fol.22.
- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Carta dirigida al “Señor Ministro de Instrucción Pública”, Bogotá, 22 de febrero de 1910, Escuela Nacional de Bellas Artes. Rectorado, Fondo República, Ministerio de Instrucción Pública, fol., 135.
- AGN. “Contrato Alberto Urdaneta”, DS.9836, Firman el Presidente de la Unión Rafael Núñez, Alberto Urdaneta y el Secretario de Instrucción Pública, Rafael Pérez.
- AGN. “Alberto Urdaneta celebra contrato”, *Secretaría de Instrucción Pública. Expediente No. 1543*. Bogotá, 23 de diciembre de 1880.
- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”, Bogotá, 23 de junio de 1908, fols, 114 a 120.
- AGN. Archivo Anexo II, *Ministerio de Instrucción Pública*. - Escuela Nacional de Bellas Artes. “República de Colombia- Gobernación del Distrito Capital”, Bogotá, 16 de julio de 1907, f. 79.
- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”, Bogotá, 23 de junio de 1908, fol. 116.

- AGN. Archivo Anexo II, Memorial al rector de la Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas Andrés Santamaría, Bogotá, diciembre 6 de 1907, fols. 86 y 87.
- AGN. Archivo Anexo II, República de Colombia – Distrito Capital, Ministerio de Instrucción Pública, Memorial al Ministro de Instrucción Pública, Bogotá, 18 de febrero de 1908, fols 95 y 96.
- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Bogotá, febrero 6 de 1906, “Rafael M. Galindo, ayudante del taller de Fundición de la Escuela de Artes Decorativas Industriales, se queja contra el Rector de la misma por haberlo ultrajado de palabras y de hecho”. “Memorando al Ministro de Instrucción Pública, fols. 24, 25 y 26, Bogotá, 6 de febrero de 1906.
- AGN. *Secretaría de Instrucción Pública*, fol. 643 y 644. “Antonio Vargas Vega, Rector de las Escuelas de Literatura i Filosofía i de Jurisprudencia de la Universidad Nacional a nombre del gobierno de la Unión, i Alberto Urdaneta, han celebrado el siguiente contrato”, f 552.
- AGN. Archivo Anexo II, Ministerio de Instrucción Pública, Escuela Nacional de Bellas Artes, “El Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes informa acerca del restablecimiento de la Escuela de artes Decorativas”, Bogotá, 23 de junio de 1908, fols, 114 a 120.
- AGN. Archivo Anexo II, *Suministros 1895 – 1922* “Inventario de los Útiles, libros y demás objetos por el Secretario de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, Ministerio de Instrucción Pública, Bogotá, 6 de diciembre de 1904.
- AGN. Secretaría de Instrucción Pública, “El señor Alberto Urdaneta propone las bases para la celebración de un contrato con el objeto de fundar una Escuela de grabado”, Bogotá, 26 de agosto de 1880, al “Señor Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública”, fols. 922, 923, 924 y 925.

Archivo de Roberto Pizano

Patronato de Ciencias y Artes, *Memorial*, Julio 18 de 1924, pp. 1 a 11, copia en manuscrito archivo Roberto Pizano.

Biblioteca Central. Libros raros y valiosos

Colección de dibujos hechos por los alumnos de la Escuela de Ciencias Naturales en los años de 1869-1870. Bogotá. De la colección de Libros raros y valiosos. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Nicolás Osorio. *Estudio sobre el cultivo de las quinas*. Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá, 1880. De la colección de Libros raros y valiosos. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Kolstoi, Casimiro Estevan. *La Galería Internacional. Colección de cien cuadros escogidos de artistas antiguos y modernos*. Colección de Libros Antiguos y Valiosos. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, s.f.

Francisco Bayón. *Exposición Nacional 20 de julio de 1871. Ensayo de jilolojía colombiana o clasificación i descripción de las maderas colombianas*. Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá. 1871.

Bitácora del profesor de grabado Antonio Rodríguez. *Libros raros y valiosos*. Biblioteca Central. Universidad Nacional de Colombia.

Paz, Manuel M. *ATLAS Geográfico e Histórico de la REPÚBLICA DE COLOMBIA con arreglo á los trabajos geográficos de general de Ingenieros AGUSTÍN CODAZZI, por Manuel M. Paz*, Imprenta A. Lahure, París-1889.

1.2 Fuentes publicadas

1.2.1 Revistas y Periódicos Oficiales

1.2.2 Informes y Memorias Oficiales

1.2.3 Diario Oficial (1873-1927)

1.2.4 Revistas y Periódicos

Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia

“Academia Vásquez”, *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*. Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, Tomo IX, 1875 pp. 21 y 22.

“Corresponde a la carta X de Willson”. Litografía de Ayala, Bogotá. *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*. Imprenta de Echeverría Hermanos, Tomo III, Primer Semestre de 1870, Bogotá, 1870, s.p.

Urdaneta Alberto “Apertura del Curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional”. En: *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*. Imprenta de Echeverría Hermanos. Bogotá. Tomo III. Primer Semestre del Año, 1870, pp. 409 y 410.

“Manual de Enseñanza Objetiva”. Traducción Samuel Bond, *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia. Repertorio de Instrucción pública, literatura, filosofía, i ciencias matemáticas, físicas, médicas i legales*, Tomo III, Primer Semestre de 1870, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1870, p 217.

“Decreto sobre enseñanzas que se establecen en la universidad en 1875”. *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*, Imprenta de Echeverría Hermanos, Tomo IX, Bogotá, 1875, p. 22.

“Informe del Rector de la Universidad Nacional”. *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1875, Tomo IX, p. 23.

“Reglamento Orgánico de la Universidad Nacional, expedido por el Consejo Académico, de acuerdo con lo expuesto en la ley 106 de 1880, y en el decreto del poder ejecutivo, número 167, del 7 de marzo de 1881”, *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia*, Tomo III, No. 15, Imprenta de Echeverría Hermanos, Bogotá, 1881, p. 382.

Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia

Palabras del Ministro de Instrucción Pública, *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*. Bogotá, 24 de noviembre de 1888, p. 527.

“Decreto No. 59 de 1887 (21 de enero) sobre repartición de premios en la Escuela de Bellas Artes de Colombia y en su primera Exposición anual”. *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia* No. 56, marzo de 1887, Imprenta de “La Luz”, Bogotá, p. 297.

“Escuela de Bellas Artes. República de Colombia. – Ministerio de Instrucción Pública. - No. 84.- Sección 1°. Ramo de Régimen interior. - Bogotá, 13 de marzo de 1888”. *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*. Tomo XII. No. 68. Imprenta de “La Luz”, Bogotá, p. 285.

“Escuela de Bellas Artes” *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, Imprenta de “La Luz”, Tomo XII, No. 67, Bogotá, 1888, p. 152.

“El cuadro que hace en París Garay titulado *Recreación*, que fue admitido en la ‘Exposición anual artística’ de París”. *Anales de la Instrucción Pública de la República de Colombia* No. 49, Bogotá, agosto de 1886, p. 345.

Revista de la Instrucción Pública de Colombia

“Estatutos de la Academia de Bellas Artes”, en Revista de la Instrucción Pública de Colombia, Tomo XIII, No. 76. Bogotá, abril de 1903, pp. 280 a 285.

“Informe del Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Bogotá 20 de febrero de 1903”, *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*, Tomo XIII, Núm. 75, Bogotá, marzo de 1903, pp. 195 a 197.

“La Reforma Escolar y Universitaria. Ministerio de Instrucción Pública”. En: *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*. Tomo XV. Nos. 1 y 2. Bogotá. 1904. La Reforma Escolar y Universitaria. Ministerio de Instrucción Pública. Bogotá, marzo 26 de 1904. *Revista de Instrucción Pública*. Números 1 y 2. Tomo XV, p. 124.

La Reforma Escolar y Universitaria. Ministerio de Instrucción Pública. Bogotá, marzo 26 de 1904, *Revista de Instrucción Pública*, Números 1 y 2, Tomo XV, p. 124.

“PASTORAL Bernardo Herrera Restrepo, por la gracia de Dios y la Santa Sede Apostólica”, *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*, Tomo XIII, Núm. 75, Bogotá, marzo de 1903, p. 208.

“Ministerio de Instrucción Pública”. *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*. Bogotá, enero-febrero de 1918 p. 28 y 29.

“Ministerio de Instrucción Pública”. *Revista de la Instrucción Pública*, Tomo XVI. Bogotá, abril 1905, p. 681.

Informes y Memorias

“Instituto Técnico Central”. *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1922*, Tomo II (Anexos), Casa Editorial de «La Cruzada», Bogotá, 1922, p. 64.

“Capítulo XI. Establecimientos que hacen parte de la segunda sección”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1894*. Imprenta de La Luz. Bogotá, 1894, pp. LVI.

“Informe del Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1890*. Imprenta de “La luz”, Bogotá, Tomo II, p.64.

Informe del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso Nacional en sus sesiones de 1898, de Instrucción Pública del año de 1898 Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, Bogotá. (Documento anexo), “Documentos correspondientes al Informe del Ministerio”, p.30.

“Informe del Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, En *INFORME que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1894*, Documentos, Imprenta de La Luz, Bogotá, 1894, p. 21.

- “Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Nacional en sus sesiones de 1898”, *Anexo. Documentos correspondientes al Informe del Ministerio de Instrucción Pública del año de 1898*. Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, Bogotá, 1898.
- “Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes”, En *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1890*. Tomo Segundo. Imprenta de “La Luz”, Bogotá.
- “Informe del rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1904*, Imprenta Nacional, MDCCCCIV, Bogotá, 31 de mayo, p.55 y 56.
- Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Nacional de 1911*, Imprenta Eléctrica, Bogotá, p. 48.
- “Organización de la Universidad Nacional”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de la República en sus sesiones ordinarias de 1890*. Imprenta de “La Luz”, Bogotá, 1890, p. LI. Decreto No. 987 de 1888.
- “Instrucción secundaria y profesional”. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarios de 1892*. Papelería y Tipografía de Samper Matiz, Bogotá, 1892, p. XXIX.
- Informe del Ministro de Instrucción Pública a la Asamblea Nacional de 1910*, Imprenta Eléctrica, Bogotá, 1910, p. VII y VIII.
- Memoria del Ministerio de Instrucción y Salubridad Pública al Congreso de 1925*, Anexos, Imprenta Nacional. Bogotá, pp. 155 y 156.
- Memoria del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso de 1918*. Octava Parte. “Instrucción artística. Escuela de Bellas Artes”, pp. 128 y 129.
- Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1912*, Imprenta Nacional, Bogotá, 1912, p.4.
- “Parte Primera. Universidad Nacional”, *Memoria del Secretario de Instrucción Pública correspondiente al año de 1884*, Imprenta Nemesio Torres, Bogotá, p. 6.
- Carta al “Señor Secretario de Instrucción Pública Nacional” del Rector de la Escuela de Literatura y Filosofía, Universidad Nacional, Colegio de San Bartolomé, Bogotá, septiembre 20 de 1880. No. 80.
- “Decreto Número 881 de 1922 (junio 20)”, *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1922*, Tomo II (Anexos), Casa Editorial de «La Cruzada», LIX.

Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1922, Tomo II (Anexos), Casa Editorial de «La Cruzada».

“Reglamento de la Exposición Nacional de 1899. Circular”. *Exposición Nacional de 1899, Reglamento*, Imprenta de “La Crónica”. Joaquín Pontón E., Director, Bogotá.

Registro Oficial

“Decreto autorizando al Poder Ejecutivo para costear del Tesoro público la educación artística del joven Joaquín A. Franco”, *Registro Oficial* No. 0921, del 1 de mayo de 1867.

Diario Oficial

“Decreto Número 349 de 1892 (31 de diciembre) orgánico de la Instrucción Pública”, *Diario Oficial* No. 9041, Bogotá, 11 de enero de 1893.

“Proyecto de Lei creando la Universidad Central de los Estados Unidos de Colombia”, *Diario Oficial*, No. 1011, Bogotá, 26 de agosto de 1867.

“Decreto número 406 de 1918 (marzo 7) por el cual se reorganiza la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Diario Oficial*, número 16340, del 12 de marzo de 1918.

“Decreto Número 585 de 1882 (18 de octubre) por el cual se reglamente la ley 67 de 1882” y sostenido con fondos de la Nación, un Instituto de Bellas Artes. *Diario Oficial*, No. 5511, Bogotá, 24 de octubre de 1882.

“Decreto No. 854 de 1884 (21 de octubre), en ejecución de la ley 23 de 1884 (26 de julio), sobre instrucción pública secundaria”, *Diario Oficial*, No. 6233, Bogotá, 25 de octubre de 1884.

“Decreto Número 1121 de 1922, por el cual se aprueba el Reglamento para la Dirección Nacional de Bellas Artes”, *Diario Oficial*, número 18431 del 9 de agosto de 1922, p. 267.

“Decreto número 1046 de 1904 por el cual se organiza la Escuela de Artes decorativas”, *Diario Oficial*, No. 12.251. Jueves 5 de enero de 1905.

“Poder Ejecutivo. Academia Italo-Partenopea Científica, Literaria, Artística y Filantrópica. Número 1,030 – Gabinete del Fundador – Director A S. E. señor doctor Rafael Núñez, Bogotá”. *Diario Oficial*, No. 5244, Bogotá, 13 de enero de 1882.

- “Despacho de Instrucción Pública Bogotá, 10 de diciembre de 1880”. *Diario Oficial*, No. 4914, del 11 de enero de 1881.
- “Documentos relativos a la enseñanza de artes i oficios. Carta circular a los señores directores de instrucción pública de la República”. *Diario Oficial*, 4780, Bogotá, 12 de agosto de 1880.
- “Decreto Número 786 de 1909 (27 de julio)” *Diario Oficial*. Número 13759. Bogotá, viernes 13 de agosto de 1909.
- “La Escuela Nacional de Bellas Artes en 1895. Escuela Nacional de Bellas Artes. – Rectorado. - Número 242.- Bogotá, 10 de diciembre de 1895”, *Diario Oficial*, Número 9900 del 20 de diciembre de 1895.
- “Ley 59 de 1881 (11 de junio), por la cual se ordena el establecimiento de una Comisión científica permanente para el estudio de los tres reinos naturales en la República”. *Diario Oficial*, No. 5055, del 24 de junio de 1881.
- “Ley 48 de 1918, sobre fomento de las Bellas Artes”, *Diario Oficial*, Número 16550, del 25 de noviembre de 1918, p.301.
- “Ley 67 de 1882 (11 de septiembre), por la cual se establece en la capital de la República un ‘Instituto de Bellas Artes’”, *Diario Oficial*, No. 5473 del 16 de septiembre de 1882.
- “Ministerio de Instrucción Pública. Fiesta de la Instrucción Pública”, *Diario Oficial* No. 12,102, Bogotá, 20 de junio de 1904.
- “Ministerio de Relaciones Exteriores. Revista Consular 103, Newgate Street- Londres, E. C., abril 23, 1903. Sr. Ministro de Relaciones Exteriores – Bogotá”, *Diario Oficial*, No. 11863, Bogotá, 25 de junio de 1903.
- “Ministerio de Instrucción Pública. Circular A los Ilustrísimos y Reverendísimos Arzobispos y Obispos y á los Prelados regulares”, *Diario Oficial*, Bogotá, 7 de Agosto de 1909, pp. 939-940.
- “Ministerio de Instrucción Pública RESOLUCIÓN número 16 de 1917 (mayo 11)”, *Diario Oficial*, Número 16093 de 11 de mayo de 1917.
- “Secretaría de Gobierno. Informes del señor Jorge Isaac, Secretario de la Comisión científica que dirige el naturalista francés señor Carlos Manó”. *Diario Oficial*, No. 5410, del 14 de julio de 1882.
- “Informe del doctor Liborio Zerda sobre la creación de una clase de Dibujo i Pintura en la Universidad Nacional”, *Diario Oficial*, No. 4845, Bogotá, 23 de octubre de 1880.

Manó Carlos. *Diario Oficial*, No. 5410, del 14 de julio de 1882. Informe que continúa en los siguientes años hasta 1885.

Revistas y Periódicos S. XIX

Los Andes. *Semanario Americano Ilustrado* (1878), No. 3, Julio 7, Edición Facsimilar. Flota Mercante Grancolombiana, Bogotá, 1980.

Manrique Pedro Carlos (Director). *Revista Ilustrada*. Crónica, ciencias, artes, literatura, historia. Año. 1, Vol. 1. Nos. 16 y 17, Bogotá, septiembre 30 de 1899.

Manrique Pedro Carlos (Director). *Revista Ilustrada*. Crónica, ciencias, artes, literatura, historia.. No. 1. Año 1. Vol. 1. Bogotá, Junio 18 de 1898.

Manrique Pedro Carlos (Director). *Revista Ilustrada*. Crónica, ciencias, artes, literatura, historia.. Septiembre 30 de 1899. No. 1. Año 1, Vol. 1, Nos. 16 y 17.

Manrique Pedro Carlos (Director). *Revista Ilustrada*. Crónica, ciencia, artes y literatura, Bogotá, Año I. Vol. I. Núm. 4. Agosto 25 de 1898.

Urdaneta Alberto (Director). *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1882) Tomo I, Año I, Edición Facsimilar. Carvajal & Cía., Cali 1975.

Urdaneta, Alberto. “El Grabado en Madera”, *Papel Periódico Ilustrado*, Año I, Tomo I, Número 15, 12 de mayo de 1882, Edición Facsimilar, Carvajal y Cía., Cali, 1975, p. 242.

Urdaneta Alberto (Director). *Papel Periódico Ilustrado* (1882-1883) Tomo II, Año II, Edición Facsimilar. Carvajal & Cía., Cali 1976.

Urdaneta Alberto (Director). *Papel Periódico Ilustrado*, Tomo V, Año V. Edición Facsimilar. Carvajal & Cía., Cali 1979.

Urdaneta, Alberto. “Una Excusión á España. Carta primera. París y octubre de 1879”. Sr. D. Carlos Martínez Silva. Bogotá. *El Repertorio Colombiano*. Tomo III. Julio-diciembre de 1879. Bogotá, Librería Americana y Española.

Urdaneta, Alberto. *El Repertorio Colombiano* Tomo IV. Bogotá 1880. Carta segunda, París, diciembre 5 de 1879.

Urdaneta, Alberto *Repertorio Colombiano*. Número XXI. Marzo de 1880. “Una excursión a España”. Carta Tercera dirigida a Carlos Martínez Silva, París, diciembre de 1879.

Silvestre Antonio María (Director). *Colombia Ilustrada* (1889-1892). Año I, Número 1. Edición Facsimilar. Banco de Bogotá, Bogotá 1978.

Silvestre Antonio María (Director). *Colombia Ilustrada* (1889-1892). Año 1. No. 8., Bogotá, 15 de octubre de 1889.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes y Música en el año de 1899. Arreglado por Pedro A. Quijano. Tipografía de El Mensajero. Bogotá, Colombia. 1899.

Iglesia de La Candelaria. Centro Histórico de Bogotá-Colombia. Orden de Agustinos Recoletos, Bogotá, p. 8, s.f.

2. Fuentes Secundarias

Libros

AAVV. *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores, Bogotá, 1975.

AAVV. *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte moderno colombiano*, Editorial la bachué, Bogotá, 2013.

AAVV. *Pintura Mural. Cuadernos de Taller 3*, Universidad Externado de Colombia, Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Bogotá 2003.

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

Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid 1980.

Amaya, José Antonio. *Mutis, apóstol de Linneo. Historia de la botánica en el virreinato de nueva granada (1760-1783)*, Tomo 1, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2005.

Archila, Mauricio. *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945*, CINEP, Bogotá, 1992.

Barney Cabrera, Eugenio. *Geografía del Arte en Colombia 2005*. Universidad del Valle, Cali, Colombia.

Barreto Rozo, Antonio. *Venturas y desventuras de la Regeneración. Apuntes de historia jurídica sobre el proyecto político de 1886 y sus transformaciones y rupturas en el siglo XX*, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2011.

Bejarano, Jesús Antonio. La Economía, En *Manual de Historia de Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Tomo III, Bogotá, 1984.

- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* Tauros, Madrid, 1998.
- Bozal, Valeriano. *Historia del arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*, Ediciones Istmo, Madrid, 1978.
- Cabrera, Miguel Ángel. *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.
- Casanova, Julián. *La historia social y los historiadores. ¿Cenicienta o princesa?*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1999.
- De Urbina, José Antonio (Director). *El Prado*. Scala Books. Madrid, 1997.
- Diccionario Akal de Estética*. Akal, Madrid, 1990.
- Escobar, Juan Camilo. *Francisco Antonio Cano*. Museo de Antioquia, Medellín, 2003.
- Fajardo de Rueda, Marta. *Jesús María Zamora: Discípulo de la naturaleza (1871-1948)*. Fondo Cultural Cafetero. Bogotá, 2003.
- García Barrientos, Federico. *Lujo, confort y consumo. Medellín 1900-1930*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2014.
- Gay Peter. *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Paidós. Barcelona, 2007.
- Giménez Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*, CONACULTA, Vol. 1, México, 2005.
- Giraldo Jaramillo Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1980.
- González, Beatriz. *Roberto Páramo Pintor de la Sabana*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1987.
- González, Beatriz. *Andrés de Santa María (1860-1945): un precursor solitario*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá 1998.
- González Aranda, Beatriz. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Universidad de Los Andes. Bogotá, 2013.

- González, Fernán. *Partidos, guerras e iglesia en la construcción del Estado Nación en Colombia (1830-1900)*. La Carreta Histórica, Medellín, 2006.
- González, Jorge Enrique. *Positivismo y tradicionalismo en Colombia*, Editorial El Buho, Bogotá, 1997
- Guillén Martínez, Fernando. *La Regeneración Primer Frente Nacional*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1986.
- Hart, Frederick. *ARTE. Historia de la Pintura-Escultura y Arquitectura*, Akal, Madrid, 1989.
- Helg, Aline. *La Educación en Colombia 1918 – 1957. Una historia social, económica y política*. Fondo Editorial CEREC. Bogotá, 1987.
- Henríquez, Cecilia. *Imperio y ocaso del Sagrado Corazón en Colombia*, Editorial Altamira, Bogotá, 1996.
- Honderich, Ted (Editor), *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Tecnos, Madrid, 2001
- Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Imprenta Nacional, Bogotá, 1913, Tomo I.
- Jaramillo Uribe, Jaime. “Notas para la Historia de la Sociología en Colombia”, En, *Apuntes para la historia de la ciencia en Colombia*, COLCIENCIAS, Bogotá, s.f.
- Jaramillo Uribe, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Editorial TEMIS, Bogotá, 1974.
- Kocka, Jurgen. *Historia social y conciencia histórica*, Marcial Pons, Madrid, 2002.
- Leudo, Coriolano. *Epifanio Garay*, Editorial Cromos, Bogotá, 1922, pp. V y VI.
- Liévano Aguirre, Indalecio. *Rafael Núñez*, Editora Latinoamericana S.A, Lima 1944.
- Martínez, Frédéric. *El Nacionalismo Cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*, Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá, 2001.
- Mayor Mora, Alberto et al. *Las escuelas de artes y oficios en Colombia. 1867 – 1960*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2013.
- Mayor Mora, Alberto. *Innovación- Excelencia – Tradición. Facultad de Ingeniería 1861-2011*, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, Facultad de Ingeniería, agosto de 2011.

- Mayor Mora, Alberto. *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Hombre Nuevo Editores, Medellín, 2003.
- Marcuse, Herbert. *Razón y Revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia (1810-1930), Ediciones Uniandes-Laguna libros*, Bogotá, 2013.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia. (1810-1930)*, Tomo I, Universidad de los Andes, Bogotá, 2014.
- Medina, Alvaro. *Procesos del Arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.
- Medina, Álvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Colcultura, Bogotá, 1998.
- Medina, Medofilo. *La protesta urbana en Colombia en el siglo XX*. Bogotá, Ediciones Aurora, 1984.
- Mejía Pavony, Germán. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910*, Centro Editorial Javeriano, Bogotá 2000.
- Mejía Girón, Lázaro. *El Museo-taller de Alberto Urdaneta*. Bogotá, mayo 29 1888.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas políticas en España. Siglos XVI y XVII. Tomo II*. Madrid, 1884. Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- Monastoque Valero, Jorge Monseñor. *Guía turística e histórica de la Basílica Metropolitana de Santiago el Mayor de Tunja*, Academia Boyacense de Historia, Tunja, 1989.
- Moreno de Ángel, Pilar. *Alberto Urdaneta*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1972.
- Múnera Ruiz, Leopoldo y Cruz Rodríguez, Edwin (Editores). *La Regeneración revisada. Pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*, La Carreta Histórica, Medellín, 2011.
- Naifeh, Steven y White Smith, Gregory. *Van Gogh. La vida*, Taurus, Madrid, 2012.
- Nieto Rubio, César Pbro. *La Catedral de Bogotá. Guía histórica y descriptiva*. Documento impreso por la Arquidiócesis de Bogotá. Catedral Basílica Primada de Colombia, Bogotá, 2010.

- Niño Murcia, Carlos. *Arquitectura y Estado*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.
- Palacio, Marco y Safford, Frank. *COLOMBIA país fragmentado, sociedad dividida*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2002.
- Pevsner Nikolaus. *Charles R. Mackintosh*. Canal Éditions. París, 1998.
- Pevsner Nikolaus. *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño. Del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo XX*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1983.
- Pinni Ivonne. *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de CUBA, MÉXICO, URUGUAY y COLOMBIA 1920-1930*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2000.
- Porras, C y Ballesteros, E (Dirección), *Historia del arte español*, Hiares editorial, *La Pintura del siglo XIX*. No. 48, p. 3 Madrid, 1969.
- Presidencia de la República. *El Libro Azul de Colombia. Blue Book of Colombia*. Bogotá, 1919.
- Restrepo Uribe, Fernando. *Galería de la Academia Colombiana de Historia, 100 años*, Seguros Bolívar, Bogotá, 2002.
- Reynolds, Donald Martin. *Introducción a la Historia del Arte*, Universidad de Cambridge – Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona 1985.
- Rochfort, Desmond. *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*, NORIEGA Editores, México. D.F. 1993.
- Romero, José Luis y Romero, Alberto. *Pensamiento conservador (1815- 1898)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986.
- Rubiano Caballero, Germán. *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores, Bogotá, 1975.
- Safford, Frank. *El Ideal de lo Práctico*, Universidad Nacional- El Áncora Editores, Bogotá, 1989.
- Saldarriaga Roa, Alberto. *Una ciudad adormecida en medio de la lluvia*, Gaceta, Colcultura, No. 32-33, abril de 1996.
- Samper Ortega, Daniel. *Colombia. Breve reseña de su movimiento Artístico e Intelectual*, Editado por la Unión Ibero-Americana de Madrid, Madrid, 1929.

- Sánchez Cabra, Efraín. *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada 1809-1885*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1987.
- Sanín Cano, Baldomero. *Escritos*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977.
- Sanz de Santamaría, Bernardo. *Guía de la Capilla del Sagrario de Bogotá*. Propiedad literaria del autor, con licencia eclesiástica, Bogotá, 1968.
- Sierra Mejía, Rubén (editor), *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002.
- Silva Armando. *Cultura Italiana en Colombia. Reflexiones sobre etnias y mestizajes culturales*, TM Editores – Instituto Italiano Di Cultura, Bogotá, 1999.
- Silva José Asunción. *De sobremesa*, El Áncora Editores, Bogotá, 1993.
- Sinning, Luz G. y Acuña, Ruth N. *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2011.
- Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1998.
- Sowell, David. *Artesanos y política en Bogotá, 1832-1919*. Ediciones Pensamiento Crítico. Bogotá, 2006.
- Taller La Huella. *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1983, p. 48.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Colcultura. Bogotá, 1984.
- Tzvetan, Todorov. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.
- Universidad Nacional de Colombia. *Universidad Nacional de Colombia: Génesis y Reconstrucción 1826----175 años. 1867-----134 años*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001
- Uribe Celis, Carlos. *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*, Ediciones Alborada, Bogotá, 1992
- Vargas, Laura Liliana. *Pedro Alcántara Quijano. Más allá de la pintura histórica: el hallazgo del color*. Editorial Planeta, Bogotá, 2006.

- Walther, Igno F. (director), *La Pintura del Barroco*, Taschen, Colonia, 1997.
- Weber, Max. *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Tomo I, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1977.
- Weiss, Anita. *Antecedentes del Desarrollo Industrial Colombiano (desde el siglo XIX hasta 1930)*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, Sección de Sociología Especial, Documento No. 20, Bogotá, febrero de 1980.
- Wingler, Hans M. (Ed). *Las Escuelas de arte de vanguardia 1900/1933*. Taurus. Madrid, 1980.
- Zea, Leopoldo. *Pensamiento positivista latinoamericano*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980
- Capítulos de Libro
- Armillas, Pedro. “El Concepto de civilización”, En *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Editorial Aguilar, Madrid 1974, pp. 358-361.
- Caro, Miguel Antonio. “Religión y Poesía”. En *Artículos y discursos*, Bogotá, 1888, p. 307.
- Cayzedo, José Manuel Excmo. Monseñor 1931 “El Combate por la fe y por la Iglesia. Cartas pastorales, Tipografía Bedout, Medellín, p. 47. En, Federico García, p 21.
- Fajardo de Rueda, Marta. “Documentos para la Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1870-1886”. En Estela Restrepo Zea (Compiladora), *La Universidad Nacional en el siglo XIX. Documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*, Facultad de Ciencias Humanas, Colecciones CES, Bogotá, 2004, p. 20.
- Gutiérrez Viñuales Rodrigo “La pintura y la escultura en Iberoamérica (1800-1925)”. En Ramón Gutierrez y Rodríguez Gutiérrez Viñuales, *Historia del arte Iberoamericano*, Lunwerg Editores, Barcelona, 2000, p. 213.
- Jaramillo Uribe, Jaime. “Notas para la historia de la sociología en Colombia”. En, Jaime Jaramillo Uribe (Dirección), *Apuntes para la historia de la ciencia en Colombia*, Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas “Francisco José de Caldas”, Bogotá, s.f.
- Pardo Umaña, Camilo. “Las Catedrales de Bogotá”. En *Boletín de Historia y Antigüedades*, Nos. 396 y 397, Vol. XXXIV, octubre-noviembre de 1947, Imprenta Nacional, Bogotá, p. 727.

Silva, Renán “La Educación en Colombia 1880 – 1930”. En: *Nueva Historia de Colombia. Educación y ciencias, luchas de la mujer, vida diaria*, Planeta, Bogotá. 1998, p.82.

Tovar Zambrano Bernardo. “La economía colombiana (1886-1922)”, En *Nueva Historia de Colombia*, Planeta Colombia Editorial S.A., Bogotá, 1989.

Kenneth, Irving. “La medicina como institución de control social”. En, Carmen de la Cuesta Benjumea, *Salud y enfermedad. Lecturas básicas en sociología de la medicina*. Universidad de Antioquia, Madrid, 1999.

Artículos

El Tiempo *Lecturas Dominicales*. Suplemento Semanal. “El Caballero Duende. Una Hora con Ricardo Gómez Campuzano”. Vol. VIII. Bogotá, 29 de mayo de 1927.

El Tiempo *Lecturas dominicales*. Suplemento Semanal de “El Tiempo”. Bogotá, domingo 31 de enero de 1932.

El Tiempo *Lecturas dominicales*. Suplemento Semanal de “El Tiempo”. Bogotá, domingo 17 de agosto de 1930.

El Espectador (1920-1930).

El Gráfico, Año V, Bogotá, junio 19 de 1915).

El Gráfico. *Coro de Canónigos en la Catedral de Asís* Cuadro de Enrique Recio y Gil y *Maestro Acevedo Bernal*, obra de Delio Ramírez, Abril 6 de 1955.

Gaceta, Instituto Colombiano de Cultura, Vol. 1, No 3, Bogotá, marzo de 1976.

Letras y Arte No. 7 y 8. Medellín, noviembre de 1904.

Martínez Carreño Aida “Artes y artesanos en la construcción nacional”, en *Revista Credencial Historia*, Edición 87 – marzo, Bogotá 1997.

Mundo al Día, Bogotá, 7 de abril de 1928.

Mundo al Día, 30 de marzo de 1929.

Mundo al Día 15 de enero de 1927.

Semana, Bogotá, 3 de enero de 1953.

Viajes, Revista de Turismo. IV Centenario, Bogotá, agosto de 1938).

Vida, Publicación mensual de la Compañía Colombiana de Seguros, Año IV, Bogotá, abril de 1939.

Tesis

Acuña, Ruth Nohemy. *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2002.

Camargo, Paola Camargo, *A la sombra de los artistas. Apuntes para una Historia sobre los comienzos de la enseñanza de la Historia del arte en Colombia: Raimundo Rivas Escovar, profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia (1928-1929)*, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Departamento de Humanidades, Maestría en Estética e Historia del Arte, septiembre 10 de 2012, pp. 40 y 41.

Huertas, Miguel. *La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y su fusión a la Universidad Nacional de Colombia (1886-1993). Discursos de cuatro momentos fundacionales*. Tesis doctoral en Arte y Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional. Vol. 1, Bogotá, 2013.

Ferro, Sergio. *La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920-1940: Arte y Conocimiento*, Maestría en Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2015.

Forero Galvis, María Esther. *Cultura y mentalidad de los artesanos en Bogotá 1840-1880*. Tesis de maestría. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Historia. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1998.

Ladino, Rubén Darío. *Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia*. Maestría en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2015.

López, William Alfonso. *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*, Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Artes y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005

Pérez, Amada., *Nosotros y los otros las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia 1880 – 1910*, Tesis doctoral en Historia, El Colegio de México, México. D.F., 2011

Rodríguez, Sandra Patricia. *Memoria y Olvido: Usos públicos del pasado desde la Academia Colombiana de Historia (1930-1960)*, Tesis doctoral. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Historia, Bogotá, 2013.

Vásquez Rodríguez William. *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1886-1899*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Bogotá, 2008.

Listado de enlaces consultado

Berrios Pablo, et al. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, Santiago, Chile, 2009, p. 142. En http://arteuchile.uchile.cl/descargas/publicaciones/teoria/2009/del_taller_a_las_aulas.pdf, consultado el 24 de abril de 2016.

CARTA ENCÍCLICA RERUM NOVARUM DEL SUMO PONTÍFICE LEÓN XIII. Sobre la condición de los obreros, p. 2. www.statveritas.com.ar consultado el 23 de junio de 2016.

Salgado, Mireya y Corbalán de Celis, Carmen. *La Escuela de Bellas Artes*, Instituto de la Ciudad, Quito, 2012, p. 11. En, [file:///C:/Users/ruth/Downloads/c_corbalan_la%20escuela%20de%20bellas%20artes%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ruth/Downloads/c_corbalan_la%20escuela%20de%20bellas%20artes%20(1).pdf). Consultado el 2 de marzo de 2013.

Vampa Camilo (seudónimo) 2013. *El arte colombiano a través de la prensa bogotana de 1910 a principios de 1941, tomando como referencia las revistas El Gráfico y Cromos y el diario Mundo Al Día*, Ministerio de Cultura – Universidad de los Andes, Bogotá, s.p. <https://premiocritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/artecolombianoprensa.pdf> consultado el 13 de enero de 2014.