

HiSTOReLo

Vol 9, No. 17 / Enero - junio de 2017 / ISSN: 2145-132X

REVISTA DE HISTORIA REGIONAL Y LOCAL

En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín

*On the Threshold
of Colombian Modern Art:
the French Exhibition of 1922
in Bogota and Medellin*

Carlos Arturo Fernández Uribe

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

 orcid.org/0000-0002-4168-6163

Gustavo Adolfo Villegas Gómez

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

 orcid.org/0000-0002-6557-1117

Recepción: 30 de enero de 2016

Aceptación: 30 de julio de 2016

Páginas: 84-120

doi: <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55495>



i

En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín

*On the Threshold
of Colombian Modern Art:
the French Exhibition of 1922
in Bogota and Medellin*

Carlos Arturo Fernández Uribe*
Gustavo Adolfo Villegas Gómez **

Resumen

Este artículo propone un análisis sobre el desarrollo de la exposición francesa de 1922 en Colombia. La exposición tuvo especial importancia en el desarrollo del gusto artístico moderno en el país y se convirtió en un eslabón de la modernidad artística en el país. El artículo analiza los objetivos de la exposición y los conceptos

*Doctor en Filosofía por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia) y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Bolonia (Bologna, Italia). Es coordinador de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia e Investigador – Registrado del grupo de investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia en la misma universidad. El presente artículo es resultado del proyecto “Modernidades y estilos artísticos en Colombia. 1900-1960”, financiado por el Comité de Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: carlos.fernandez@udea.edu.co  orcid.org/0000-0002-4168-6163

**Doctor en Artes por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Es Docente de Cátedra e Investigador – Junior del grupo Teoría e Historia del Arte en Colombia de en la misma universidad. Participó en la recolección la información para el presente artículo y en la redacción del mismo. Correo electrónico: gustavo.villegas@udea.edu.co  orcid.org/0000-0002-6557-1117

rectores señalados por los organizadores del evento. A continuación se hace un trabajo comparativo de las circunstancias y los efectos que tuvo la exposición en las dos ciudades que la acogieron: Bogotá y Medellín. En la primera de ellas, la exposición produjo un apreciable número de reflexiones críticas y el gusto moderno contó con la aceptación de un grupo de conocedores. En el caso de Medellín, la exposición fue antecedida por una serie de textos explicativos en una revista local. Éstos mostraron una visión influida por el conservadurismo artístico y no indicaron con precisión las implicaciones de las tendencias que participaban de la exposición. La recepción y las consecuencias de la exposición fueron distintas en ambas ciudades y eso generó un desarrollo distinto de la modernidad artística en cada ciudad.

Palabras clave: arte moderno, arte de vanguardia, crítica de arte, exposición itinerante, impresionismo.

Abstract

This article intends to make a analysis of the development of french exhibition in Colombia during 1922. Its was particularly important in the advancement of modern artistic taste at home and became a vital link in the advance of modern art in the country. The article will analyze the objectives of the exhibition and guiding concepts marked by the event organizers. Then, it will establish a comparative study of the circumstances and the effects that the exhibition had in the two cities which welcomed them: Bogota and Medellin. In the first city, the exhibition produced a significant number of critical reflections and modern taste had the acceptance of a connoisseur group. In the case of Medellin, the exhibition was preceded by a series of explanatory texts in a local magazine. These texts showed a vision influence by the artistic conservatism and they did not indicate precisely the implications of trends involving the exhibition. The reception and the consequences of its display were different in both cities which shaped a different development of modern art in each city.

Keywords: *modern art, avant-garde art, art criticism, travelling exhibitions, impresionism.*

Introducción

Uno de los procesos más complejos del arte colombiano en las primeras décadas del siglo XX fue la incorporación de un estilo artístico moderno de carácter internacional. Dos obstáculos limitaban el desarrollo de la modernidad artística en el país: el desconocimiento de los estilos artísticos modernos que se desarrollaban en Europa y la falta de un gusto que tuviera como criterios de juicio elementos provenientes de la modernidad.

Pese a que a principios de siglo apareció una primera muestra de modernidad artística, encarnada en las obras de Andrés de Santa María, lo cierto es que dichas obras no fueron plenamente comprendidas y Santa María tampoco consiguió imponer un estilo moderno entre los jóvenes artistas a los que enseñó en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Tal como señala Eduardo Serrano (1985, 50) aunque es posible percibir en algunos jóvenes artistas colombianos cierta libertad, en sus composiciones predominaba fundamentalmente el academicismo. La temprana muerte de Fídolo Alfonso González Camargo, frustró la continuación de un estilo artístico que, al tiempo que se mostraba como fuertemente personal, representaba la tendencia más vanguardista de la pintura nacional, toda vez que, tal como señala Beatriz González (1987, 15), su estilo se acercaba al expresionismo, tendencia sin mayores antecedentes en el país: “Tomó el espíritu de su tiempo, lo que no puedo aprender en escuelas europeas y realizó una pintura colombiana que bordea los límites del expresionismo”.

Pero más allá de la debilidad del medio artístico moderno, es posible percibir una debilidad del medio artístico mismo: durante las primeras décadas del siglo XX el número de exposiciones en el país era escaso, el ejercicio de la crítica seguía siendo notablemente limitado, no existía un número representativo de museos dedicados propiamente al ámbito del arte, y las instituciones de educación artística apenas comenzaban a consolidarse. Desde luego, el número de artistas de éxito también resultaba escaso y el reconocimiento de los mismos no trascendía la escena regional o nacional.

Frente a esta situación una de las más graves deficiencias en la formación de los artistas y el público consistía en el desconocimiento de las tendencias artísticas modernas. Sobre ellas la primera noticia se remonta a la célebre discusión que en

la *Revista Contemporánea* tuvieron Baldomero Sanín Cano, Ricardo Hinestroza Daza y Maximiliano Grillo. Dicha discusión, suscitada por la presentación de las obras de Andrés de Santa María en la Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1904, giraba en torno al impresionismo como paradigma de la modernidad artística. Sanín Cano (1904, 146) ponía el dedo en la llaga al inicio de la primera entrega de su artículo: “Lo grande, en materia de arte, lo considerable, lo bueno son frases que adolecen de una imponente relatividad. Mas, de lo que aportó el impresionismo como doctrina y como procedimiento, ¿no hay nada que podamos considerar como definitivamente adquirido por el arte de la pintura?”.

La pregunta tenía implícita la tensión que rodea la idea misma de la modernidad artística: la necesidad de ser actual y, al mismo tiempo, de presentar un aporte perenne al mundo del arte. La modernidad se basa en lo efímero, pero en lo efímero que se encuentra ante el deseo y la imposibilidad de perdurar. Es por ello que las tendencias artísticas modernas parecían reflejar las últimas tendencias de una serie de modas que podrían resultar; a los ojos de parte del público todavía imbuido por los criterios del arte académico, como pasajeras. De allí la necesidad de promover el conocimiento profundo de estas tendencias, dando al público y a los artistas mismos, las claves para la comprensión de las vanguardias.

Es indudable que durante las primeras décadas del siglo, había un desconocimiento general de las tendencias de vanguardia, y los acercamientos al arte moderno se limitaban a un conocimiento a medias de la aventura impresionista, que rápidamente perdió fuerza en el ámbito de la modernidad artística y fue considerada como una tendencia ajena a las tendencias vanguardistas. Así lo señala Nikos Stangos (2009, 10), al mencionar la relación entre vanguardias y arte moderno:

Lo que generalmente se llama arte moderno, que refleja pues otras actitudes similares en la sociedad, se convirtió a principios del siglo [XX] en una explosiva fuerza liberadora frente a la opresión de premisas hasta entonces aceptadas frecuentemente a ciegas. En pintura, esta tendencia había empezado con los impresionistas, pero ya en 1910 había alcanzado tal ímpetu que incluso los impresionistas se encontraban más en la retaguardia que en la vanguardia. La importancia asociada a la noción de vanguardia (que se convirtió prácticamente en sinónimo de lo «experimental») era tan grande que parecía la única norma de valoración artística.

Para algunos teóricos, el desarrollo del impresionismo implicaba una postura moderna, pero no necesariamente vinculada a las vanguardias. En este sentido, aunque constituía una especie de bisagra entre los períodos anteriores y el arte moderno, se presentaba aún como una postura tímida frente a las innovaciones vanguardistas (Gay 2007, 51-108). Así, Rosalind Krauss (2013) muestra en una serie de ensayos, los diversos aspectos que incidieron en la configuración de la vanguardia, entre los que constituía un eslabón fundamental el criterio de originalidad fundamentado en el período impresionista.

No obstante, esta originalidad será uno de los aspectos que se acentuará en las vanguardias. De hecho es uno de los elementos que integra las características determinantes del arte moderno, junto a la pureza, lo geométrico y la libertad creativa (Sedlmayr 2008). Como podrá apreciarse, las diversas características de las vanguardias serán matizadas tanto por los organizadores como por los críticos, de tal manera que los movimientos vanguardias se presentaban más bien como escuelas modernas, en el sentido de las escuelas más recientes en el panorama artístico internacional.

Esta tensión era mucho más notable en el caso colombiano. Era justamente la prevalencia de lo experimental lo que resultaba incomprensible para el criterio académico. La sujeción a normas era reemplazada por la expresión personal del artista, aspecto que guardaba una notable dosis de experimentación. De allí la necesidad de promover al mismo tiempo el conocimiento de los criterios por medio de los cuales se apreciaban las obras modernas y las principales preguntas y respuestas plásticas que los artistas proponían en sus obras. En otras palabras, era necesaria tanto la promoción de un gusto artístico moderno como la educación de los artistas en los distintos estilos que dichos lenguajes suponían. En este caso, entonces, la promoción de una exposición artística de este talante tenía la intención de influir en el gusto y el estilo artísticos que se desarrollaban en el país.

Tal como señala Francis Haskell (2002), las exposiciones temporales contribuyeron notablemente a la divulgación del gusto artístico. Desde la presentación de los grandes maestros de períodos pasados, la realización de exposiciones temporales (muchas veces con obras procedentes de países foráneos), constituyeron un elemento

fundamental para que el gusto artístico alcanzara sectores poblacionales más amplios, más allá del ámbito de artistas, críticos y conocedores. Algo similar ocurrió en la primera exposición de la Escuela de Bellas Artes en 1886. La exhibición de diversas obras, entre las que se contaban tanto las de autoría de profesores y estudiantes de la institución, como las de maestros de períodos anteriores (entre las que destacaban las pinturas del pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos), tenían el propósito de promover el gusto artístico en el país, especialmente en la capital. No obstante, el número de exposiciones siguió siendo limitado: entre 1880 y 1920 se realizaron sólo doce exposiciones de artistas nacionales en el país, mientras que el número de exposiciones de artistas extranjeros en el país es irrisorio: tan sólo una. La poca frecuencia en las exposiciones que se realizaron en el país, además del escaso número de artistas participantes, es fiel reflejo de la debilidad del campo artístico nacional.

En este orden de ideas, la exposición francesa organizada en Bogotá y en Medellín en la segunda mitad del año 1922 constituye una verdadera novedad para el desarrollo del arte en cada una de las dos ciudades (que son, vale la pena decirlo, las únicas que durante este período tienen alguna participación en el medio artístico nacional) y un paso fundamental para el desarrollo de las tendencias artísticas modernas en el país.

No obstante, el pleno desarrollo del arte moderno internacional tendría que esperar en el caso bogotano unos 20 ó 30 años más, mientras que en Medellín se tardaría aún poco más de 40. En este sentido, pese a que la exposición francesa constituyó un aporte fundamental al desarrollo de la modernidad artística, sus objetivos no parecen haberse cumplido por completo. Valdría la pena preguntarse entonces qué factores incidieron en este éxito relativo y cuál fue el verdadero alcance de la exposición francesa en ambas ciudades. En vista de que las condiciones artísticas fueron notablemente distintas, es necesario analizar el caso de cada una. Ello permitirá conocer también el impacto de la exposición en cada una de las localidades y valorar desde allí los efectos que ella tuvo en el desarrollo del gusto y de los estilos artísticos en los respectivos medios artísticos.

Exposición francesa de 1922: la promoción del arte moderno

Tal como hemos mencionado, el desconocimiento de las tendencias artísticas modernas en Colombia era profundo. Las noticias que llegaban de Europa eran limitadas y se referían a estilos artísticos que habían generado su mayor impacto hacía treinta o cuarenta años. En este sentido, uno de los objetivos de la exposición era poner al día a los colombianos en cuanto a los más recientes desarrollos de la modernidad artística.

No obstante, la simple exhibición de algunas obras de artistas modernos resultaba ser insuficiente, puesto que difícilmente los asistentes podrían tener las claves interpretativas de las mismas. De allí que la labor crítica fuera fundamental para promover la comprensión de las obras. No se trataba sólo de apreciar las características formales de las mismas. También era necesario comprender los efectos que la modernidad artística podría tener en el desarrollo de la historia del arte. La autonomía del arte, que implicaba una ruptura con los valores de las tradiciones artísticas previas es uno de los aspectos esenciales, tal como lo señala Adolfo Sánchez Vásquez (2002, 272): “La modernidad separa lo que tradicionalmente ha estado unido. Lo que estéticamente se integraba en la comunidad o se supeditaba a los valores dominantes en ella, es separado del todo en que tuvo su origen y adquiere un valor propio, cualquiera que sea el valor al que estuvo supeditado en sus orígenes”.

En este sentido, la intención de la exposición francesa se vinculaba con la necesidad de promover nuevas formas de entender el arte. En la medida en que en el país no había antecedentes para apreciar estas expresiones, era necesario que la exhibición estuviera acompañada con textos explicativos o que los organizadores mismos establecieran con precisión el alcance y las intenciones de dicho evento. De hecho así ocurrió: el 12 de agosto la revista *El Gráfico* publicó un texto en el que los organizadores delimitaban los propósitos de la exposición (Da Silva y Bracquemot 1922). Dicho texto comenzaba señalando que las obras expuestas eran “fiel imagen de las principales tendencias de la pintura francesa contempo-

ránea” y que la organización del centenar de cuadros que integraban la mezcla se había hecho con criterios “eclécticos”.¹

Es preciso tener en cuenta estas dos consideraciones para comprender los alcances que la exposición francesa pudo tener en la configuración del arte moderno colombiano. Es inevitable tener presente, en primer lugar, que la modernidad artística colombiana se vio influida fundamentalmente por las obras de procedencia francesa. Indudablemente, Francia constituía el principal centro artístico de la época, y ello explicaba que una exposición de arte moderno tuviera como punto principal las obras producidas en territorio galo. No obstante, otras tendencias modernas y de vanguardia resultaban tener poca o nula participación en este evento. Movimientos como el futurismo, el constructivismo ruso, el dadaísmo o el expresionismo alemán no estarían representados claramente en dicha exposición. Ello no sólo significa que algunos de ellos tendrían que ser conocidos por otros medios diferentes a esta exhibición, sino que incluso algunos sólo tendrían impacto en las expresiones artísticas nacionales varias décadas después de haber finalizado, es decir, cuando ya hubieran tenido un cierto reconocimiento y algún grado de institucionalización.

Es preciso tener presente que la exposición francesa estaba lejos de presentar un panorama completo de la modernidad artística y que su eclecticismo se limitaba a las distintas corrientes artísticas que se asentaban o que habían tomado fuerza en el contexto francés. Todavía sería necesario evaluar el papel que tienen las distintas corrientes nacionales en la configuración del arte moderno colombiano, pero por lo pronto podemos afirmar que la presencia francesa ocupó un lugar protagónico y que ello condicionó la forma en la que el arte moderno fue percibido en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX.

En vista de que buena parte de las tendencias francesas se enfocaron en plantear inquietudes de orden plástico, otras preocupaciones ligadas con la moderni-

1. Pese a la importancia de la muestra, según Álvaro Medina (2014, 321) “las reseñas de la prensa fueron tan parcas sobre los expositores, que no es posible saber, en ausencia de catálogo, qué artistas franceses participaron en la muestra”. Sin embargo, Sylvia Juliana Suárez (2008) logra indentificar algunos nombres, que resultan representativos de tendencias como el realismo o el impresionismo. Vale la pena que el lector se remita a la lista presentada por Suárez para hacerse una idea apropiada, aunque todavía un poco general e incompleta, de los artistas participantes.

dad artística, tales como el vínculo entre arte y vida, debieron esperar a que otras versiones de la modernidad, como el realismo social y el primitivismo asociados con las tendencias de las décadas 1930 y 1940, las incorporaran en sus propias búsquedas. La modernidad artística en la que impactó la exposición francesa, se ocupó esencialmente de los aspectos formales de las obras y, por ende se enfocó en romper con una tradición pictórica en la que parecía encontrarse el país. No obstante, es necesario recordar que el arte académico tenía tan sólo unos 40 años en el país, por lo que no era siquiera una tendencia consolidada en el panorama artístico nacional. Por otro lado, tanto el arte académico como esta modernidad influida por el contexto francés tenían en común su preocupación por la forma misma, pese a que cada tendencia imprimía en ella un sello radicalmente distinto.

La modernidad europea que tuvo expresión en este evento, al igual que la modernidad colombiana que se vio influida por ella, tenía unas preocupaciones plásticas particulares. Por tal motivo, la modernidad artística colombiana no puede entenderse como una tendencia influida por todas las tendencias modernas y vanguardistas, sino como una tendencia que acogió reflexiones e inquietudes específicas. Es posible afirmar que dicha modernidad se mostraba todavía como una tendencia tímida, toda vez que sólo cuestionaba algunos paradigmas estéticos formales. No obstante, esta aparente timidez cobra otras dimensiones si tenemos presente la debilidad del medio artístico, que suponía aprender gradualmente los nuevos estilos modernos al tiempo que se promovían las herramientas comprensivas de los mismos.

Esta necesidad de promover nuevos valores estéticos resulta evidente en otro apartado del texto explicativo de la exhibición. En este fragmento se incluía una apreciación paradójica sobre el público, pues aunque resaltaba la importancia del mismo, de antemano suponía que difícilmente las obras expuestas resultarían comprensibles para él:

El visitante, a primera vista extrañará, y acaso no acertará a comprender la diversidad de procedimientos de ejecución y de preocupaciones estéticas que expresan estas obras.

Tal variedad, base y fundamento del encanto y del interés siempre renovado de las exposiciones de pintura moderna, es la manifestación en el orden plástico, del hervidero y rápida evolución del pensamiento humano en los últimos cincuenta años. Es la consecuencia del espíritu de independencia, del soplo de libertad y de apasionado individualismo, que inflama a los artistas de nuestra edad” (Da Silva y Bracquemot 1922, 149).

Hay que tener en cuenta que esta es justamente una de las razones que motiva la exposición: que el público no tiene el conocimiento para valorar las nuevas obras. Uno de los aspectos más interesantes de ella es justamente que no sólo pretendía mostrar los desarrollos artísticos más recientes, sino que buscaba poner al alcance del público los conocimientos necesarios para comprender dichas manifestaciones. En otras palabras, más que las obras, se intentaba exponer los criterios críticos para valorar las obras de arte producidas en la modernidad.

Así, una de las razones por las que la exposición francesa despertó el mayor interés, es porque ella es un interesante punto de partida para entender cómo dos fenómenos estrechamente relacionados, el del gusto y el del estilo, se articulan. Esta exhibición pretendió, como pocas en la historia del país, promover no sólo los nuevos estilos, sino los nuevos criterios que hacían de éstos una tendencia comprensible y con considerables aportes a la historia del arte.

No obstante, su relación con la historia del arte resultaba ser un tanto compleja. La exposición mantenía una relación ambigua con la historia precisamente porque la modernidad artística también la tiene. La modernidad y la exposición misma se presentaron como una manifestación de lo efímero. Los organizadores resaltaban que los cambios mostrados son “la manifestación en el orden plástico, del hervidero y rápida evolución del pensamiento humano en los últimos cincuenta años” (Da Silva y Bracquemot 1922, 149). De esta forma, la exposición manifestaba dos de las principales cualidades de la modernidad: el papel central de lo efímero y el lugar primordial que ocupaba la originalidad.

Es bien conocido que lo efímero fue uno de los presupuestos principales de la modernidad en general. Lo fue también de la modernidad artística. Del mismo modo, la originalidad era uno de los valores más caros para las nuevas tendencias

artísticas. Al reivindicar los cambios experimentados durante los 50 años anteriores, la exposición francesa conseguía transmitir la idea de que todo lo que se presentaba al público correspondía a tendencias originales, que se sucedían una tras otra y que, por tanto, eran desarrollos estéticos efímeros, en constante movimiento y desarrollo. Así, el público se pondría al día con los avances más recientes en la historia del arte occidental.

Este es otro elemento que resulta aparentemente contradictorio. Mientras por un lado se destacaba el carácter efímero y original de las expresiones modernas, por el otro se presentaban éstas como herederas de todo tipo de tradiciones históricas:

Mas, quiéranlo o no, los artistas modernos, por sus afinidades sensitivas, sentimentales o racionales, se aproximan mas [sic.] o menos a los grupos que en el pasado compusieron las grandes familias estéticas: Bizantinos, Medioevales, Renacimiento, Clásicos y Románticos [...].

El crecimiento en rapidez de los medios de información, las investigaciones arqueológicas favorecedoras del mejor conocimiento de la historia del arte en el tiempo y en el espacio, han traído por consecuencia, el entusiasmo sucesivo por el arte japonés, el chino, el egipcio, el negro y el khmer [...] (Da Silva y Bracquemot 1922, 149).

Esta consideración del vínculo entre la modernidad y la historia del arte resultaba especialmente valiosa a la hora de presentar la exposición al público. Una de las estrategias críticas más comunes para atacar los lenguajes modernos es señalarlos como modas pasajeras, que en nada aportan al desarrollo de la historia del arte. El texto introductorio de la exposición respondía de dos maneras a esta afirmación, adelantándose así a las críticas: en la primera señalaba el papel efectivo que tenía lo efímero, pero en la medida en que ello garantizaba la originalidad del artista; en la segunda, mostraba que a pesar de dicha originalidad, la expresiones modernas también se vinculaban con diversas tendencias de la historia del arte, tanto de occidente como de otras latitudes.

No obstante, esta relación entre la modernidad artística y la historia del arte no parecía darse en el terreno de lo formal, sino en la medida en que la modernidad se vinculaba con diversas “familias estéticas” (Da Silva y Bracquemot 1922, 149). El vín-

culo con la historia no dependía del seguimiento de determinadas normas artísticas, sino de la capacidad para captar el espíritu que subyace a las estéticas del pasado, dándoles un nuevo sentido. Esta afirmación del carácter histórico de la modernidad provocaba otro efecto: la afirmación de la modernidad como un producto inevitable del desarrollo artístico. Evidentemente, los autores echaron mano de la idea del progreso para justificar que la modernidad artística era un desarrollo inevitable de la historia del arte. Así, la modernidad no sólo se apuntalaba en la historia, sino que era hija de ella. Era hija, simultáneamente, del pasado y de su tiempo. Esta relación con la idea de progreso adquiriría además una forma inusitada: la de una ley del desarrollo histórico artístico. Así se señala en otro de los apartes del texto:

Hay una evolución de las ideas, lo mismo en estética que en los demás reinos del pensamiento, un encadenamiento tal de acciones y reacciones, que determina la aparición, el crecimiento, el apogeo y la decadencia de las escuelas.

Según cierta ley, que no ha admitido excepción, las tendencias de cada escuela se oponen a las de la que la ha precedido inmediatamente (Da Silva y Bracquemot 1922, 150).

Dos elementos resultan paradójicos en esta afirmación: el primero de ellos es, como hemos señalado, el asumir que el arte moderno constituía una vía de continuidad con respecto a la historia del arte. De esta forma, más que una ruptura, la modernidad artística aparece como una consecuencia lógica de los procesos artísticos. Bajo este orden de ideas el criterio de originalidad, que es indudablemente uno de los principales baluartes de la teoría del arte moderno, se ve cuando menos disminuido.

Del mismo modo, asumir que el arte moderno respondía a una ley evolutiva natural promovía la idea de que el triunfo de la modernidad artística era ineludible. Por tanto, esta era una forma de responder a los detractores, señalando que el decurso de la historia del arte era inevitable y por tanto el país debía incorporarse al caudal de las nuevas tendencias artísticas.

El segundo aspecto que llama la atención es la declaración de que a una escuela es seguida por otra de forma constante. Vale la pena recordar que, tal como ha

señalado Renato Poggioli (2011, 31-39), el término de escuela hace referencia a una noción tradicional del arte. Para el teórico italiano, a la noción de escuela, con toda la racionalidad y la jerarquización que ella comporta, siguieron los movimientos, tendientes a promover la libertad creativa.

Pero Poggioli (2011, 32) también resalta el carácter abarcante de los movimientos. Las escuelas suelen referirse fundamentalmente a aspectos artísticos, mientras que los movimientos implican una concepción del mundo: “[...] esta ilimitación más allá del arte, esta aspiración a lo que los alemanes llaman una *Weltanschauung*, es tal vez el principal carácter que diferencia aquellos que se llaman movimientos de los que se llama escuelas”.

Es notorio que algunas de las manifestaciones presentadas son percibidas por Poggioli como movimientos, debido tanto a la ruptura que ofrecían como a la capacidad para integrar problemas que iban más allá del campo artístico. Con la llegada de estas manifestaciones a Colombia, se optó por vincularlas con las escuelas, de tal forma que se restringieran al ámbito estrictamente artístico e igualmente se resaltara la relación entre las obras expuestas y las tradiciones que le precedieron.

Así, cabe preguntarse entonces en qué radica la incorporación de la modernidad artística como si se tratara de una escuela y, de hecho, la apreciación de las distintas tendencias expuestas como si se tratara de escuelas particulares. Es desde luego posible que la noción de movimiento artístico aún no alcanzara el reconocimiento necesario para utilizar este término. A pesar de ello, el uso de la expresión “escuela” denota claramente que en el texto de presentación de la exposición francesa no se tenía la idea de establecer una ruptura clara entre las expresiones artísticas vinculadas a la tradición y las nuevas formas de concebir la obra artística.

Las características que tuvo la exposición francesa son amplias y variadas. No sólo por los propósitos que ella tuvo, sino por la visión que suponía de la modernidad. La tensión entre corrientes antiguas y modernas resultó notable desde la justificación misma de la exposición. Pero adicionalmente, la recepción revistió diferencias notables. Como veremos, la forma en que fue interpretada en

las dos ciudades en las que se expuso es considerablemente diferente. Ello indica que, pese a su importancia, la exposición francesa fue percibida por los contemporáneos como la apertura a un campo de discusión que tendrá consecuencias importantes en las décadas siguientes.

Bogotá: una nueva irrupción del arte moderno

Hacia la década de 1920 Bogotá contaba con un medio artístico que, a pesar de no estar plenamente consolidado, sí había conseguido poner en marcha procesos de capital importancia. Desde finales del siglo anterior, la Escuela de Bellas Artes tenía un desarrollo paulatino, la crítica comenzaba a tener cada vez mayor presencia, se había logrado incrementar el número de exposiciones en comparación con las últimas dos décadas del siglo anterior y, en general, había un número mayor de artistas trabajando en el ambiente capitalino. Desde luego, estos avances seguían siendo modestos en comparación con las décadas siguientes, pero es indudable que en esta época se seguían enriqueciendo los procesos iniciados desde la década de 1880.

Las tendencias artísticas también habían crecido. Es bien conocido el predominio del que gozaba el arte académico, pero incluso en ese caso encontramos diversos énfasis artísticos. Así, mientras que a finales del siglo XIX era evidente la habilidad de los pintores en el retrato y en los temas históricos, estas tendencias, que aún tenían vigencia en las primeras décadas del siglo XX, se vieron complementadas con el protagonismo que también cobró la pintura de paisajes, especialmente desarrollada por el grupo de pintores de la Sabana.

Figura 1. El cubrimiento de la exposición en la prensa bogotana



Fuente: "La exposición de arte francés". 1922. *El Gráfico*, Bogotá, agosto 12, 1922.

Del mismo modo, las manifestaciones modernas no eran completamente desconocidas. Durante los primeros años del siglo XX la obra de Andrés de Santa María había sido conocida en Colombia y, pese a que no logró consolidar un número suficiente de adeptos a la modernidad artística, sí fue ampliamente discutida. Como hemos señalado, dichas tendencias tuvieron un impacto considerable en la obra de Fídolo Alfonso González Camargo, pero esta línea de desarrollo se vio tempranamente interrumpida debido a la prematura muerte del artista.

Pese al reducido impacto del arte moderno en el contexto capitalino, la presencia previa de algunas manifestaciones de este tipo implicaba que la exposición francesa no llegaba a un terreno de absoluto desconocimiento. Desde luego muchos de los movimientos expuestos eran desconocidos más allá de la reflexión teórica, pero existía la posibilidad de que alcanzaran simpatías entre algún grupo de conoedores. Al mismo tiempo, la exposición se encaminaba a corregir una de las grandes deficiencias de la modernidad artística colombiana a principios de siglo: la ausencia de un gusto artístico moderno. Podemos afirmar que las manifestaciones de Santa María y de González Camargo encontraron poco eco debido a que no existía un grupo que respaldara estas nuevas tendencias. Con la llegada de la exposición francesa se esperaba divulgar las nuevas tendencias a un sector más amplio y, de esta forma, conseguir la formación de un grupo que respaldara el gusto moderno.

Estos desarrollos artísticos se insertaban en toda una serie de cambios sociales en los que Bogotá se había embarcado desde hacía por lo menos una década. Se trataba del desarrollo del capitalismo en la ciudad, lo que implicaba toda una serie de cambios en la infraestructura física y económica. Pero, más allá de ello, tal como señala Santiago Castro-Gómez (2009), los cambios tenían que ver con una nueva actitud, ahora partidaria de lo cinético. Es esta incorporación del movimiento en cada uno de los aspectos de la sociedad, lo que incide en la configuración de la modernidad en la capital.

Pese a que este proyecto modernizador, que tal como señala Castro-Gómez, se vincula con todo un proyecto colonial,² había tenido como momento fundamental el año 1910 y la Exposición del Centenario, el desarrollo de la esfera artística tenía un marco temporal y una velocidad distinta. Iniciado desde la década 1880, la formación de nuevas expresiones artísticas alejadas de los esquemas coloniales, seguían en un ámbito tradicional (de acuerdo con los parámetros europeos) en la década 1920. Así, pese al crecimiento del campo artístico y de los ámbitos sociales relacionados con el capitalismo, el desarrollo seguía siendo limitado.

2. La estrecha relación entre modernidad y colonialidad es estudiada en diversos textos de Walter Mignolo. Vale la pena revisar la antología recogida bajo el nombre de *Habitar la frontera* (Mignolo 2015, 23-110.)

Esta situación explica el llamamiento de Gustavo Santos (1922, 213) a mantener la mente abierta frente a las obras que eran expuestas:

La única actitud posible de nuestro público ante la Exposición francesa debería ser la de la curiosidad. Otra desentona, o lo que es peor, nos coloca en postura ridícula. La curiosidad es inteligente y es de suprema cultura al mismo tiempo que es honrada, ya que nos encontramos ante manifestaciones de arte, nuevas y desconocidas para nosotros.

El crítico proponía entonces mantener al margen los prejuicios a la hora de apreciar las obras. Es una actitud necesaria, no sólo porque las manifestaciones artísticas eran nuevas, sino principalmente porque respondían a lógicas completamente diferentes. En las décadas siguientes, las palabras de Santos cobrarían un significado adicional, pues se entendería que las manifestaciones modernas no sólo incidían en el ámbito estilístico, en el que desde luego eran fundamentales, sino que conllevaban además a una redefinición del papel del artista y del concepto mismo de arte, al tiempo que busca tejer nuevas relaciones con el público.

Resulta evidente que la exposición se regía por un doble propósito: de un lado se trataba de poner en conocimiento de los artistas nacionales las búsquedas y desarrollos de los más recientes estilos artísticos. De otro, se trataba de mostrar a un público un poco más amplio las nuevas tendencias y, sobre todo, de hacerlas comprensibles. En este sentido, podemos decir que la exposición había emprendido la doble tarea de impulsar cambios en los estilos y los gustos artísticos nacionales. Ambos elementos, estrechamente vinculados, eran necesarios para el fortalecimiento de la modernidad artística en el país, pero sería sobre todo en Bogotá donde tendría efectos notables.

Esto se debe principalmente a que la exposición no se limitó a influir en los dos elementos que hemos señalado. Más allá del gusto y del estilo, la exposición tuvo una notable resonancia en la crítica, lo que la posicionó como una de las más destacadas muestras artísticas de los últimos años en el país. Ello no se debió solamente a que la crítica cumpliera la labor pedagógica que le pertenecía naturalmente, sino principalmente a que ella adoptó una actitud militante frente a la exposición. Tal como había ocurrido con la célebre discusión en la *Revista Contemporánea* en

1904, los críticos tomaron posiciones encontradas a la hora de reflexionar y escribir sobre la exposición francesa.

La forma en que la crítica asumió posturas diversas frente a la exposición es cuidadosamente estudiada por Sylvia Juliana Suárez (2008). Ella ha mostrado las problemáticas asociadas a los textos referidos a la exposición, tales como los recursos retóricos y las metáforas utilizados por los autores y las distintas posiciones expresadas en los críticos Rafael Tavera, Roberto Pizano (que, contrario a nosotros, ubica en un sector notablemente conservador) y Gustavo Santos.

Gracias a la discusión crítica el público podía conocer cómo se constituían cada una de las lógicas artísticas que poco a poco tenían presencia en la ciudad. La fuerte discusión implicaba una argumentación pública y el brindar un soporte teórico y conceptual al juicio crítico. El mismo Santos (1922, 212) insistía, en su balance final de la exposición, en que el debate crítico era uno de los grandes éxitos de la misma:

Su balance final es altamente satisfactorio: ha habido energúmenos que se han sentido ofendidos en sus más íntimas fibras, ha habido incondicionales que han resuelto encintrar [sic.] poco menos que el museo del Louvre en la Exposición, ha habido gente que ha declarado no comprender y no pocos que han declarado que deberíamos enviar al señor Zamora escoltado por el señor Borrero a regentar la escuela de Bellas Artes de París. Paso por alto los espíritus ponderados, son tan pocos en cualquier medio, que han encontrado cosas buenas, cosas regulares y no pocas divertidas.

En todo caso, repito, el balance es satisfactorio porque se ha discutido, se ha atacado, se ha defendido, y en este nuestro medio en donde domina un tanto en materias pictóricas la pintura fácil, o lo que es muy semejante, la de regalo de matrimonio, se ha oído hablar de escuelas y tendencias nuevas, se ha discutido en torno al cubismo y más o menos se han visto al óleo, cosas distintas de los paisajes agradables del señor Borrero o del señor Zamora, y de los Sagrados Corazones del señor Acevedo con que se empeña en probarnos, contra nuestra sincera opinión, que nos es un gran pintor [sic.]. Esto sólo bastaría para convencernos de los buenos resultados de la Exposición francesa.

Pero hay aún más: ella, para quien la haya visto de buena fe y no con la agresiva ignorancia que da el oficio cuando no se posee más que él sin espíritu alguno, sin ninguna idealidad, ha venido a traer a los espíritus jóvenes, a un Díaz, a un Leu-

do, a un Pizano, a un L. Cano, a un Samper, sobre todo a los que no han tenido ocasión de estar en contacto con otros medios pictóricos, una lección muy grande que aquí necesitamos y es la de la personalidad. Aquí tenéis más de cien cuadros y encontraréis más de cien personalidades definidas, inconfundibles, auténticas, dentro de su modesta esfera.

Pero estas palabras finales, que normalmente pasan desapercibidas, muestran que algunos críticos comprendieron uno de los puntos nodales del estilo artístico moderno: la expresión personal del artista. Todavía habría que esperar tres décadas para que un nuevo grupo de críticos, entre los que ocupaba un papel protagónico la argentina Marta Traba, desarrollaran la idea de que las manifestaciones modernas eran producto de la expresión plástica de cada artista. Con ello conseguían, desde luego, ubicar la creatividad individual como el eje fundamental del arte moderno y lograban romper con el predominio de la norma artística, que era una de las herencias más duraderas del arte académico.

Así, pese a que las obras expuestas son de origen francés, las consecuencias en el arte colombiano fueron notables. No se trataba simplemente de conocer estas nuevas tendencias, sino de buscar vínculos entre ellas y el panorama colombiano, en este caso capitalino. Así, la exposición constituía un desafío a las expresiones artísticas que se había estado desarrollando en las últimas décadas bajo el amparo de la Escuela de Bellas Artes. Uno de los herederos de dicha escuela, que a pesar de ello se mostró notablemente entusiasta de las nuevas tendencias, fue Roberto Pizano. Su opinión, más moderada que la de Santos, veía en la Exposición francesa un punto de partida para conocer mejor el arte nacional. En las palabras de Pizano no existe una postura a favor o radicalmente en contra de la incorporación de tendencias modernas en el país o en la capital, pero sí se hace evidente una reivindicación del arte colombiano:

En conclusión, visitante amigo y compatriota, duélete de haberte privado los años que tengas, de los goces del arte. Haz propósito de empezar a cultivarte ahora cuando se te presenta una admirable ocasión de conocer la pintura francesa y, por ésta, apréndete a admirar la nacional. El arte colombiano es un árbol magnífico y robusto: descansa a su sombra, saboréa sus frutos dulces y maduros. Arránca de tu casa los ridículos grabaditos y las terracotas y bibelotes industriales y reemplázalos con retratos de tu madre, o de tu hija... con paisajes de tu sabana, o del huerto donde tú floreciste (Pizano 1922a, 167).

Figura 2. Reproducción de obras en la prensa bogotana



Fuente: *El Gráfico*. 1922. Bogotá, agosto 19, 166.

La postura de Pizano resulta sorprendente y paradójica. Bajo su criterio, el conocimiento de obras modernas debería servir para valorar mejor el papel que juegan los retratos y los paisajes, es decir, las expresiones artísticas que en los últimos años había impulsado la academia y de la que participaba el mismo Pizano. Pero en otro de sus textos críticos, el autor parece asumir un papel completamente distinto. Allí reivindica las expresiones artísticas modernas y manifiesta su desacuerdo con la forma en que el arte ha sido enseñado hasta ese momento:

Un efecto admirable de la Exposición, cuya importancia resalta más cada día, fue el de mostrar a los jóvenes artistas que se les mantenía engañados y sumidos en la ignorancia con una serie de métodos anticuados, tan distantes del Arte moderno como del clásico, de los cuales es en absoluto necesario extender el conocimiento hasta vulgarizarlo en Bogotá ya que ello es tan fácil, al menos en parte por medio de las proyecciones, de conferencias ilustradas, etc. Así se hará algún día mejor pintura encerrando vino viejo en odres nuevos (Pizano 1922b, n.d.).

Como puede notarse, Pizano planteaba que el efecto de la modernidad artística se ejercía fundamentalmente en los espíritus jóvenes. Y así fue, habría que esperar todavía algunas décadas para que la modernidad artística comenzara a escalar posiciones en el campo artístico bogotano. En el caso del mismo Pizano, las consecuencias del contacto con las nuevas tendencias no se pueden evaluar con suficiente conocimiento. Una vez escritas estas notas, a este artista y crítico le restarían tan sólo 7 años de vida.

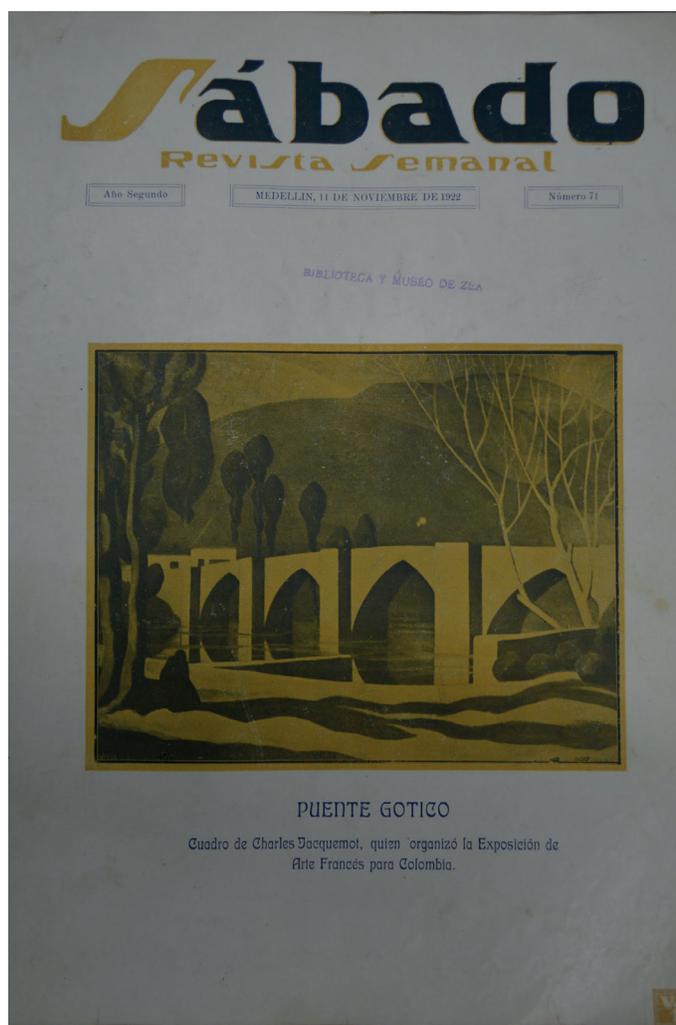
Las reacciones críticas frente a la exposición fueron variadas en Bogotá. Algunos críticos se mostraron a favor de la exposición y otros presentaron una postura ambigua. Y, a pesar de que la presencia de los detractores también fue notable en los medios impresos, la exhibición apareció como un éxito a los ojos de los partidarios de la modernidad artística. Pese a que el proceso de consolidación de la modernidad artística fue lento y que la sociedad bogotana “no puedo comprender el sentido de buena parte de las obras allí expuestas” (Medina 2014, 321), la exposición francesa se convirtió en un punto de partida imprescindible para la divulgación de los nuevos estilos y para la generación de un gusto artístico moderno en la ciudad.

Medellín: un tímido acercamiento a la modernidad artística

Poco tiempo después de realizarse la Exposición en Bogotá, ésta viajó a Medellín. Sus habitantes tuvieron la oportunidad de conocer así algunas de las últimas tendencias artísticas europeas. Sin embargo, las circunstancias de la exposición en la capital antioqueña, así como sus efectos en el desarrollo del arte, serían marcadamente dife-

rentes a lo ocurrido en Bogotá. El debate crítico en Medellín fue mínimo, por no decir nulo, la promoción de la exposición parece haber sido mucho menor y, como es bien conocido, el desarrollo de las tendencias modernas en la ciudad tendría que esperar todavía un poco más de cuarenta años. Es evidente que en el caso de Medellín, la exposición no logró plenamente los objetivos planteados por los organizadores. Ello se debió, en buena medida, a los límites del proyecto modernizador en la ciudad.

Figura 3. Reproducción de obras en la prensa medellinense



Fuente: *Sábado*. 1922. Medellín, noviembre 11. Portada.

Aunque de menores alcances que en Bogotá, el desarrollo de obras y proyectos en favor de la modernización también ocuparon un lugar importante en Medellín. Pese a ello, el proceso en Medellín fue más lento. La construcción de diversas vías y sistemas de transporte sólo se afrontaría de forma decisoria hacia la década 1920. Así la exposición francesa, como las demás labores en favor de las artes, todavía mínimas por lo demás, también se insertaban en un discurso tendiente a la inclusión de la naciente ciudad al panorama del capitalismo internacional. Por ello, la sociedad y la clase política medellinense trataba de incorporar diversos elementos al proceso modernizador. Tal como declara Luis Fernando González Escobar (2007, 68): “Ciencia, civilización y razón, la tríada del progreso, comenzaron a ser incorporados al lenguaje cotidiano”.

Pese a ello, Medellín contó con una campaña pedagógica ejercida desde la revista *Sábado* por Adelfa Arango Jaramillo. Antes de que la exposición fuera abierta en la ciudad, Arango, acorde con su vocación de pedagoga, publicó varios textos en los que señalaba algunos de los puntos más importantes propuestos en las obras expuestas, llegando incluso a señalar algunas de las características más revolucionarias de estas nuevas expresiones. Así, esta profesora y artista señaló como punto nodal la formación de una nueva sensibilidad al afirmar que “Las obras más notables de la generación actual no tienen el móvil de agradar. Las más renombradas son precisamente las que parecen haber sido construidas para la sola satisfacción de la sensibilidad del autor” (Arango 1922d, 856).

La autora comprendía que las nuevas tendencias implicaban una nueva relación entre público y artista. Las expresiones artísticas que hasta ahora habían tenido lugar en la ciudad tenían como propósito principal brindar una sensación de belleza y, por tanto, “agradar” al público. Las nuevas tendencias, en cambio, ubicaban en segundo lugar el problema de la belleza artística o se desentendían por completo de él y en esa medida buscaban sobre todo proponer una sensibilidad nueva e individual. Al señalar esto, Arango Jaramillo indicaba también que apreciar las obras de la exposición francesa demandaba una nueva actitud en el público, tendiente ahora a comprender el lenguaje plástico propuesto por el artista y aban-

donando el empeño de hacer concordar la obra con las normas que habían regido a las artes en el paradigma clásico.

Arango Jaramillo se encontró frente a la dificultad de hacer comprensibles dichas tendencias para el público. Si ellas se basaban fundamentalmente en la visión personal del artista, el público parecía quedar ahora sin herramientas suficientes para valorar la obra, salvo que consiguiera adentrarse en las consideraciones estéticas del artista. De allí la reivindicación de una nueva sensibilidad. Con esta propuesta resultaba claro que la autora sabía de la nueva estética que suponían las obras más recientes. Una estética donde las características plásticas y la creatividad individual habían pasado a un lugar protagónico. Pese a que no tenía el carácter combativo de Marta Traba, Adelfa Arango Jaramillo también había comprendido las profundas consecuencias de la modernidad artística. Cabría preguntarse entonces por qué en Medellín la exposición no fue un punto inicial para el desarrollo de la modernidad artística.

Un primer motivo es, desde luego, la debilidad del campo artístico local. La Escuela de Bellas Artes había empezado hacía tan sólo doce años y probablemente muchos de los procesos liderados por ella aún no habían conseguido consolidarse. La crítica artística era escasa y el interés del público aún no lograba niveles de consideración. Adicionalmente, la ciudad tenía pocos espacios expositivos y la divulgación de dos de las disciplinas fundadoras de los estudios artísticos: la historia del arte y la estética, era escasa, pese a los insistentes esfuerzos de la Sociedad de Mejoras Públicas y de la misma Escuela, por promoverlas. Así, a pesar del evidente interés de un grupo de personajes notables, el medio artístico aún no conseguía consolidarse en la ciudad.

Pero esta debilidad del campo artístico, conllevaría otra de las dificultades a las que se enfrentaba la promoción del gusto artístico moderno: la prevalencia de los valores clásicos. No se trataba, desde luego, de que los valores clásicos estuvieran sólidamente arraigados, sino, por el contrario, de que también esta visión del arte buscaba consolidarse y resultaba más apropiada para una sociedad que deseaba incorporar el buen gusto a los signos distintivos de una boyante burguesía comercial.

De allí el esfuerzo de Adelfa Arango Jaramillo por establecer un vínculo entre las obras modernas y la naturaleza. Se trataba de matizar un poco la ruptura

propuesta por ellas y evocar la mimesis como uno de los valores que persistía en el arte moderno. Es bien conocido que las tendencias, no sólo francesas, sino internacionales, se distanciaban aceleradamente de este paradigma, lo que hace aún más sorprendentes las palabras de la educadora:

En resumen: para visitar una de las modernas exposiciones, hay que saber valorar, lo cual significa, no tratándose del color, que la cultura guíe nuestros ojos naturales en la contemplación de las cosas naturales. Así, pues: la obra de las escuelas extremistas debe mirarse no como vana pretensión de hacerse notar por su extravagancia, sino como un noble afán de abrir nuevos horizontes a la representación de la Naturaleza y a refundir el impresionismo en el simbolismo. «Pompier» es el nombre que les dan los críticos modernos a estos artistas de quienes, no obstante, hay mucho que admirar (Arango 1922c, 851).

Pese a las imprecisiones contenidas en el texto (como afirmar que los artistas modernos son llamados “pompiers”), es evidente su deseo de establecer que el arte moderno era una tendencia perdurable. Al señalar que estas tendencias no pretendían “hacerse notar por su extravagancia”, salía al paso de uno de los argumentos más recurrentes en contra de la modernidad: que se trataba de una moda pasajera, que no lograría minar los valores perdurables del arte.

Además la relación con la naturaleza, que desde luego generaba un vínculo con el paradigma representativo del arte, funcionaba aquí como una forma de matizar la ruptura de la modernidad. Así, se asumía que el arte moderno seguía siendo esencialmente un estudio de la naturaleza, un esfuerzo basado en ella. Mientras que en el texto citado más arriba, Arango Jaramillo comprendía que la creatividad personal del artista ocupaba un lugar central, en este parece disminuir el impacto de esta afirmación otorgando a la naturaleza un papel protagónico en la constitución de la obra.

Las reflexiones de Arango Jaramillo se mostraron tímidas en otras ocasiones, en las que buscó disminuir la profunda ruptura que de hecho suponía la modernidad artística. Eso era particularmente notorio cuando se refería a algunos de los artistas que participaban de la muestra:

Andrés Lothe, pintor a quien no pueden comprender sino los técnicos, es totalista. En sus dos cuadros, «Bajo el bosque», se puede notar lo que los críticos dicen de este original artista: Renunciando al encanto de los colores huye también del cubismo por temor de empobrecer su arte; y a pesar de que desprecia las reglas, se somete a los principios constructivos para poder dar estabilidad y equilibrio a sus obras. Las caprichosas direcciones de las líneas y sus relaciones con los ángulos, concurren a la armonía general del cuadro, y su dibujo enérgico atestiguan una rara agudeza visual. Une pues, al cubismo, la tendencia sensual, y al adaptarse a este medio tiene encantadoras creaciones (Arango 1922b, 865).

De acuerdo con su análisis, el cubismo por sí solo conduce al empobrecimiento del arte. Sería necesario matizarlo al mezclarlo con otras tendencias. Esta mezcla contribuye a dar “estabilidad y equilibrio”, dos de los valores fundamentales de una estética clásica. Además todo ello tiende a la búsqueda de la armonía en la obra. Las tendencias modernas son presentadas, por tanto, como apuestas arriesgadas que conducirían a la pobreza artística. Pese a que deben ser tenidas en cuenta y no descartadas de plano, su incorporación debe ser cuidadosa y en ningún caso debería provocar la ruptura con los valores sempiternos del arte.

Es de suponer que esta postura tímida de Arango Jaramillo estuviera acorde con el medio artístico local, poco dispuesto a conceder lugares notables a tendencias vanguardistas. Es incluso probable que para algunos sectores del arte antioqueño la postura de la autora resulte arriesgada toda vez que no rechaza estas tendencias como una simple moda, sujeta a las modificaciones del tiempo. En todo caso, teniendo en cuenta que las declaraciones sobre la exposición francesa en Medellín son mínimas, las palabras de la autora resultan sintomáticas del ánimo con el que los conocedores del arte recibieron la exposición. Aunque reconocieron su importancia (de otra forma no se habría promovido su presencia en la ciudad), pretendían que las obras y tendencias expuestas implicaran un llamado al orden y no solamente una defensa de la modernidad artística expresada en plena libertad.

También en Medellín se buscaron relaciones entre las nuevas tendencias y el arte nacional. En este caso se buscó establecer una relación entre el impresionismo (una tendencia que ya no era tan novedosa en aquel momento) y el paisajismo na-

cional. Desde luego, ello guarda concordancia con la idea de que las tendencias modernas continuaban el estudio de la naturaleza, pero no deja de ser sorprendente que se vincule esta tendencia con artistas que, pese a marcar nuevos puntos de vista en el arte nacional, seguían estando indudablemente ligados a los valores académicos:

La luz de los trópicos favorece a los pintores de esta escuela [el impresionismo], porque como decía Manet, el principal personaje de un cuadro es la luz. Debido a ello los paisajistas colombianos Borrero, Zamora, Otálora y Peña podrán ser más audaces que los europeos del Norte en la exaltación del color, y por tal motivo el inglés Turner, cuyo ideal era la luz, estudiaba al sol y viajaba por los países del Sur de Europa para hallar en ellos los resplandecientes efectos atmosféricos que pintó con maestría (Arango 1922a, 828).

Es notorio que otras tendencias, como el cubismo o el fauvismo, no parezcan tener el recibimiento que se otorgó a los impresionistas. Después de casi medio siglo, esta tendencia podía gozar de aceptación, incluso en ambientes tan conservadores como el antioqueño. La aceptación de este movimiento, que se veía como una tendencia promisoriosa, demuestra hasta qué punto el acercamiento a lo modernidad por medio de la exposición francesa estuvo lleno de timidez en el caso de la capital antioqueña.

Figura 4. El cubrimiento de la exposición en la prensa medellinense



Fuente: "La exposición de arte francés en Medellín, y las modernas escuelas de pintura". 1922. *Sábado*, Medellín, noviembre 18, 865.

Conclusiones

La exposición francesa constituyó sin lugar a dudas uno de los eventos más importantes de la modernidad artística en el país. Ella implicaba una primera muestra de articulación de las tendencias modernas en Colombia. Pese a que la modernidad artística ya había tenido alguna presencia en momentos anteriores, es a partir de la exposición que

se nota la necesidad de que el sistema de críticos, artistas, espacios expositivos y cono- cedores en general, comience a buscar una mayor legitimación y, por ende, comience a constituirse al interior de la esfera todavía débil del arte nacional.

No obstante, esta importancia de la exposición francesa se suscribe principal- mente al entorno bogotano. Allí es indudable el impulso que ella brindó tanto al gus- to como al estilo moderno, toda vez que permitió el conocimiento de algunas de las tendencias artísticas más recientes, valorando incluso la importancia que ellas tienen en la redefinición de la esfera del arte. En la medida en que Bogotá ya había conso- lidado una serie de instituciones que, aunque insuficientes, venían ejerciendo una considerable influencia desde hacía cuatro décadas, fue posible canalizar los esfuer- zos para promover el arte moderno en la capital del país. De allí que la presencia de críticos, de visitantes y el interés que mostraron diversos artistas en la exposición, haya permitido hacer un balance positivo de los efectos del evento en la ciudad.

Pese a ese balance positivo realizado por algunos sectores, lo cierto es que los alcances de la exposición fueron limitados. El éxito radica, tal vez, en el hecho de hacer visibles nuevas tendencias y en provocar la discusión crítica entre los puntos de vista de diversos autores. Pero, al mismo tiempo, es necesario valorar que, tal como mencionamos anteriormente, las muestras de carácter internacional en el país fueron casi inexistentes en las cuatro décadas anteriores.

Por ello, la importancia de la exposición francesa para el desarrollo del arte mo- derno en Bogotá no se debe a que a partir de este momento se consolide una tenden- cia moderna, algo que como bien es conocido no es cierto, sino a que abría nuevas perspectivas que tenderían a desarrollarse posteriormente. La coherencia entre estos proyectos artísticos y los proyectos modernizadores de la ciudad también contribuye- ron a abrir paulatinamente nuevos caminos para el desarrollo artístico de la capital.

Medellín, en cambio, recibió la exposición con considerable timidez. No sólo se trataba de la escasa presencia de los críticos a la hora de valorar la exposición, sino del hecho de que no existiera un nutrido debate sobre las nuevas tendencias. A su favor, la ciudad tuvo una introducción pedagógica en las páginas de una de las revistas más importantes. Pese a ello, dicha introducción se mostró tímida a la hora

de evaluar las fuertes rupturas que las tendencias modernas proponían. En lugar de ello, se buscó tender lazos entre dichas tendencias y las últimas manifestaciones del paisajismo académico. En este sentido, aunque la exposición francesa tuvo recibimiento en Medellín, dicha bienvenida estuvo mediada por una interpretación conservadora de los nuevos valores estéticos que se presentaban.

La capital antioqueña incorporaba los proyectos civilizatorios con mayor lentitud, lo que hacía que las nuevas medidas todavía no tuvieran el impacto esperado, pues los sistemas de transporte, los proyectos de urbanización e industrialización, entre otros aspectos, apenas se estaban emprendiendo o estaban a la espera de un clima más favorable. Sumado a ello, el medio artístico era mínimo. La crítica y las exposiciones artísticas brillaban por su ausencia y el número de artistas activos en la ciudad todavía no alcanzaba un nivel considerable. A ello habría que agregar el conservadurismo cultural de la sociedad medellinense, expresado no sólo en las costumbres cotidianas, sino en la concepción que se tenía sobre las artes, sujetas todavía a los valores clásicos.

Esta situación de retraso con respecto a las expresiones artísticas internacionales que destaca en ambas localidades (siendo más notable el caso de Medellín), fue de hecho una característica constante del arte colombiano durante la mayor parte del siglo XX. Tal como lo señala Álvaro Medina (2014, 329) “Entre el momento cumbre de la tendencia practicada por cada uno de estos artistas -importante en el contexto histórico colombiano- y el momento del artista o movimiento que lo había influido, el tiempo transcurrido fue cada vez mayor. Sólo a partir de la década del 60 el lapso tendió a disminuir”.

La exposición francesa es una de las muestras de arte extranjero más representativa que tuvo el país en la primera mitad del siglo XX. Su visita en las dos principales ciudades colombianas constituyó una forma de actualizar a críticos, artistas, conoedores y público en general, sobre lo que ocurría en el arte internacional durante las décadas recientes. Sin embargo, la importancia de ella no debe ser valorada a partir de un análisis general de lo expuesto o de los comentarios críticos. Es pertinente y necesario partir del desarrollo y el impacto de la exposición

en cada una de las localidades en que ella tuvo presencia. De esta forma podemos decir que por sí sola ella no generó un mayor dinamismo en las tendencias artísticas modernas en el país. Por el contrario, es una suma de factores lo que contribuía o retardaba el desarrollo de estas tendencias en cada una de las regiones y localidades. Analizar estos procesos de forma diferenciada y acudiendo a métodos comparativos, permitirá tener un panorama más acertado de las vicisitudes que tuvo que enfrentar la modernidad artística en Colombia, con un complejo y lento desarrollo que se distendió durante toda la primera mitad del siglo XX.

Referencias

Arango Jaramillo, Adelfa. 1922a. “Algo sobre las modernas escuelas de pintura”. *Sábado*, Medellín, Octubre 21.

Arango Jaramillo, Adelfa. 1922b. “La exposición de arte francés en Medellín, y las modernas escuelas de pintura”. *Sábado*, Medellín, noviembre 18.

Arango Jaramillo, Adelfa. 1922c. “Algo sobre las modernas escuelas de pintura”. *Sábado*, Medellín, noviembre 4.

Arango Jaramillo, Adelfa. 1922d. “La exposición de arte francés en Medellín, y las modernas escuelas de pintura”. *Sábado*, Medellín, noviembre 11.

Castro-Gómez, Santiago. 2009. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Da Silva Bruhms, Ivan, y Charles Bracquemot. 1922. “La Exposición de arte francés”. *El Gráfico*, Bogotá, agosto 12.

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

González, Beatriz. 1987. “Fídolo A. González C. Pintor”. *Escala*. 13: 1-16.

González Escobar, Luis Fernando. 2007. *Medellín, los orígenes y la transición a la modernidad: crecimiento y modelos urbanos 1775-1932*. Medellín: CEHAP, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

Haskell, Francis. 2002. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Crítica.

Krauss, Rosalind. 2013. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)*. Bogotá: Universidad de los Andes - Laguna libros.

Mignolo, Walter. 2015. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2014)*, Barcelona: CIDOB - Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Pizano, Roberto. 1922a. “La exposición de arte francés”. *El Gráfico*, Bogotá, agosto 19.

Pizano, Roberto. 1922b. “El año artístico 1922”, *Cromos*, Bogotá, diciembre 23.

Poggioli, Renato. 2011. *Teoría del arte de vanguardia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sánchez Vásquez, Adolfo. 2003. “Modernidad, vanguardia y posmodernismo”. En *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, 271-285. México: Fondo de Cultura Económica.

Sanín Cano, Baldomero. 1904. “El impresionismo en Bogotá”. *Revista Contemporánea*, Bogotá, noviembre 1.

Santos, Gustavo. 1922. “En la Exposición de Arte Francés”, *El Gráfico*, Bogotá, septiembre 9.

Sedlmayr, Hans. 2008. *La revolución del arte moderno*. Barcelona: Acantilado.

Serrano, Eduardo. 1985. *Cien años de arte colombiano, 1886-1986*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Stangos, Nikos. 2000. *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Destino.

Suárez, Sylvia Juliana. 2008. “‘Arte serio’: el arte colombiano frente a la vaguedad histórica europea en 1922”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. 14: 64-91.

