

# Arte moderno y gobierno en Colombia\*

MODERN ART AND GOVERNMENT IN COLOMBIA

A ARTE MODERNA E O GOVERNO NA COLÔMBIA

## Rubén Yepes\*\*

Fecha de recepción: 6 DE JUNIO DE 2010 | Fecha de aceptación: 1 DE SEPTIEMBRE DE 2010.  
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>

### Resumen

Este texto tiene por objeto la relación entre arte y gobierno en Colombia. Concentrado en tres casos específicos, el artículo intenta revelar la relación que se dio entre arte moderno y poder político. A partir de una conceptualización amplia de las prácticas de gobierno centrada sobre la noción de gubernamentalidad de Michel Foucault, se intenta observar cómo el poder político ha permitido la visibilización de ciertas prácticas y discursos artísticos a la vez que obscurecido otras y cómo en ocasiones el arte fue incluso instrumentalizado en función de la hegemonía política. Mirando no sólo las obras, sino también los discursos que se han producido en relación a ellas, este trabajo concluye que hubo en efecto una cooptación –compleja– del arte por la política en la primera mitad del siglo XX, en medio de la disputa ideológica que se libró entre los dos sectores que entonces dominaban el panorama político nacional.).

**Palabras clave:** Arte moderno, política, gubernamentalidad, Andrés de Santa María, pedronelistas, abstracción.

**Palabras clave descriptor:** Foucault, Michel, 1926-1984 – Crítica e interpretación, Arte moderno, Estado y arte

\* Artículo de reflexión, resultado parcial de investigación independiente sobre arte y política en Colombia.

\*\* Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Candidato a Magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana y miembro del Grupo de Estudios Visuales de dicha universidad. [ruben\\_yepesm@yahoo.com.ar](mailto:ruben_yepesm@yahoo.com.ar).

### Abstract

This text studies the relation between art and government in Colombia. Concentrating on three specific cases, it tries to reveal the relationship between modern art and political power. Resorting to a broad conceptualization of government practice centered on Michel Foucault's notion of governmentality, this work tries to observe how political power has allowed visibility to certain artistic practices and discourses whilst at the same time obscuring others, and how in certain cases art has even been instrumentalised for the obtention of political hegemony. Looking not only at the artworks themselves, but also at the discourses that have been produced in relation to them, this work concludes that there effectively was a complex cooptation of art by politics during the first half of the twentieth century, in the midst of the ideological dispute that was undertaken by the two sectors that back then dominated the nation's political horizon.

**Keywords:** Modern Art, Politics, Governmentality, Andrés de Santa María, Pedronelistas, Abstraction.

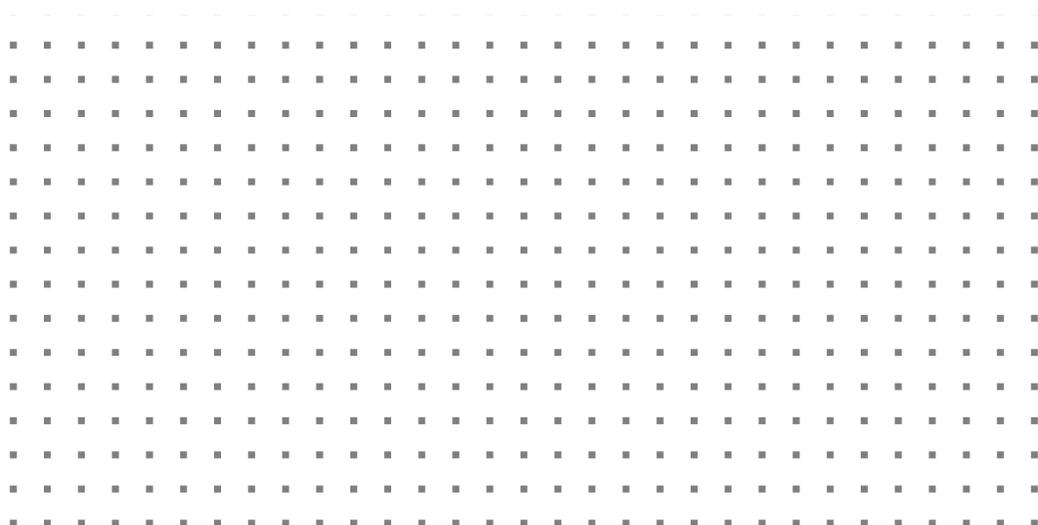
**Keywords Plus:** Foucault, Michel, 1926-1984 – Criticism and interpretation, Art, Modern, Art and statey.

### Resumo

Este texto tem como objetivo determinar a relação entre a arte e o governo na Colômbia. Concentrando-se em três casos específicos o artigo tenta revelar a relação entre a arte moderna e o poder político. A partir de uma conceitualização ampla das práticas de governo centradas sobre a noção de governabilidade de Michel Foucault, tenta observar-se como o poder político tem dado visibilidade a certas práticas e discursos artísticos e ao mesmo tempo tem obscurecido outras e como às vezes a arte foi instrumentalizada em função da hegemonia política. Olhando não somente as obras, mas também os discursos que foram produzidos em relação a elas, este trabalho conclui que houve um complexo efeito de cooptação da arte pela política na primeira metade do século XX, no meio da disputa ideológica que se travou entre os dois setores que nessa época dominavam o cenário político nacional.

**Palavras chave:** arte moderna, política, governabilidade, Andrés de Santa María, pedronelistas, abstração.

**Palavras chave descritor:** Foucault, Michel, 1926-1984 – Crítica e interpretação, arte moderna, Estado e arte



## EN LA SEPARACIÓN DE POLÍTICA Y ARTE

Las historias del arte moderno que se cuentan comúnmente asumen la libertad y el no compromiso del ejercicio artístico como presupuesto y, aún en los casos en los que se tematiza lo político o lo social, esto se soslaya en función de los universales propios de la esfera autónoma del arte. Separación es, pues, la clave en que se da el arte moderno; estética es el nombre que recibe la esfera de su autonomía. Esto es así también de este lado del mundo, en el arte moderno colombiano, en donde los artistas pocas veces tocaron de manera explícita temas de razón, políticos, de Estado, de capitalismo. Ni siquiera con las coyunturas particulares de un país como Colombia –en el que han surgido brutales lógicas de dominación, en el que la economía de capital ha sido para muchos la estructura de la imposibilidad, en donde el proyecto de Estadonación se ha basado en dinámicas de exclusión y muerte–, ni siquiera en un país tal ha sido derogada esta separación. Sólo en contadas excepciones, mucho más contadas que en otros países latinoamericanos, los artistas colombianos salieron del prisma subjetivo de libertad y ejercicio autónomo que la modernidad artística de Occidente había fabricado y en el que ellos mismos se recluyeron de manera en gran medida irreflexiva. Las más de las veces, los artistas modernos colombianos fueron mudos ante el poder.

En cambio, los artistas buscaron acercar sus realizaciones al gran relato de la historia del arte –y las historias que se cuentan del arte colombiano comúnmente ofrecen una narrativa que va en este sentido–. Así, por ejemplo, Andrés de Santa María sería la primera manifestación de las búsquedas del “arte moderno” en el ámbito del arte nacional, en la medida en que, gracias a sus viajes por el viejo continente, pudo asimilar los desarrollos del Impresionismo en el país, que se celebraron como la “incorporación del arte colombiano en el gran relato del arte internacional”. En oposición, se yergue el caso particular de los pedronelistas en Medellín, cuya pintura fue relegada, por así decirlo, a las márgenes de la modernidad artística en el país hasta que se les reconoció un lugar cultural importante como manifestaciones en el arte de la identidad nacional. Y se puede también mirar como caso los orígenes de la abstracción en Colombia, interesante aquí justamente porque la separación en ella es completa, porque prioriza de manera enfática los valores universales de la modernidad artística y porque, en ella, el lazo que une arte y política, el lazo entre arte y poder, ocupa el momento de su máximo ocultamiento, a pesar incluso de que parte de la abstracción en Colombia haya nacido de la mano de exploraciones particulares del contexto local. Estos son los tres casos que se mirarán en este trabajo, el cual tiene por objeto la relación entre arte y gobierno en Colombia y, por objetivo central, revelar, a través de dichos casos, aspectos de la relación entre arte moderno y poder político en nuestro país.

Lo que se quiere poner en evidencia es cómo la relación entre el arte moderno en Colombia y las prácticas de gobierno, en contravía de la separación como condición epistemológica del arte moderno, dista mucho de ser difusa o escueta. Es posible demostrar que el arte moderno en Colombia, el arte que se dio en la primera mitad del

siglo XX, a pesar de que en la mayoría de los casos no asumió lo político con voz propia, se vio afectado por la racionalidad política local y terminó haciendo parte de las lógicas y cálculos de gobierno que aquí se desarrollaron. Lo que me ha permitido pensar en esta posibilidad ha sido la elaboración de la “gubernamentalidad” que realiza Michel Foucault en los cursos que dictó en el College de France, la cual implica justamente la ampliación del concepto tradicional de gobierno para incluir otros ámbitos y prácticas que no se considerarían como tal desde el punto de vista de la noción ortodoxa de política. La noción de gubernamentalidad de Foucault hace referencia a una economía específica de poder, que se da en las sociedades donde el poder se encuentra descentralizado y en donde sus miembros juegan un rol activo en su propio autogobierno. Debido a este rol activo, los individuos necesitan ser regulados desde adentro. En palabras de Jonathan Xavier Inda, comentarista de Foucault, la gubernamentalidad se refiere “[...] no sólo a las actividades del Estado y sus instituciones sino, de manera más amplia, a cualquier esfuerzo racional de influenciar o guiar la conducta humana a través de la acción sobre sus esperanzas, deseos, circunstancias o ambiente” (2005, p. 1). En este contexto, se puede entender el potencial papel de la cultura (y el papel del arte) como elemento constitutivo de la gubernamentalidad. Lo que se desarrolla a continuación es una mirada (que advierto parcial, inconclusa) a los tres casos del arte colombiano arriba mencionados y su relación con las prácticas de gobierno entendidas en este sentido amplio. Para ello, conviene primero circunscribir de manera más detallada el concepto de gubernamentalidad de Foucault en relación con dicha mirada.

## LA CONDUCTA DE LA CONDUCTA

A lo largo de los cursos *Seguridad, territorio y población* (STP, 1978) y *Nacimiento de la biopolítica* (1979) que dictó en el College de France, Foucault lleva a cabo lo que podríamos denominar un análisis genealógico del arte de gobernar, dentro del marco más general de una “ontología histórica de nosotros mismos”; esto es, la exégesis de las condiciones de posibilidad de los modos en que nos entendemos como sujetos. El arte de gobernar habría empezado en el siglo XVI en Europa, momento en el cual hizo emergencia un gran interés por cuestiones del gobierno en un sentido general, para desarrollarse posteriormente a través de sucesivas transformaciones que pasan por la articulación de una razón de Estado (es decir, el Estado mismo –su conservación, su permanencia pero también su ampliación y crecimiento– como finalidad y único sentido de la acción de gobierno), la incorporación de un sentido pastoral del acto de gobierno (la preocupación por conducir tanto a los individuos como a la totalidad de la población hacia su propia subsistencia) y el desarrollo del liberalismo primero y, posteriormente, el neoliberalismo como tecnologías de gobiernos específicas. El interés por las cuestiones de gobierno y la manera en que este fue articulado en la teoría y en la práctica habría marcado, para Foucault, el paso de un poder soberano a la gubernamentalidad como arte de gobierno específico. Si la soberanía se preocupa por el territorio, el arte de gobierno se interesa por “[...] un complejo particular compuesto de hombres y cosas”

(Foucault, 1999a). Mientras que en el poder soberano se propugnaba por el bien común, en este nuevo arte de gobierno se procura una disposición productiva de las cosas: lo importante es que los hombres y las cosas sean administrados de una manera eficiente, de forma tal que la producción sea maximizada.

Si bien Foucault no se refiere al arte en relación con la gubernamentalidad, y ni siquiera a la relación específica de la cultura con esta, hay dos elementos importantes de la gubernamentalidad que hacen que se trate de una comprensión del poder que expande la categoría de lo político de tal forma que abarca lo cultural y que, por lo tanto, son importantes para las intenciones de este trabajo: por un lado, a la elaboración de la noción de gobierno que hace Foucault y, por el otro, al concepto de población. Lo que me interesa de la noción de gobierno que elabora Foucault es que esta remite a una comprensión del mismo que excede el sentido político y estatal desde el cual se entiende el término contemporáneamente. Al remontarse a su historia, Foucault señala que “la palabra ‘gobernar’ abarca en realidad una masa considerable de significaciones diversas” (2006, p.146). Y prosigue Foucault a esbozar varios significados de la palabra gobernar, entre los cuales se encuentra “[...] el sentido puramente material, físico, espacial de dirigir, hacer avanzar e incluso avanzar uno mismo por un camino, una ruta.” (p. 147) y “[...] conducir a alguien, en el sentido propiamente espiritual del gobierno de las almas [...]” (p. 48). Gobernar es llevar en un sentido o una dirección particular, pero aquello que se gobierna siempre son los seres humanos. En este sentido, el gobierno es algo que se ejerce sobre la dimensión del sujeto. Quiero arriesgar la interpretación siguiente: que el gobierno sea no sólo una práctica política particular sino todo aquello que implique gobierno de las almas llama al papel de lo espiritual, es decir, de lo cultural, al interior de la gubernamentalidad.

El otro elemento que debe ser mencionado es la población. La gubernamentalidad se ejerce a la vez sobre seres humanos individuales y aquellos tomados en conjunto, pero no de manera directa sino a través de una abstracción producto de técnicas de representación específicas del arte de gobierno. Dice Foucault:

La población [...] no quiere decir simplemente un conjunto humano numeroso, sino seres vivos atravesados, mandados y regidos por procesos y leyes biológicas. Una población tiene una tasa de natalidad, de mortalidad, tiene una curva y una pirámide de edad, una morbilidad, un estado de salud, una población puede perecer o puede, por el contrario, desarrollarse. (1999, p. 245)

La población es un producto de la estadística y de los otros saberes expertos que concursan a favor del Estado. Como tal, es a la vez objeto y sujeto de la gubernamentalidad. Mientras que el poder soberano se ejercería sobre un territorio dentro del cual los seres humanos serían una especie de correlato y en donde la acción del soberano se articulaba tan sólo como un ejercicio directo de voluntad sobre la vida de los súbditos (hacer morir, dejar vivir), la gubernamentalidad se dirige hacia el conjunto de los individuos hechos inteligibles como población, sobre cuyos procesos, dinámicas y flujos se interviene activa y constantemente. En la gubernamentalidad, la vida no sólo se permite

sino que se gestiona constantemente, pero se entiende como un atributo generalizado de una multiplicidad por fuera de la cual no es menester adelantar esfuerzos (hacer vivir, dejar morir). Que la población sea el sujeto y a la vez el objeto de las artes de gobierno significa que la suerte individual de cada ser humano no es relevante; tan sólo tiene relevancia la tasación general del bienestar de los seres humanos tomados como conjunto. Esta es la principal característica de aquello que Foucault llamó biopolítica.

Por fuera de la población estaría “el pueblo,” que Foucault entiende como aquello que “[...] con respecto [al] manejo de la población, en el nivel mismo de esta, se comporta como si no formara parte del sujeto-objeto colectivo que es la población, como si se situara al margen de ella y, por lo tanto, está compuesto por aquellos que, en cuanto pueblo que se niega a ser población, van a provocar el desarreglo del sistema” (2006, p. 64). De nuevo, quiero arriesgar una interpretación: que la gubernamentalidad tome por objeto-sujeto a la población significa no sólo que su ejercicio se realiza sobre ella sino que ella misma es producida por el acto de gobernar. De nuevo, esto parece llamar al concurso de lo cultural al interior de la gubernamentalidad, como mediación entre población y pueblo, es decir, como ámbito desde el cual el pueblo es susceptible de ser convertido en población. En lo que sigue, se analizan los casos propuestos, buscando comprenderlos como ejemplos de la participación del arte moderno colombiano en los proyectos de gobierno acaecidos en el país durante la primera mitad del siglo XX.

## ARTE Y GOBIERNO

Como presupuesto, se ha asumido la necesidad de mirar no sólo las obras y las prácticas, sino también los contextos en los cuales estas fueron llevadas a cabo y en los que fueron gestionadas o censuradas, los ámbitos desde las cuales fueron promulgadas u opacadas. A este presupuesto no se ha llegado de la mano de Foucault, quien, como ya se dijo, no habla de arte en sentido estricto, sino a través de Pierre Bourdieu y Bruno Latour y, por lo tanto, resulta necesario aclarar esta vía. Bourdieu, en *Las reglas del arte* (1995), expone cómo la determinación social de la producción artística se hace no sólo en relación con la producción sino la recepción de la obra. Es decir, el contexto histórico y político no sólo condiciona la creación de la obra, las prácticas de los artistas, sino que también determina la configuración de la mirada que se arroja sobre ellas y la valoración de las mismas. Por su lado, el antropólogo Bruno Latour (2007) ha sostenido que la “constitución moderna” se basa en una división entre el saber y el poder que se materializa en términos excluyentes entre sí: objeto/sujeto, naturaleza/cultura, ciencia/política, en tanto que propone que esta división, en realidad, nunca ocurre, ya que el mundo moderno (como todos los otros), de hecho está compuesto de híbridos, de conjunciones de objetos y usos sociales, de cosas y de prácticas.

En efecto, el arte en general no se puede entender sin derrumbar la separación entre cultura y poder y esto, por supuesto, es válido en el caso específico de nuestro arte. Ciertamente, hay discursos generados desde las estructuras del poder que se erigen como fuentes de verdad e instancias de legitimación. Igualmente, se convierten

en fuentes de exclusión, en cuanto arrojan luz sobre unos discursos y prácticas mientras que oscurecen y relegan otras. El poder, en efecto, se ejerce y, en el campo de las artes, el ejercicio del poder tiene que ver con el espacio de visibilidad que se permite a los artistas. Como afirma Foucault (1999), el poder circula, es productor, forma saber y discursos. En esto, el ámbito institucional del arte, de la cultura en general, juega un papel preponderante. En el caso de las artes en Colombia, el poder en efecto ha circulado, a través de la prensa y publicaciones, a través de los discursos de críticos e historiadores, pero, también, a través del patrocinio mismo de la actividad cultural por parte del gobierno y, en tal medida, ha tenido un papel central en el resaltamiento de unos nombres y el opacamiento de otros, en la legitimación de ciertos movimientos, ciertas estéticas, y el rechazo de otras; en una palabra, en la configuración del campo del arte. Tomando en serio el señalamiento de Bourdieu respecto del contexto de poder que posibilita la emergencia y puesta en circulación de las prácticas y los productos artísticos, tomando en serio también la imprecación de Latour, se hace necesario aceptar que el arte emerge y adquiere visibilidad gracias a prácticas específicas del poder, las cuales, por supuesto, encierran intencionalidades que son trascendentes al campo del arte y al campo de la cultura en general.

Así, en los tres casos que se mirarán, se busca elaborar la relación entre la estética, la crítica artística y cultural y el contexto específico del poder político para ver si es posible referir una práctica de gobierno que se habría ocupado de instrumentalizar al arte para sus propósitos. Aquello sobre lo que se quiere arrojar luz es la tesis de que el arte moderno en Colombia es el correlato en el ámbito de lo estético de un proyecto gubernamental más general que se dio particularmente como modernización, es decir, de conducción de los colombianos hacia un estadio ulterior de desarrollo del Estado nación, proyecto que, en el particular caso colombiano, se dio en la primera mitad del siglo XX de manera escindida entre dos bandos radicalizados: liberales por un lado y conservadores por el otro. A pesar de la violencia que generó el antagonismo entre estos dos bandos, el presupuesto siempre fue común: llevar a la nación colombiana a un nuevo plano de producción económica y organización política y social. En otras palabras, como modernización se entendió una intención común que se dio bajo ideologías no sólo disímiles sino antagónicas, las cuales además intentaron ocupar la hegemonía cultural en el seno de esta lucha. En medio de ellas, se gestionaron y opacaron las prácticas artísticas, se rescató a unos a expensas de otros, se celebraron los nombres de algunos artistas y se rechazó el de otros. Según los ostentadores del poder de turno y las luchas libradas con ellos, se osciló entre el intento de construcción de una identidad local y la “puesta al día” respecto del relato “universal” del arte.

Algunos señalamientos antes de centrarme en los casos propuestos. Primero, una particularidad de las artes plásticas modernas en Colombia: el hecho de que las tensiones políticas que se dieron en el país en la primera mitad del siglo no tuvieron mayor reflejo en las realizaciones artísticas. En el sentido de la estética, si se mira la historia del arte de aquel período, lo que se encuentra es una tensión inicial respecto del arte académico, ante el cual se marcan las primeras modernidades en el arte. Más adelante, la tensión se dará entre los artistas americanistas y los nuevos lenguajes adoptados de

las vanguardias europeas. El caso es diferente si se mira la recepción de las obras. El discurso estético, el discurso de la crítica y los discursos sobre el arte que se profirieron desde instancias políticas y eclesiásticas se revela claramente cargado de la retórica política de la época, sobre todo en relación con las disputas bipartidistas. Por lo menos en la primera mitad del siglo XX, más que poder hablarse de arte político, de lo que habría que hablar es de politización del discurso estético. Álvaro Medina, quien realizó un influyente estudio del arte de principios del siglo XX, señala: “es la cuestión política y no la estética la que construye el fundamento de la desaprobación o el rechazo que a través de los años se ha manifestado contra la generación de los treinta” (1995, p. 328). La profesora Carmen María Jaramillo también arroja luces al respecto. Refiriéndose a los criterios de la crítica nacional por aquellas décadas, afirma:

[...] la polaridad se establece entre un pensamiento conservador de centro y de derecha, y un pensamiento de apertura, en el que se aúnan militantes comunistas y socialistas, liberales de centro y de izquierda y personajes con una mentalidad anarquista y libertaria. (octubre de 2002).

Por su parte, Jesús Martín Barbero (diciembre de 2001) ha señalado que el conflicto bipartidista en Colombia puede ser entendido a partir de la exclusión como modo en que se representa al otro. Tanto liberales como conservadores se erigieron en oposición los unos con los otros, una oposición mutuamente excluyente, definida precisamente por el rechazo de la contrapartida, que era vista desde cada bando como un enemigo radical del respectivo proyecto político. Sin lugar a términos medios, el telón de fondo era en realidad la aniquilación política –o física– del contrincante. Esta misma exclusión se puede ver en el discurso de la crítica de arte, en los tipos de discursos que se profirieron en relación con los artistas. Se puede afirmar que el discurso sobre la cultura en general se dio sobre la concepción de que la nación y la cultura debían ser una sola, en correspondencia con valores y creencias que, en tanto verdaderos y universales, eran necesariamente correctos y deseables. Lo que estaba en juego entonces, desde los dos bandos, era la definición de lo bello, de lo verdadero en el arte, de lo estéticamente deseable, pero, claro está, con el trasfondo de la organización de la sociedad como conjunto y la construcción de una identidad civilizada, proyecto frente al cual cada partido tenía, empero, visiones diferentes.

La investigadora Cristina Lleras (2005), en su muy buen análisis del arte colombiano de las décadas de los cuarenta y cincuenta en relación con el contexto político, señala que el arte era entendido desde los estamentos del gobierno fundamentalmente como algo “culto” que se separaba del folclor, un producto civilizado, lo cual le otorgaba al artista una responsabilidad frente a la sociedad, en el sentido de una tarea educativa cuyo objetivo sería sacar al pueblo de su condición de ignorancia. Esto es, el arte debía estar al servicio del proyecto político del Estado. Así, cada proyecto, tanto el liberal como el conservador, tuvo como objetivo sacar al pueblo del estado de barbarie, de acuerdo con ideales distintos. No se puede decir, por tanto, que la corriente modernizadora proviniera sólo del lado de los liberales. Para estos, tales ideales implicaban la asunción del

arte como educación de la sociedad en pro de la consolidación de una identidad nacional, de la separación de la Iglesia y el Estado y del acceso de los individuos a mejores oportunidades económicas. Durante el período comprendido entre 1930 y 1946, en la denominada República liberal, se buscó la democratización de la cultura como una manera de incorporar a las clases populares. Intelectuales como Jorge Zalamea y Germán Arciniegas jugaron un rol central en la dirección de la ideología cultural del liberalismo. Señala Lleras (2005), siguiendo a Daniel Pécault, que “la democratización de la cultura fue entendida no sólo para beneficio del pueblo, sino como una estrategia para mejorar la productividad”. Cuando, en 1946, llegó el turno de los conservadores, en cambio, la prerrogativa fue el rescate del Estado y de la cultura del “degeneramiento” que había sufrido a manos de los liberales, el refortalecimiento de los nexos entre cultura y religión. Esto se tradujo en el arte en la recuperación de los valores de lo clásico y de una mirada admirada hacia Europa, en particular hacia lo hispánico. Sería tan sólo con la llegada del general Rojas Pinilla al poder que se daría de nuevo el giro hacia una estética modernista, en el sentido euromoderno del término.

## SANTA MARÍA, COMODÍN DE LA BURGUESÍA

En Colombia, la ruptura con la tradición académica y el inicio del arte moderno se suele atribuir a Andrés de Santa María. Lo primero que es significativo de este artista es que, a pesar de haber vivido por casi 85 años, estuvo en el país durante tan sólo 17 de ellos, habiendo permanecido durante la mayor parte de su vida en Bélgica, hasta el punto de que existe una polémica entre algunos historiadores del arte colombiano respecto de si Santa María es un artista colombiano o belga. Esta polémica no es inconsecuente aquí, por cuanto pone en evidencia que su ubicación como iniciador del arte moderno se dio en consonancia con su cercanía a Europa y el viejo continente, cuya cultura fue, a su vez, asumida como modelo por las élites burguesas colombianas de principios de siglo. En este marco, el abolengo europeo de Santa María resulta sugerente, y se entiende que no se quiera descartarlo fácilmente. En todo caso, es un hecho que su ruptura con la tradición academicista pudo ser articulada a partir de su estadía y formación en Europa. Habiendo crecido en Francia, presencié el auge de la era impresionista en París, en donde fue pupilo de Puvis de Chavannes y Eugéne Carrier. A su regreso a Colombia, en 1903, y después de una primera etapa en la que realiza trabajos que encajan dentro de las preocupaciones academicistas por la representación (etapa en la que recibe escasa atención), se dedica a la realización de trabajos en los que pone en práctica las teorías sobre el color de Michel-Eugéne Chevreul, según las cuales el color es, ante todo, un efecto creado por la mente, siendo posible, en consecuencia, la composición del color a partir de la yuxtaposición de tonalidades primarias, con la intención de que los colores se influencien entre sí, proceso que Chevreul denominó “contraste simultáneo”. Estos trabajos reciben más atención en el contexto local, pero no es sino hasta 1912, cuando, de regreso en Europa, comienza a realizar sus trabajos en impasto, que recibe la aclamación de la crítica que lo vendría a consagrar. Concretamente, es el crítico André

de Ridder quien, desde Bélgica y en reacción a una exposición en dicho país de obras del artista de anterior ejecución, resalta las cualidades formales y estilísticas de estas.

¿Cuál es el valor que de Ridder le va a atribuir a las obras de Santa María? No se preocupará por la temática de las mismas –la cual, por cierto, oscila entre el retrato, el bodegón y la representación de paisajes, tanto de aquí como de allá–. Tampoco, se preocupará por la inscripción de la obra del artista en el contexto del arte colombiano (cabe suponer que esto le interesaba en realidad muy poco). No, de Ridder se va a concentrar sobre la formalidad de la misma:

[...] su textura, tan sólida y resplandeciente, nos abre profundidades avasalladoras; reducida a unas cuantas sombras, es opulenta, incluso suntuosa. Su composición, tan sencilla, contiene un equilibrio sólido. Sus figuras están vivas, dinámicas y a la vez ordenadas. Su trabajo está provisto de esa unidad y esa plenitud, ese poder y esa precisión que le otorgan una cualidad duradera a cada pintura y que, más allá de modas, teorías y escuelas, lo convierten en la expresión misma de un estilo. (Citado por Londoño Vélez, 2001)

En otras palabras, el valor de la pintura de Santa María, según de Ridder, deriva del hecho de haber surgido dentro del relato del arte que, ya para cuando escribe en 1937, se ha convertido en el canon de la interpretación del arte de comienzos del siglo. Lo que de Ridder le reconoce a Santa María en retrospectiva es haber trabajado dentro de la búsqueda moderna por la especificidad de lo pictórico, es decir, haberse inscrito dentro de la exploración de la forma como finalidad en sí misma. ¿Qué son las modas, las teorías y las escuelas al lado de la búsqueda de la esencialidad de lo artístico en la esencia de la forma? Justamente, aquello que puede quedar al margen, aquello que, a lo sumo, interfiere en el despliegue de lo “verdaderamente” artístico. El hecho de que Santa María haya partido de las teorías del color de Chevreul aparece, si mucho, como un dato secundario en la valoración de su obra, aunque no sea demasiado arriesgado afirmar que, en la historia del arte colombiano, la recurrencia de este dato contenga también el afán de inscribirlo dentro de las mismas búsquedas que en Europa adelantaban algunos de los postimpresionistas.

Así, ¿cuál va a ser la recepción de la pintura de Santa María en Colombia? En el año 1904, invitado por el presidente de la república, el general Rafael Reyes, se realizó una exposición de la obra del artista. Esta exposición originó una gran discusión sobre pintura impresionista, registrada por la revista *Contemporánea* de Bogotá. Entre los participantes de la polémica estuvo el crítico Baldomero Sanín Cano. Con el título “Impresionismo en Bogotá”, Sanín Cano publicó el que, en concepto del historiador Eduardo Serrano, fue el mejor de los escritos que dieron cuenta de lo exhibido en esta muestra, aportando “buenos elementos de discusión en torno a la significación y alcance revolucionario que planteaba el ‘impresionismo’ en la obra del pintor Andrés de Santa María” (citado por Martínez, 2004). Lo que Sanín Cano pone de relieve es la pertenencia de la obra del pintor a este estilo, el cual, para la vuelta del siglo, ya hace parte del canon pictórico en Europa. Sin embargo, en un momento en que el público local se identificaba más con el trabajo de clasicistas como Ricardo Acevedo Bernal y Epifanio Garay, no se

produjo todavía la celebración de su obra que se daría después, y esto a pesar de que el pintor había sido nombrado por Reyes director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bogotá. Sólo a partir del centenario de la independencia, momento en que se hace una extensa exposición de la obra que venía realizando en Europa, se comienza a valorar de manera más consistente su trabajo. Esta exposición vino acompañada de varios comentarios del crítico de Ridder. A partir de entonces, se organizan varias exposiciones de su obra, sobre todo del último período. Son particularmente importantes la de 1949 en el Museo Nacional y, en 1971, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, cuando se exhiben 126 trabajos. En ambos casos, se hace mención de la recepción favorable de su obra en Bruselas y de la celebración de la misma por parte de Ridder (2004). En retrospectiva, historiadores colombianos como Serrano y Francisco Gil Tovar van a reconocer que la pintura de Santa María supuso la primera ruptura con el academicismo:

[...] si su permanencia y su influencia en Bogotá [...] hubieran sido mayores y su obra, comprendida y aceptada, tal vez hubiera sesgado notoriamente el desarrollo de la pintura local, la que podría haber participado en tal caso sin extemporaneidades en el movimiento del arte contemporáneo internacional acortando la presencia del siglo XIX en el XX, al menos en materia pictórica. (Gil Tovar, 2002, p.46)

Pero, ¿en qué contexto político se recibe la obra de Santa María? ¿En qué contexto se va a incorporar dentro del relato del arte local la diferencia que su obra introduce? Ya se vio que su trabajo no es inmediatamente aceptado en el país y que su ubicación como el artista que inaugura el arte moderno se da en retrospectiva. El primer contacto como artista de Santa María con el país se dio en 1904. Era esta la época posterior a la Guerra de los Mil Días. Esta guerra había demostrado qué tanto la desarticulación del orden político ponía en peligro los intereses económicos. En adelante, la burguesía iría a comprender que sus proyectos de progreso debían ir acompañados de la estabilidad política (Jaramillo Uribe, 1999). Así, en medio de la necesidad de orden, aparece la dictadura de Reyes, quien va a tener por delante la tarea de reconstruir al país, tarea que pasa por el rescate de la devastada economía. Con el lema “menos política y más administración”, Reyes comienza un extenso plan de reformas, que pasa por la nacionalización de una parte de las rentas departamentales, la cuasiprivatización del Banco Central, la protección de la incipiente industria y el estímulo a la inversión, entre otras medidas. En otras palabras, se trata de un gobierno de corte liberal en lo económico, centralizante, protector de los intereses de la burguesía de la capital. En este contexto, Santa María, un hijo de una familia adinerada de Bogotá, un pintor cuya obra representaba un quiebre con el pasado, cuyo padre era amigo de Reyes, aparece como una figura perfecta para jalonar, desde el ámbito de la cultura, la reconstrucción del país. Habría que mirar específicamente el proceso por el cual se dio esta primera incorporación de Santa María en el ámbito cultural local, pero creo que no es demasiado atrevido adelantar que, muy seguramente, dicha incorporación se da en correspondencia con un proyecto político de reconstrucción y desarrollo dictaminado por las élites bogotanas.

Para cuando se realiza la exposición de 1949 en el Museo Nacional, el país se encuentra en el período de la Violencia. Es el año en que el presidente conservador Mariano Ospina Rodríguez cierra el Congreso e instaura la censura. Pero los conservadores se apropian de los esfuerzos de democratización de la cultura que habían adelantado los liberales en el período precedente. La investigadora Cristina Lleras señala que “al examinar el cambio del gobierno liberal al conservador, se encuentra que el discurso sobre la necesidad de la intervención estatal en cuestiones culturales no varía de manera dramática” (2005). Se sigue buscando la incorporación del arte en la educación del pueblo, en la conformación de valores nacionales. La diferencia está en la concepción del arte: el jesuita Eduardo Ospina, de importante influencia sobre las decisiones del Estado respecto del ámbito cultural, escribe un libro en que “expresa su admiración por toda obra de arte, y sin embargo, expone obras de la historia del arte occidental que empiezan en Grecia y terminan en el neoclásico” (citado por Lleras, 2005). En un momento en que se repudian los desarrollos del expresionismo y de las vanguardias, en que se profesa una reencontrada admiración por lo hispánico y en que se asume el pasado europeo como modelo, la repatriación de Santa María aparece como un eslabón estratégico que aúna las formas de vida de la burguesía conservadora de la capital con la tradición clásica europea. De nuevo, habría que ver cómo se da este proceso en lo específico, pero no sería demasiado decir que la intencionalidad bajo la cual se da queda aquí resumida.

Así, Santa María, celebrado del lado de la estética como el artista que introduce al arte colombiano en la modernidad artística, recibido en el seno de la cultura capitalina en particular como el artista que “importa” al ámbito del arte colombiano las discusiones centrales del arte europeo, aparece como una posibilidad de apuntalar la necesidad de la reconstrucción de la nación a la vez que permite enraizar las formas culturales de la burguesía, en el marco más amplio de su proyecto político de construcción de nación, al interior de la tradición clásica europea.

## PEDRONELISTAS, ENTRE LA CELEBRACIÓN Y EL ODIO

Una de las primeras reacciones que se han ubicado frente al academicismo del arte colombiano de finales del siglo XIX tomó la forma de una búsqueda por la construcción de una identidad artística nacional. Esta búsqueda, a su vez, tomó dos formas: por un lado, el grupo denominado Bachué en Bogotá, y el grupo conformado por Pedro Nel Gómez y sus seguidores en Medellín. En medio del surgimiento de un modernismo nacionalista y políticamente comprometido a lo largo de Latinoamérica, estos dos grupos de artistas centraron sus preocupaciones en las tradiciones y las realidades sociales locales. El historiador colombiano Álvaro Medina va a proclamar que, de la mano de ellos, el arte colombiano se sitúa “a las puertas de la modernidad” (citado por Londoño Vélez, 2001, p. 236). En este apartado, me concentraré sobre los pedronelistas, frente a los cuales las ambivalencias de la política en relación con la cultura se manifestaron con particular vehemencia.

Trabajando en Medellín, el artista Pedro Nel Gómez y sus seguidores establecieron sus prioridades estéticas a contracorriente tanto del academicismo reinante en el arte local como de las tendencias de las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. Pedro Nel había estudiado pintura y grabado en Europa y luego se familiarizó con la técnica del fresco en Italia. De regreso a Medellín, produjo una serie de murales para edificios públicos, esculturas y pinturas, siempre dentro de una intención de representación de lo local. A la par trabajó como profesor universitario, contribuyendo a la formación dentro de principios similares a un grupo de artistas antioqueños, entre los que se ha destacado a Débora Arango y Carlos Correa. Su oposición a lo canónico tenía un referente bastante directo en el trabajo de los muralistas mejicanos, para quienes el arte era un medio de divulgación de ideas revolucionarias, de educación política del pueblo y de expresión de los conflictos y las luchas de las clases populares. En una vena similar, los pedronelistas produjeron, en 1944, el Manifiesto de los artistas independientes, en los que establecieron trece principios de producción artística, entre los cuales destaca la adopción de la pintura como “educación de las masas”; el rechazo del beneficio económico como finalidad y, de manera más importante para nuestro análisis, la independencia artística en relación con la tradición cultural y artística europea (Londoño Vélez, 2001, p. 236).

La recepción de la obra de los pedronelistas por parte de los artistas y críticos locales estuvo marcada por la polémica. Al contrario de lo que pudiera creerse a partir de sus temáticas e intencionalidades, la manera en que la crítica se refirió en un principio a las obras de estos artistas fue más que fría. Particularmente, los murales que realizó Pedro Nel Gómez en Medellín fueron vehementemente rechazados por los críticos de arte locales. Y por algunos políticos. El hecho de que a Pedro Nel poco le importaran los cánones europeos de la belleza académica y que se preocupara por poner el arte al servicio de movimientos sociales hizo que su trabajo causara enorme escándalo y expresiones de ira. Las figuras humanas, en contraposición a los cánones europeos de la belleza corporal, fueron representadas por Pedro Nel con proporciones similares a las de los hombres y mujeres del país, por lo que fueron calificadas de monstruosas y anormales; las actitudes y posiciones de los cuerpos, contrarias a las buenas maneras y las costumbres sociales. Incluso un crítico como Walter Ángel, quien se había destacado por la neutralidad y receptividad ante todas las manifestaciones plásticas del país, hace hincapié sobre el “sentido diacrónico” del trabajo de Pedro Nel y sus coetáneos (Jaramillo, 2005). Por demás, el hecho de que se realizaran pinturas de hombres y mujeres desnudos sobre edificios públicos se tomó como una ofensa a la moral. El escritor y crítico de arte Jorge Zalamea, en particular, fue especialmente enfático en denunciar “la falta de preocupación estética y la ‘incoherencia temática’ de la obra de Pedro Nel.

¿En qué contexto político se dieron estas críticas y, por otro lado, cuáles fueron los criterios por los cuales se aceptó y asimiló a estos artistas? En 1902, finalizada la Guerra de los Mil Días, los liberales se encontraban diezmados. Treinta años les costó regresar al poder y, para lograrlo con números significativos, debieron articular a las clases campesinas y la recién nacida clase obrera en su proyecto político (Guillén Martínez, 1979). Así, la década de los años treinta es la central de la República Liberal, en la cual el Estado, en un esfuerzo por asumir sus compromisos políticos con las clases popula-

res, se dio a la tarea de la democratización de la cultura. Durante la República Liberal, la sociedad colombiana vivió una apertura a distintas formas de expresión política, cultural y social antes censuradas y reprimidas, que crearon fisuras en el poder eclesiástico y el poder conservador de la burguesía. Bajo los gobiernos liberales iniciados en 1930, se comenzaron a establecer elementos de modernización de la vida social, política y económica del país, que tienen especial trascendencia en lo cultural. El nuevo régimen político, con tendencia a la realización de grandes reformas sociales, introdujo cambios que buscan convertir a Colombia en una nación moderna. Se promovió una legislación social de protección y ampliación de libertades para los obreros, la infancia y la mujer y se posibilitó que estas últimas cursaran estudios de secundaria y universitarios en igualdad de condiciones a los hombres.

El liberalismo en Colombia, por esa época, se identificaba con el centro y la izquierda del espectro político. En medio del anhelo de modernización y desarrollo de la nación, de los impulsos de democratización de la educación y defensa del papel político de la Universidad (que tuvo en el activo rol político del intelectual Germán Arciniegas, posteriormente nombrado Ministro de Educación en 1940, un bastión central) y de intentos de vinculación de las mayorías a la cultura intelectual –en medio también de exclamaciones de admiración por el arte revolucionario mexicano (paradójicamente, de parte de personajes como el mismo Zalamea, quien servía entonces como Secretario del Ministro de Educación)–, se llevaron a cabo esfuerzos en pro de la construcción de la identidad nacional a partir de un sustrato cultural común. La construcción de dicha identidad era necesaria para la consolidación de la hegemonía liberal, puesto que la articulación de las recién aparecidas clases obreras y del campesinado –antaoño ignorados en asuntos políticos–, era la base, todavía precaria, del nuevo poder (Guillén Martínez, 1979). En el marco de este esfuerzo por redefinir el concepto de lo nacional, se revivió, no sin contradicciones, la imagen del indígena como elemento de la creación de un pasado común. Por un momento, la defensa del indígena como símbolo se convirtió en parte del proyecto de civilización y modernización del país (Lleras, 2005). Así, el pasado prehispánico, además de la tradición y las formas de vida campesinas, aparecían como los nodos alrededor de los cuales se podía cohesionar a las clases populares. Insuflados por el espíritu indigenista de Mariátegui, algunos sectores del liberalismo, en particular, algunos sectores de izquierda, acogieron las manifestaciones culturales que se dieron en este sentido. Es en este contexto que, por ejemplo, se va a apoyar el desarrollo de la obra social de artistas como Pedro Nel e Ignacio González Jaramillo, a quienes se encomienda la realización de varios murales en edificios públicos de la ciudad de Medellín, aún en contra de la fuerte oposición de los amplios sectores conservadores de esa ciudad.

Sin embargo, los sectores de centroderecha dentro del liberalismo e, incluso, los sectores del centro, rechazaron el indigenismo por considerarlo parte de la retórica marxista. Para los sectores acomodados de la capital, en particular, las connotaciones sociales en el arte nunca fueron bien vistas. El arte “nuevo” era considerado peligroso por ser un supuesto producto del socialismo, un engendro parido a partir de ideas foráneas. Según el historiador Álvaro Medina, críticos como Eduardo Caballero Calderón opinaron que la revolución mexicana y la revolución rusa influyeron de manera negativa en los artistas

colombianos (citado por Lleras, 2005). Para este sector del liberalismo, la modernización de la nación debía ir acompañada de la unificación de la identidad cultural alrededor de los valores culturales europeos. En el caso del arte, esto significaba la adscripción al discurso clasicista del arte europeo. Jorge Zalamea hace, en 1941, una descripción de los valores sociales del arte imbuido de nostalgia por el Renacimiento europeo:

En la ciudad renacentista, las clases sociales desaparecen, fundidas en una voluntad común de belleza y en un concepto vital unánime...El arte y la riqueza, la hermosura humana y el artificio mecánico, la pompa, la fantasía, el sentimiento, desbordan entonces los umbrales domésticos, las aulas escolásticas, los talleres de artesanía, los palacios cortesanos [...] (citado por Lleras, 2005, p. 25)

Además, debe tenerse en cuenta que, en realidad, los liberales nunca lograron la hegemonía durante la década de los treinta, como tampoco la lograrían los conservadores después. Laureano Gómez, por aquella época presidente del Partido Conservador y quien entre 1934 y 1935 fuera también presidente del Senado, no escatimó calificativos para dirigirse contra el arte de izquierda de los pedronelistas. Denominándolo expresionismo, Gómez ataca:

Con el pretexto falso e insincero de buscar mayor intensidad a la expresión [sic], se quiere disimular la ignorancia del dibujo, la carencia del talento de composición, la pobreza de fantasía; a falta de conocimiento de la técnica, la ausencia de preparación técnica, de la investigación y el ejercicio personales, de la maestría de la mano, y la perspicacia subconsciente del ojo, en suma, de cuanto hace al artista dueño y señor de los medios adecuados para exteriorizar la luz divina de la inspiración que haya podido encenderse en su alma. (citado por Lleras, 2005, p. 52).

Lo que está en juego es una politización de la mirada sobre lo artístico al servicio de ideologías políticas que es trascendente a los principios estéticos desarrollados por los artistas mismos. Como ha sido señalado por varios autores, no hay realmente en el caso de los pedronelistas (de quienes se puede decir que realizaron un arte social, pero no un arte de compromiso político) un compromiso directo de la estética con el poder político. Incluso, se podría decir, por ejemplo, que un artista como Pedro Nel se apoya en las estructuras hegemónicas de la sociedad al presentar en sus alegorías a las figuras de los padres fundadores de la República, tales como Bolívar, Santander y Nariño, o al recurrir a la glorificación del trabajo como medio de liberación del ser humano. De un lado, se plantea la incorporación del arte al interior de los discursos de construcción de la identidad nacional, de una identidad cultural, mientras que del otro, se trata de la formulación de valores conservadores y europeístas al interior de la forma artística.

Quiero ahora concentrarme en el caso particular del rechazo de los pedronelistas llevado a cabo por la crítica Marta Traba, quien suele ser ubicada como artífice de la apertura del arte colombiano desde un costumbrismo y localismo que ella entendió como inocuo hacia la gran corriente del arte de la modernidad. En varias ocasiones, se ha señalado que su llegada a Colombia, después de ser rechazada en Venezuela, adonde

había llegado fruto del rechazo en su propio territorio, puso en escena un juicio histórico retrospectivo y una posición crítica incisiva con la cual inauguró el arte “moderno” en este país. Para Traba, moderno era Obregón, ante todo, al lado de Negret, Wiedemann, Ramírez Villamizar, Omar Rayo y Botero, entre otros, es decir, artistas que estaban trabajando a la par con los desarrollos del arte europeo y norteamericano (Botero, para la época, todavía trabajaba dentro de un lenguaje cercano al expresionismo). Si bien no hay que desconocer la importancia de esta crítica para el desarrollo del arte en Colombia –y merece particular atención su papel en la formación de público del arte– hay que hacer énfasis sobre el hecho de que su radical distinción entre quienes serían modernos y quienes no lo eran sólo se pudo hacer con base en una comprensión del relato de la historia del arte como relato de la historia universal del arte. Creo que no es muy osado sostener que fue necesariamente con referencia a este que Traba pudo determinar quiénes eran valederos de ser incluidos en el “gran relato del arte” y quienes debían ser relegados a sus márgenes. En todo caso, con su juicio, Marta Traba separó los intentos de configuración de un arte nacional independiente que se venían gestando en Medellín (y en Bogotá con los Bachués) alrededor de las primeras décadas del siglo XX.

Ahora, es en el contexto de la dictadura del general Rojas Pinilla en que se da el juicio de Traba. Recordemos que el objetivo a corto plazo del general era la pacificación del país: terminar con la violencia bipartidista, mientras que, a mediano o largo plazo, buscaba el restablecimiento de las instituciones democráticas. Estimuló el trabajo y el desarrollo de la infraestructura del país, para lo cual estableció un impuesto sobre los ingresos y sobre el patrimonio afectando a los sectores más ricos de la sociedad. Buscó establecer mayor justicia política y social de tal forma que se defendiera al trabajador, no sólo como productor de riqueza, sino en cuanto ser humano. Para estimular la economía y facilitar el manejo de las licencias de importación creó dos bancos públicos, medidas que los bancos privados consideraron como competencia desleal. El fortalecimiento de la educación de las masas colombianas, en un pueblo con mayoría analfabeta, era una de sus prioridades como parte del plan de desarrollo. Es esta la época por la que se instaura el voto femenino y la ciudadanía de las mujeres, la época por la que se inaugura la televisión. En suma, implantó un régimen militar de trasfondo liberal, que si bien no logró sus objetivos de manera satisfactoria, trajo consigo un impulso de modernización que vino acompañado de una actitud igualmente progresista respecto de la cultura: si para los regímenes políticos anteriores a él la gestión de la cultura buscaba, de una u otra manera, la educación del pueblo y la conformación de una identidad cultural común, en el régimen del general, se buscó la actualización de la nación en relación con occidente y es en este contexto que se hace inteligible la relevancia que se dio al juicio de Marta Traba. Se volverá sobre su caso en el apartado siguiente.

## ARTE ABSTRACTO, MODERNIZACIÓN Y DESARROLLO

El tercer caso propuesto se da con el surgimiento de la pintura abstracta en Colombia, con Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar y Guillermo Wiedemann a la cabeza.

Este caso es significativo, debido a la centralidad que ocupa el arte abstracto dentro del relato del arte considerado como despliegue de las condiciones formales de la obra de arte. Para un crítico como Clement Greenberg, escribiendo desde Estados Unidos, la pintura abstracta –y, en particular, el expresionismo abstracto de los pintores norteamericanos– constituye un momento culminante del devenir de la pintura. Después de todo, si se interpreta la historia de la pintura moderna como negación sucesiva de la representación tridimensional en aras de la visibilización de las condiciones de dicha representación, entonces la abstracción aparece como conclusión lógica y necesaria de dicho proceso. Se podría decir entonces que, en la pintura abstracta, la separación entre arte y referente, y por ende, la separación entre arte y política, ente arte y sociedad, se daría de manera total y definitiva.

Fue en la Muestra de jóvenes artistas, realizada en Bogotá en el año de 1947, cuando se expusieron varias obras abstractas del pintor Marco Ospina, obras datadas del mismo año. Paralelo a la exposición, Ospina publicó su artículo “El arte de la pintura y la realidad”, en donde propuso que el arte abstracto era un producto artístico típico de la sociedad moderna, a la cual todo artista debería aspirar a pertenecer. Sus trabajos, por lo general, parten de referencias a la naturaleza, a partir de la cual construye un sistema pictórico preocupado por la exposición de la estructura geométrica subyacente en el paisaje y las formas naturales. Al margen de que se ha puesto en duda la calidad estética de sus obras, es del caso que a través de este sistema desarrolla una pintura en la que los colores planos, la simplificación de las formas y el sentido rítmico de la composición desembocan en algunos casos de abstracción pura, aunque, a partir de la década de los años sesenta, sus cuadros vuelvan a recuperar el referente del paisaje.

Guillermo Wiedemann es un caso particular dentro del arte abstracto en Colombia. Nacido en Alemania, llegó al país en 1939, huyendo del régimen nazi. Después de su llegada al puerto de Buenaventura, en donde había quedado fascinado con la exuberancia del paisaje tropical, se estableció en Bogotá para dedicarse a la pintura. Sus primeras obras son consideradas como una celebración de la vida y a las personas del trópico americano y son bien recibidas por la crítica. Durante esta etapa, Wiedemann se dedicó a recorrer el país, enfocándose en la naturaleza, la exuberancia de la vida y el universo de las poblaciones negras. Pero, en 1945, en una exposición titulada Motivos tropicales, Wiedemann presentó lo que sería su primer gran paso hacia la abstracción, con una serie de cuadros en los que el referente a la realidad externa es relegado en aras de los valores pictóricos, los cuales causaron la celebración del crítico Howard Rochester: “[...] más que la representación de mujeres negras y mestizas, más que documentaciones del trópico americano, estos cuadros son, de manera sencilla y triunfante, ¡pintura!” (citado por Iriarte, 1985). A partir de allí, Wiedemann, de manera análoga a Ramírez Villamizar, va a eliminar gradualmente toda referencia a la realidad externa, para entrar de lleno en la abstracción a finales de la década de los cincuenta, de tal forma que el crítico Walter Engel va a poder exclamar: “la pintura de Wiedemann, a partir de una abstracción básicamente decorativa, ha evolucionado hacia la abstracción trascendental” (citado por Iriarte, 1985).

Antoine Compagnon (1990), entre otros, ha señalado la asimetría existente entre teoría y práctica en el arte de las vanguardias. Esta asimetría también es observable en

el caso de la pintura abstracta, tanto en aquella producida en el viejo continente, como en la corriente expresionista que pondría a Estados Unidos en el lugar central del arte. Según Compagnon, en el caso de la pintura abstracta, un tipo de arte que buscaba ser inmediatamente aprehensible por el espectador, ajena a todo discurso político, cuyo único referente era la subjetividad misma del artista, que propugnaba por la expresión de la vitalidad individual y que, dentro de su inmediatez, buscaba derribar las barreras entre la cultura popular y la “alta” cultura, terminó convirtiéndose, de la mano de interpretaciones formalistas como aquella de Greenberg, justamente, en una pintura de élite, comprensible solamente a partir del relato del arte. En este sentido, se puede observar una asimetría parecida en la primera abstracción colombiana: de la preocupación por la realidad local, la realidad del trópico, de sus gentes y sus paisajes, en un espíritu que, en el caso de Wiedemann, al igual que en otros artistas de la época, está cercano al espíritu etnográfico, se pasará, en este y en Ramírez Villamizar tanto como en Ospina, a la realización de un tipo de pintura que sólo encontrará su legitimación gracias a su incorporación dentro del relato moderno del arte. Esta incorporación sucede de la mano de críticos como Walter Engel y Howard Rochester (y, posteriormente, de la mano de la crítica Marta Traba), además de los artistas que, en la década del sesenta, van a llevar la abstracción al lugar de vanguardia que va a ocupar dentro del arte moderno colombiano y a su “puesta al día” en relación con la corriente del arte internacional. Si bien ni los artistas colombianos ni los críticos que se refirieron a estos lo hacían siguiendo a críticos como Greenberg, es menester señalar el paralelismo existente entre el proceso de la pintura abstracta norteamericana que analiza Compagnon y el proceso de la pintura abstracta en Colombia. Si el arte europeo de vanguardia, con sus pretensiones políticas y revolucionarias, va a ser reevaluado por el relato de la abstracción norteamericana que hace Greenberg (con el énfasis en la introspección y el subjetivismo de dicha pintura), si, como sostiene Compagnon (1990), lo que subyace a esta deslegitimación es la caducidad del proyecto histórico de Europa (que habría naufragado en medio de la guerra), de manera análoga en Colombia, por la misma época en que el país atravesaba el período de la Violencia, se va a señalar el arribo al arte abstracto como una reacción y un triunfo del arte, de la libertad creadora y la originalidad individual sobre el conflicto y la muerte. Ante la destrucción del viejo continente, los artistas norteamericanos van a reaccionar abandonando la participación en cualquier programa político. Ante los profundos retrocesos del proyecto colombiano de nación, los artistas locales van a encontrar refugio en la neutralidad política del lenguaje de la abstracción. Este paralelo analítico que se traza entre el proceso de la pintura abstracta en Norteamérica y el movimiento homónimo acaecido en Colombia señala, cuando menos, la posibilidad de comprender este último como un tipo de respuesta al contexto político y social recurrente en el modernismo.

Y en este caso, ¿cuál era el contexto político? La República Liberal cede el poder al Partido Conservador en 1946. El Salón Nacional de Artistas, que se había institucionalizado en 1940 por iniciativa de Jorge Eliécer Gaitán y se venía celebrando anualmente, no se vuelve a realizar hasta 1950, bajo el gobierno de Laureano Gómez (salón en el cual se otorgó el premio a una escultura de Moisés Vargas que representa ¡un busto del presidente!). La época de la violencia entre liberales y conservadores comienza en

1946 y se instaura, bajo el gobierno conservador, una fuerte censura e intemperancia política a partir del gobierno de Mariano Ospina. Muchos centros de debate intelectual y prestigiosas publicaciones culturales, como la *Revista de Indias*, deben cesar, en tanto que intelectuales como Germán Arciniegas y el mismo Zalamea deben exiliarse por fuera del país. La investigadora Cristina Lleras (2005) expone que los gobiernos conservadores se preocuparon por demonizar las políticas culturales de los liberales y por hacer propaganda de sus propias gestiones, pero, engancho con la política cultural liberal, continuaron proclamando la necesidad de difundir y masificar la cultura. Reaparece el papel central de la Iglesia como determinante de las formas culturales aceptadas. De la mano de ella, justamente, se recupera la figura de José Vasconcelos, no ya respecto de su proyecto educativo sino en cuanto a su filosofía mística. Vasconcelos se había convertido al catolicismo varios años atrás y esto es presentado por la Iglesia y los sectores conservadores como su salvación después de sus periplos por las doctrinas socialistas (Lleras, 2005).

Ahora, como ya se ha mencionado, en este contexto, se va a proclamar desde el sector conservador de la sociedad un retorno a lo clásico y una admiración por lo hispánico: es la época por la que se “descubre” definitivamente para el arte nacional la obra de Santa María, la época por la que se ensalza el clasicismo de Ignacio Gómez Jaramillo en detrimento de la obra de los artistas americanistas. Pero los conservadores, al igual que los liberales en la década anterior, nunca van a obtener la hegemonía cultural. El Salón Nacional de Artistas, que, en efecto, se había estructurado por miembros del gobierno liberal, fue afanosamente atacado por comentaristas conservadores desde las páginas de periódicos del régimen, tales como *El Siglo*. Sin embargo, el trasfondo liberal del salón se hace evidente en las declaraciones de Fernando Guillén Martínez, quien era, en 1946, miembro del jurado de admisión:

Es inocuo y tonto establecer esta pueril diferencia entre el arte “clásico” y el “modernista”. Ninguna de las dos palabras tiene vigencia estética de ninguna naturaleza para nadie y son solamente una forma escolar de definir el realismo académico y las nuevas formas pictóricas aparecidas en el mundo, a partir del siglo XIX. (citado por Jaramillo, 2005, p. 36)

En todo caso, el giro hacia el conservadurismo impuesto sobre el Salón Nacional se hace evidente con el premio otorgado al retrato de Laureano Gómez en 1950. Sin embargo, en el marco de la resistencia al conservadurismo, se celebra en 1948 el Primer Salón Colectivo de Artistas Contemporáneos Colombianos, en donde aparecen, entre otros, los nombres de Marco Ospina, Alejandro Obregón, Edgar Negret y Ramírez Villamizar. En tanto, por iniciativa de Jorge Eliécer Gaitán, entre otros, se inaugura en 1947 en la Biblioteca Nacional de Bogotá la exposición “Jóvenes Pintores Colombianos”, en donde el término “arte joven” comienza a tener una resonancia importante. Críticos como Casimiro Eiger, Luis Vidales, Jorge Moreno Clavijo y el mismo Ángel, entre otros, van a mantenerse del lado de la renovación, aunque haciendo énfasis en la necesidad de la mesura y en la necesidad de evitar radicalismos (Jaramillo, 2005).

Pero, como ya he mencionado, es a partir de 1954, con la dictadura del general Rojas Pinilla, que se da el impulso de modernización en el contexto del cual el modernismo se impondrá definitivamente en el arte colombiano, con el arte abstracto como su elemento central y más puro. Es la época de la inauguración de la televisión y, por supuesto, la de Marta Traba. Justamente, la televisión va a resultar de importancia capital para la labor educativa de la crítica, quien en sus programas “Una visita a los museos”, “El ABC del Arte” y “Curso de Historia del arte”, convoca al público de manera didáctica a acercarse a los desarrollos del arte de las vanguardias europeas y norteamericanas. Traba, en sus intervenciones, enfatiza el carácter actual que debe tener el arte y resalta el hecho de que en los países vecinos, incluso en México, el arte de temática social estaba siendo profusamente cuestionado por las nuevas generaciones de artistas. Ante las intervenciones de Traba, en el contexto de violencia política e inmersión de la economía en el sistema capitalista que impulsa Rojas Pinilla, en medio también de la ceguera de la sociedad capitalina ante la violencia que plagaba el campo, se comprende la consolidación del modernismo en cuanto arte introyectivo, individualista y centrado en la formalidad de la obra. Se puede decir que, si bien inconscientemente, los artistas modernistas fueron el fiel reflejo del sentido de la existencia que prevalecía entonces, no en el país, sino en la capital.

## CONCLUSIÓN: EL ARTE CONDUCE LA CONDUCTA

En este trabajo, enfocándome en tres casos específicos, me he concentrado en delinear los derroteros por los cuales se dieron las relaciones entre arte moderno y poder en Colombia. Lo que se revela es que, a pesar de los relatos universalizantes del arte moderno y de la aparente mudez de los artistas modernos colombianos respecto del poder, no hubo en realidad separación entre política y estética. En los casos analizados, se puede observar que el poder político ejerce un poder de determinación sobre las manifestaciones artísticas que se privilegian al mismo tiempo que, en ocasiones, instrumentaliza a estas mismas, pero a la vez se pone de manifiesto que este poder dista de ser hegemónico (y si se miran otros casos del arte moderno en el país se encontrarán situaciones similares). Atendiendo la noción de gubernamentalidad de Foucault, se hace evidente que las visibilizaciones y los opacamientos, las negociaciones, los conflictos y las contraposiciones que se dieron en el ámbito del arte –y de lo cultural en general– constituyen correlatos de prácticas de gobierno que utilizaron la oportunidad que ofrece lo cultural –en tanto mediación– para conducir a la población, para darle forma política al pueblo. Ciertamente, no ha sido un dispositivo central dentro de las tecnologías de gobierno que se han dado en el país. Ciertamente, a las poblaciones se les ha dado forma a través de dispositivos de mayor penetración, mayor contundencia y, desgraciadamente, con frecuencia violentos. Pero si la acción de gobernar ha sido también “gobierno de las almas”, el arte, como faceta de lo espiritual, no fue dejado de lado por la racionalidad de gobierno: en efecto, los casos mirados inducen a pensar que el arte moderno co-

lombiano, incluso a pesar suyo –aunque en la mayoría de los casos quiso mantener su pureza– ha sido, en efecto, parte de la gubernamentalidad.

En el caso de Santa María, la ceguera inicial ante la ruptura que marca su obra se da en el contexto de la búsqueda de la estabilidad política de la nación y el correlato del intento por afianzar los valores de la burguesía, en tanto que el artista es luego recuperado para la historia del arte moderno colombiano en el marco del conservadurismo, con su necesidad de afianzar la unidad nacional en valores que tenían como referente la modernidad clásica europea (en esta aparente contradicción entre la recepción que se da en un momento y en el otro se revela justamente la gravitación que el poder ejerce sobre el campo artístico). En el caso de los pedronelistas, se ve cómo las luchas entre los diferentes sectores del liberalismo tanto como las posteriores imposiciones del régimen conservador van a marcar su celebración o repudio, en tanto que, en el marco del impulso pacificador y modernizador del régimen de Rojas Pinilla, se va a sellar su rechazo en aras de la adscripción del arte colombiano al interior del “arte internacional”. En el caso de la abstracción, esta va a ser posible al interior del régimen conservador de la mano de los sectores políticos y de la cultura de ascendencia liberal que había dado impulso a los artistas jóvenes del momento, en tanto que el marco gubernamental propiciado por Rojas Pinilla, en conjunción con la labor crítica y educativa de Marta Traba, va a marcar la inscripción y la “puesta al día” del arte colombiano con el relato “internacional” del arte. Ciertamente, queda por mirar con mayor detalle los procesos específicos a través de los cuales se dieron los nexos entre arte y poder en otros casos del arte moderno colombiano. Las generalizaciones que he realizado a partir de los casos mirados reclaman un sustento mayor en futuras investigaciones. Pero, por otra parte, queda difícil imaginar que los casos tratados, u otros casos del arte moderno colombiano, puedan inducir a pensar que el arte y el poder, el arte y el gobierno en Colombia, carecen de relaciones estructurales entre sí.

Si se puede concebir que en Colombia se dio (y se está dando todavía) un proyecto gubernamental inteligible como un proyecto de constitución de Estado nación, cuya particularidad pasa por el desarrollo y la modernización, se puede entender que el arte haya sido cooptado por la política como uno de los ámbitos de su articulación. Si bien, los artistas modernos en el país no se comprometieron con opiniones políticas y se refugiaron en vez de ello al interior de la estética, no por ello estuvo el arte exento del servicio a las causas del poder: en la medida en que en el fondo del ejercicio de gobierno ha estado la conducta de la conducta de los seres humanos –es decir, en la medida en que la acción gubernamental en Colombia ha implicado también a la dimensión del sujeto–, el concurso del arte, el concurso general de lo espiritual, no podía dejarse de lado. El poder político se encargó de arrojar luz sobre manifestaciones artísticas determinadas mientras que dejó en la penumbra a otras, y si la distribución de la luz y la oscuridad fluctuó fue solamente porque, en la tumultuosa historia política del país, ninguno de los proyectos antagónicos de gobierno logró establecer una hegemonía sólida sobre el ámbito de lo cultural.

## CODA (RETORNO AL PRESENTE)

En el momento moderno de su historia, el arte dejó impregnar su pretendida pureza espiritual con los tiznes terrenales del poder. Esto es cierto tanto afuera como en este lado del mundo y quizás haya sido tan cierto antes como lo es ahora. Pero, quizás, haya que replantear la comprensión de lo moderno. Foucault señala que la actitud moderna está constituida por “una crítica permanente de nuestro ser histórico” (1999a, p. 11). No quiero terminar sin traer mi análisis al presente y señalar que las particularidades de la producción artística del arte moderno en Colombia no tiene por qué agotar las posibilidades de significación del arte; que los relatos del arte que, de la mano del poder, se han impuesto como centrales no tiene por qué agotar sus posibilidades de articular proyectos estéticos ubicados en relación crítica con el momento actual. Quizás no sea desmesurado concebir la posibilidad de encontrar espacios para el arte por entre las grillas de las formaciones del poder. Quizás, en el marco del proyecto civilizatorio que se ha dado en nuestro país –y en medio de la violenta coyuntura que lo ha acompañado– se pueda encontrar espacio para un arte desmarcado del poder, un arte capaz de dislocarlo.

Puede que, en este sentido, la mirada crítica al pasado sea la posibilidad de imaginar un arte con pretensiones más modestas por locales, más humildes por moleculares, pero también más significativas por su potencial de transformación. Aventuro la tesis de que si algo se puede sacar de la mirada al pasado del arte en su relación con el poder es la necesidad de problematizar sus inscripciones dentro del plano de lo cultural, de problematizar el lugar central que se le ha adjudicado: si la característica de la modernidad es que es un proyecto civilizatorio totalizante, entonces, no puede ser dentro de la confianza ciega en el plano de la cultura institucionalizada que el arte –o cualquier otra forma de resistencia cultural– va a ser capaz de dislocar al poder. La separación entre política y arte, la transformación entendida meramente en el plano de lo estético, no puede ser ya la ingenuidad en que incurren los artistas. Por último, la mirada al pasado del arte y del poder debe servir también para estar atentos a si, hoy día, operan sobre el arte y sobre la cultura en general nuevas separaciones como aquellas que la modernidad quiso instituir, separaciones que determinarían, de nuevo, la posible cooptación del arte por la política.

---

### NOTAS

- 1 El contraste de la exclusión de “lo político” en el arte moderno colombiano con los proyectos artísticos políticos que se articularon en países como México, Cuba, Chile o Argentina –las razones de este contraste– constituye un ejercicio meritorio que todavía está por realizarse. Quien quizás ha realizado mayores avances en este sentido es la crítica Carolina Ponce de León (2004).
- 2 Se refiere con ello al pintor Pedro Nel Gómez y sus seguidores, entre los que destacan: Carlos Correa, Débora Arango, Gabriel Posada Zuluaga y Rafael Saénz.
- 3 Donde se escribe “arte moderno” debe leerse, en realidad, “arte moderno europeo” o, mejor, arte

- “euromoderno”: La problemática relación entre el arte moderno colombiano y el arte moderno europeo constituye un tema de importantes implicaciones para la historia del arte y, en particular, para la reflexión en torno a la identidad cultural que, en todo caso, excede el alcance de este escrito. Sin embargo, hay que señalar que dicha relación es significativa para la que se da entre arte y gobierno que aquí se quiere elaborar.
- 4 Governmentality refers not only to the activities of the State and its institutions but also, in a broader manner, to any rational effort to influence or guide human conduct by acting over their hopes, desires, circumstances or environment. La traducción es mía.
  - 5 En varios apartados del curso *Seguridad, territorio, población*, Foucault refiere la finalidad de la razón de Estado. Basta aquí citar lo siguiente: “El fin de la razón de Estado es el Estado mismo, y si hay algo semejante a la perfección, a la dicha, a la felicidad, sólo serán las del Estado” (2006, p.298).
  - 6 Foucault, en su curso STP, caracteriza al “poder pastoral” como un poder que se ejerce sobre una multiplicidad (el “rebaño”), que busca la “salvación” de esta (es decir, su subsistencia), que es constante y que constituye a la vez un poder individualizador (p. 154 y ss.).
  - 7 Para Foucault, estos dos no son meramente teorías o ideologías económicas: “no se trata de una ideología; no es verdadera, fundamental ni primordialmente una ideología. Es, en primer lugar, y ante todo, una tecnología de poder; en todo caso, puede leérsela en este sentido” (2006, p.71).
  - 8 Foucault remite recurrentemente la noción de población a lo largo de varias de sus clases en el curso STP. En cambio, prácticamente no se refiere a ella en *El nacimiento de la biopolítica*, donde la población como sujeto de gobierno viene a ser reemplazada por la noción de “sociedad civil”. Si he referido una definición de la misma a partir del texto “Gubernamentalidad”, ha sido porque constituye, a mi parecer, una síntesis más clara que la que podría derivarse de la cita de pasajes de sus cursos.
  - 9 En *La voluntad de saber* (1991), Foucault propone que el biopoder se desarrolló en Europa a partir del siglo XVII, asumiendo dos formas interrelacionadas: anatomopolítica (o poder disciplinario) y biopolítica. La primera de estas dos formas se refiere al conjunto de técnicas y dispositivos a través de los cuales los cuerpos son disciplinados: en instituciones como la escuela, la milicia, el taller, el cuerpo se educa, se perfecciona, se hace útil y dócil, se le arrancan sus fuerzas. La segunda de estas formas se habría formado a partir del siglo XVIII y se centra no en el cuerpo individual sino en el cuerpo especie, es decir, en el ser humano asumido como especie. Allí no se trataría de la formación de cuerpos dóciles individuados, sino de la regulación de la especie a partir de mecanismos de control y seguridad que tienen por objeto-sujeto a la población. Ver, también, *Defender la sociedad* (2001), clase del 27 de marzo.
  - 10 Me refiero, en particular, a los Salones Nacionales de Arte, institucionalizados en 1940 y que se siguen realizando hasta la fecha.
  - 11 Además de estos artistas, hay otros nombres que aparecen ubicados en los inicios de la abstracción en Colombia: Leopoldo Richter, Edgar Negret, Juan Antonio Roda y Omar Rayo. Mientras que no se trata aquí de negar la importancia para la historia de estos últimos, se omiten bajo la consideración de que los artistas referidos en este punto del análisis son suficientes para ilustrar la ubicación del arte abstracto como faceta del arte moderno colombiano.
  - 12 Greenberg, en textos como “Abstract, Representational and so Forth” (1965), “The Crisis of the Easel Picture” (1986) “The Case for Abstract Art” (1993) y “Modernist Painting” (1993), presenta la pintura abstracta como la culminación de un proceso evolutivo de la pintura en el que, de manera hegeliana, el carácter de superficie del cuadro adviene a la conciencia del arte. En estos textos, Greenberg aboga por una reorientación del gusto, de tal forma que se prefiera la literalidad del espacio pictórico sobre la representación y la ilusión de tridimensionalidad. Incluso, llega a sugerir que un espectador del futuro podría valorar la imitación pictórica como el recurso a la riqueza de formas y colores que la naturaleza provee. Si bien en un postscripto incluido al final de *Modernist Painting* rechaza la vinculación de la descripción que realiza del devenir de la pintura con cualquier postura personal en relación con la historia del arte (vinculación que describe como una “falta retórica”), lo cierto es que su discurso se estructura de tal forma que la abstracción pictórica aparece como un momento de realización de un proceso histórico de la pintura que venía gestándose ya desde antes del modernismo.

- 13 Para una exposición detallada de las ideas centrales del artículo de Ospina, ver Iriarte (1984).
- 14 Artistas como Carlos Rojas, Fanny Sanín, Manuel Hernández, Feliza Bursztyn, Alfonso Mateus, Luis Fernando Roble, Álvaro Herrán, Beatriz Daza, Alejandro Obregón, entre otros.
- 15 Para mayor información respecto de los programas de televisión de Marta Traba, ver Jaramillo Uribe (1999).
- 16 Por demás, sería interesante mirar el contexto político en relación con el cual se ha dado, en Antioquia, la reciente preocupación por estudiar y rescatar la generación de pintores de los años treinta, esfuerzo que se ha llevado a cabo particularmente desde la Universidad de Antioquia, universidad estatal que incluye sectores tradicionalmente asociados a la izquierda, en la cual se consolidó uno de los primeros programas universitarios de artes plásticas del país.

## REFERENCIAS

- Compagnon, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Barbero, Jesús Martín. "Políticas culturales de nación en tiempos de globalización." *Gaceta* no. 48. Bogotá, diciembre de 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Fernández, Carlos Arturo. *Arte en Colombia, 1981-2006*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, 2007.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Verdad y poder." En *Estrategias de poder*, vol II, Barcelona: Paidós, 1999a.
- \_\_\_\_\_. « Qu'est-ce que les Lumières? ». En *Estética, ética y hermenéutica*. Obras Esenciales Vol. III. Barcelona: Paidós, 1999b.
- \_\_\_\_\_. *Defender la sociedad*. Curso en el Collège de France. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Seguridad, territorio, población*. Curso en el Collège de France. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège de France. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Gil Tovar, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza y Janés, 2002.
- Greenberg, Clement. "Abstract, Representational and so Forth." En *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. "The Crisis of the Easel Picture." En *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. "The Case for Abstract Art" y "Modernist Painting." En *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Guillén Martínez, Fernando. *El poder político en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza, 1979.
- Inda, Jonathan Xavier. "Analytics of the Modern: An Introduction." En Jonathan Xavier Inda, ed. *Anthropologies of modernity: Foucault, governmentality, and life politics*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- Iriarte, María Elvira. "Primeras etapas de la abstracción en Colombia I." *Arte en Colombia*, no. 23, Bogotá, febrero de 1984.
- Jaramillo, Carmen María. "Apuntes para una definición y autonomía del campo de la crítica de arte en Colombia"; ponencia presentada en el IV Seminario nacional de teoría e historia del arte, El arte y su tiempo. Medellín: Universidad de Antioquia, octubre de 2002.

- Jaramillo, Carolina. "Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia." Textos. *Documentos de Historia y Teoría*, no. 13. Bogotá: Universidad Nacional, 2005.
- Latour, Bruno. "Constitución." En *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. México: Siglo XXI, 2007.
- Lleras, Cristina. "Politización de la mirada estética en Colombia, 1940-1952." Textos. *Documentos de Historia y Teoría*, no. 13. Bogotá: Universidad Nacional, 2005.
- Londoño Vélez, Santiago. *Arte colombiano. 3500 años de historia*. Bogotá: Villegas editores, 2001.
- Medina, Álvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995.
- Jaramillo Uribe, Jaime (ed.). *Manual de historia de Colombia*, tomo III. Bogotá: Tercer Mundo, 1999.
- Ponce de León, Carolina. *El efecto mariposa: ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

**Cómo citar este artículo:**

Yepes, Rubén. "Arte moderno y Gobierno en Colombia".  
*Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (1),  
9-33, 2011.

