



Calle14: revista de investigación en el campo del arte  
ISSN: 2011-3757  
ISSN: 2145-0706  
calle14@udistrital.edu.co  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Colombia

## El Gráfico y la búsqueda de un arte nacional en Colombia

**Bernal Bermúdez, María Clara**

El Gráfico y la búsqueda de un arte nacional en Colombia

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 14, núm. 25, 2019

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279063839006>

**DOI:** <https://doi.org/10.14483/21450706.14050>

Universidad Distrital Francisco José de Caldas



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

## El Gráfico y la búsqueda de un arte nacional en Colombia

El Gráfico and the Search for a National Art in Colombia

El Gráfico et la recherche d'un art national en Colombie

El Gráfico e a busca por uma arte nacional na Colômbia

*Maria Clara Bernal Bermúdez*  
*Universidad de Los Andes, Colombia*  
mc.bernal143@uniandes.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14050>  
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279063839006>

Recepción: 14 Marzo 2018

Aprobación: 24 Abril 2018

### RESUMEN:

En 1923 la revista cultural colombiana El Gráfico publicó el artículo editorial titulado “La escultura nacional”. En este se plantea el retroceso de las artes en el país a principios del siglo XX después de su esplendor con el pintor y dibujante Alberto Urdaneta, a finales del siglo XIX. Cinco años más tarde, tras una convulsionada época a nivel artístico en el país, una nueva visión de la escultura nacional es instaurada en la misma publicación. En el presente artículo se pretende hacer un seguimiento a las discusiones al interior de la revista y de otras publicaciones contemporáneas que llevaron a la transformación de los paradigmas de lo que se entendía por un arte nacional.

**PALABRAS CLAVE:** Arte colombiano, arte nacional, escultura, revistas culturales.

### ABSTRACT:

In 1923 the Colombian cultural magazine El Gráfico published the editorial article entitled “Our National Sculpture”, which states the retrogression of the arts in the country at the beginning of the 20th century after its splendor with the painter and draftsman Alberto Urdaneta at the end of the 19th century. Five years later, after a convulsive period in the artistic life of the country, a new vision of national sculpture is established in the same publication. This article aims to follow up on the discussions within the magazine and other contemporary publications that led to the transformation of the paradigms of what was understood by a national art.

**KEYWORDS:** Colombian art, national art, sculpture, cultural magazines.

### RÉSUMÉ:

En 1923, le magazine culturel colombien El Gráfico a publié un éditorial intitulé “La sculpture nationale”, qui décrit la régression des arts dans le pays au début du XXe siècle, après sa splendeur avec le peintre et dessinateur Alberto Urdaneta à la fin du XIXe siècle. Cinq ans plus tard, après une période convulsive dans la vie artistique du pays, une nouvelle vision de la sculpture nationale est établie dans la même publication. Cet article a pour but de faire suite aux discussions du magazine et d'autres publications contemporaines qui ont conduit à la transformation des paradigmes de ce que l'on entend par un art national.

**MOTS CLÉS:** Art colombien, art national, sculpture, magazines culturels.

### RESUMO:

Em 1923, a revista cultural colombiana El Gráfico publicou o artigo editorial intitulado “A escultura nacional”, que afirma o retrocesso das artes no país no início do século XX, depois de seu esplendor com o pintor e desenhista Alberto Urdaneta no final do século XIX. Cinco anos depois, após um período convulsivo na vida artística do país, uma nova visão da escultura nacional é estabelecida na mesma publicação. Este artigo tem como objetivo acompanhar as discussões dentro da revista e de outras publicações contemporâneas que levaram à transformação dos paradigmas do que foi entendido por uma arte nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** s Arte colombiana, arte nacional, escultura, revistas culturais.

## EL GRÁFICO Y LA BÚSQUEDA DE UN ARTE NACIONAL EN COLOMBIA 1

En su fascículo del mes de junio de 1923, el semanario cultural *El gráfico*, publicó en Bogotá el artículo titulado “*La escultura nacional*”. El texto, que promete con su título la ambiciosa tarea de definir qué se entiende por escultura nacional o cuál es el estado y deber ser de esta en Colombia, se queda corto como es de esperarse en un texto que ocupa una página. Sin embargo, su importancia es vital para el estudio del tema del arte nacional dado que enuncia una serie de asuntos fundamentales no solamente a nivel de escultura sino de consolidaciones culturales en general.

Junto con *Lecturas Dominicales y Cromos*, *El gráfico* fue tal vez uno de los semanarios más longevos de los que han abordado temas culturales en Colombia. Fundado en 1910 por los hermanos tipógrafos, Abraham y Abadías Cortés, se publicó semanalmente hasta 1941 con un tiraje de 1500 ejemplares, convirtiéndose en una referencia significativa no solamente en términos de contenido para el medio artístico sino también en términos de diseño gráfico. En él se publicaban noticias que iban desde eventos de la sociedad bogotana y novedades en diversos campos hasta artículos y comentarios sobre arte y literatura. Dado que los espacios regulares de publicación sobre arte fueron escasos a principios del siglo veinte, los esfuerzos que hizo *El gráfico* por hacer visible la producción artística y las discusiones intelectuales en torno a este campo hacen que esta publicación sea un referente importante para la historia del arte en Colombia.



Primera página del artículo Escultura nacional. El gráfico, número 647, Bogotá junio 9, 1923.

Desde sus inicios, *El gráfico* procuró hacer una reflexión destinada a crear un público local con preocupaciones sobre el desarrollo de las artes en el país. Esto se ve en los circuitos de distribución, casi limitados a Bogotá, y en los contenidos de los artículos donde se destaca, por ejemplo, las entrevistas a escritores y críticos colombianos y, la sección *Cuentos Nacionales* en donde se privilegiaba a los escritores locales, a diferencia de *Cromos* que en su sección de cuento publicaba sobre todo autores franceses.

El artículo específico al que se referirá este texto toca un tema central a las discusiones no solamente, en las publicaciones colombianas sino en distintas revistas alrededor de América Latina, esto es el asunto de un arte nacional. Revistas como *Amauta*, *Revista de Avance* y *El Maestro* entre otras, publicaban a principios del siglo veinte artículos que replicaban esta pregunta una y otra vez bajo variados matices como la inquietud sobre la construcción de un lenguaje propio a través del cual se pudiera hablar al mundo, o quiénes eran los artistas que podrían con su arte representar con dignidad su cultura en un ámbito internacional.

En el artículo de *El gráfico*, el autor empieza afirmando que las bellas artes en Colombia están, no en decadencia, sino en muy visible retroceso pues según él:

Todo periodo de decadencia supone un periodo anterior de virilidad y juventud y en Bogotá sólo hubo un momento, único en la historia de nuestras artes, en que estas brillaron rápidamente para extinguirse en seguida. Fue el hermoso periodo en que Alberto Urdaneta conmovió todos los espíritus con un anhelo vividor de arte y belleza. (S.A, 1923, p. 752)

Alberto Urdaneta (1845-1887) bien conocido por su papel como fundador del Papel periódico ilustrado (1881-1886) en el que se publicaba el trabajo de los mejores escritores y grabadores del país; así como la creación en 1886, de la Primera Exposición Anual de Bellas Artes en donde se mostraron las obras más importantes de la historia del arte colombiano, incluyendo la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

A pesar de la admiración que se manifiesta en el artículo, el autor admite que Urdaneta no fue un gran artista, pero sí un buen guía que “imprimió a la juventud amor inextinguible por las artes de la belleza.” (S.A, 1923, p. 752). Con esto se hace alusión al papel de este artista como gestor y fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Institución con la que se dio un cambio en la enseñanza del arte, de un modelo de talleres de artes y oficios a uno de academia clásica. Urdaneta, había adquirido en París una formación clásica en las artes y se perfiló como la cabeza de una institución patrocinada por el Estado para instaurar la imagen de nación civilizada y culta, la nación moderna que se imaginaban, no buscaba su inspiración en los últimos desarrollos del arte europeo como el Impresionismo, sino que buscaban la seguridad de una representación académica anclada en el arte europeo del siglo dieciocho.

En medio de su desencanto con el arte colombiano de principios de siglo, en el artículo se alega que solo hay unos pocos ejemplos de escultores que han hecho un “laudable esfuerzo” en Colombia, entre los que se encuentra el artista antioqueño, Francisco Antonio Cano y algunos de sus alumnos como Gilberto Mora. Cano, se había formado también en París y al igual que Urdaneta se mantuvo alejado de los últimos movimientos artísticos, según el historiador Santiago Londoño

Vélez, en una carta a su amigo Carlos E. Restrepo, Cano escribió: «...yo no veo nada notable en París, y no es, claro está, porque yo sea ciego [...] sino que yo no veo a causa de que jamás estoy donde va a pasar algo o está pasando» (Londoño Vélez, 1996). Nueve años después de su regreso a Medellín cumplió su sueño de fundar una academia de arte bajo el nombre de Instituto de Bellas Artes, allí se impartía la enseñanza del arte bajo los parámetros clásicos que Cano había aprendido en la Academia Julián, en París.

El artículo “Escultura nacional”, establece entonces el esplendor en dos artistas cuya propuesta se alejaba del arte moderno europeo para consolidarse en los cánones ya clásicos del realismo decimonónico. Sin embargo, no se trata simplemente de un rechazo a los lenguajes de las vanguardias artísticas europeas, ni de una campaña para establecer una imagen civilizatoria a través del arte.

La modernidad en el arte colombiano radicaba para los editores de la revista en crear una imagen sólida de nación que recurriera a lo local para sus temas, como ya lo hemos establecido al inicio de este artículo. Esto se hace evidente pues, a pesar del pesimismo sobre la escena artística en Colombia el texto termina de una forma singular:

Este semanario siempre tendrá voces de aliento para los entusiastas jóvenes que al arte dedican las vigiliadas de sus mejores años. En efecto ¿Qué hay que dé más alta idea de una Nación que las fuerzas espirituales con que cuenta para su engrandecimiento? La civilización de un pueblo no se mide por los enormes edificios orgullo de la plutocracia yanqui [...] Una raza no puede perder sus caracteres intrínsecos por unos cuantos decretos y leyes, ni se transforman sino a la larga, y eso dentro de sus propios caracteres étnicos. (S.A, 1923, p. 752)

De esta manera, el artículo sobre escultura nacional va más allá del tema que inicialmente propone y de hecho lo toca solo de paso para adentrarse en una enunciación ético-estética sobre la construcción de lo nacional al interior de lo que considera el autor, es un mundo civilizado.

Pero ¿Cuáles podrían ser esos “caracteres intrínsecos” o los “propios caracteres étnicos” capaces de dar indicios de la civilización de un pueblo? Exactamente, cuatro años más tarde El gráfico publica el artículo “*Un joven pintor y escultor colombiano*”. Se trata de la traducción de un texto inicialmente publicado en París, en la *RevueInternationale*, dedicado a elogiar la obra del artista colombiano, Luis Alberto Acuña (1904– 1994), el artículo viene acompañado por una introducción por parte de los editores. En esta los parámetros de lo que puede ser una escultura y en general un arte nacional han dado un giro radical, no tanto en el discurso sino en el artista que se elige para ejemplificarlo.

Luis Alberto Acuña, escultor santandereano formado en París<sup>1</sup> como sus colegas Urdaneta y Cano, empezaba (a finales de la década de los años veinte) a ser reconocido por sus pinturas monumentales de temas clásicos con figuras macizas. Para 1931, el artista recibiría el primer premio en el I Salón de Artistas Colombianos con la escultura “Mi compadre Juan Chanchón”. A partir de este momento y hasta 1936 será profesor en la Academia Nacional de Bellas Artes en Bogotá. Es decir, formaba parte de ese impulso de una enseñanza académica del arte en Colombia

En el artículo de *El gráfico*, se habla de los inicios de su carrera con la participación exitosa de Acuña en el Salón de Otoño de 1927 en París. Este evento anual había sido fundado en 1903 como un espacio para jóvenes artistas para incentivar la difusión del Impresionismo y luego se convirtió en el espacio de difusión de vanguardias artísticas como el Salón de 1905, en donde se dio prelación a los artistas del llamado Fauvismo o el Salón de otoño de 1910, en donde el Cubismo fue protagonista.

Para 1927, el Salón de Otoño ya era un evento regular pero no había dejado de ser un espacio que estaba abierto a la innovación. Fue en este contexto que Acuña expuso la obra “Objetos antiguos” (1927) que se relaciona en el artículo de la *Revue Internationale*. Aunque Acuña había participado en versiones anteriores del Salón (1925 y 1926), fue en realidad a finales de 1926 que empieza a adquirir notoriedad, primero con la obra “Júpiter y Antíope” y luego con “Nesus seduce a *Dejanira*” (1926) que mostró en el Salón de Artes Decorativas de París y que incidentalmente fue comprado por el gobierno francés para la colección del Museo de Luxemburgo, en donde permanece hasta hoy.

Es de destacar acá, el cambio de paradigma que sufre el arte nacional según los intelectuales de *El gráfico*. De una mirada nostálgica a los valores conservadores infundidos por Urdaneta, se pasa a alabar y establecer como deseable la condición de vanguardia marcada por la formación europea que para ellos representaba Acuña, pues el artista colombiano había logrado insertarse y ser reconocido en el circuito del arte parisino.

Además de resaltar la habilidad nata del artista, el autor del artículo francés y los editores de *El gráfico*, recalcan la importancia de su formación en la Escuela de Bellas Artes de París y en general de su paso por Europa.

Ávido de instruirse, Luis Alberto Acuña visita los principales museos de Europa, para perfeccionar su educación con el conocimiento de las obras maestras. Para él, Francia heredera de la grande y noble civilización mediterránea que nos legaron Grecia y Roma, es la antorcha sagrada a la que deben venir todos los artistas para recibir inspiración, iluminando la chispa de su genio. (SA, 1927, 1432) Aunque en términos de discurso, parece que ambos artículos se estuvieran refiriendo al mismo tipo de arte académico como el mejor ejemplo del arte nacional, si miramos las obras mencionadas en ellos es posible darse cuenta que el canon ha cambiado significativamente. Se mantiene la temática clásica pero su ejecución se distancia del lenguaje académico.

Efectivamente, al inicio de la década de 1920, la escultura colombiana estaba profundamente marcada por la academia y el neoclasicismo. Basta con mirar obras de artistas como Marco Tobón Mejía o Eugenio Zerda, que abogaban por un arte nacional tanto como lo hicieron los paisajistas del salón de 1899 como Ricardo Borrero Álvarez, Jesús María Zamora o Roberto Páramo, para darse cuenta que la idea de un arte nacional relacionado con la figura de las culturas prehispánicas no era una consideración de peso en este momento. Para Acuña, esta preocupación empieza a surgir hacia finales de la década del veinte.

Cuáles fueron entonces las circunstancias de tal transformación ideológica que permitió que se empezara a pensar en una posible síntesis entre preocupaciones de orden internacionalista como el buen dominio de un lenguaje académico y preocupaciones que tenían que ver con una identidad y ser consecuentes con el contexto en donde se crea, sobre todo, qué fue lo que disparó esta transformación en tan corto periodo de tiempo.

Revisando las revistas de la época es posible darse cuenta que son precisamente una serie flujos de información no solamente de Europa hacia América sino entre los mismos países latinoamericanos, los que afectan los parámetros con los que se define un arte nacional en Colombia. Al primer artículo lo precede una fuerte discusión sobre la exposición de Pintura Moderna Francesa que tuvo lugar en Bogotá y Medellín en

1922 y que incluyó algunas obras de naturaleza cubista. Esta exposición fue mal recibida por la crítica y en este sentido el artículo de 1923 puede ser entendido como parte de la reacción adversa a esta muestra que fue descrita en *Cromos* como decadente. La muestra francesa alertó de alguna manera a la crítica, que consideró su papel, encomiar el arte académico y así evitar que el arte nacional llegara a los extremos a los que había llegado el arte francés que tanto se había admirado en el pasado.

El segundo artículo —el que se refiere a Acuña— lo acompaña una fuerte política del gobierno para enviar a estudiar a los artistas jóvenes a París, Madrid y México para lograr proyectar desde allí a Colombia como una nación moderna.

Por otro lado, hacia mediados de la década de los años veinte, se hace visible un tránsito activo de las ideas de figuras seminales como el peruano José Carlos Mariátegui o el mexicano José Vasconcelos, alrededor de temas como la modernidad, el nacionalismo, el imperialismo y lo hispanoamericano entre otros.

Las ideas de Mariátegui fueron discutidas y propagadas en Colombia a través del filtro de intelectuales como Armando Solano quien planteo la creación de un movimiento cultural que tuviera al indígena como centro, al respecto escribe en *Universidad*: “Examinando los factores históricos y étnicos que constituyen nuestra agrupación, encontraremos la verdadera consigna para el movimiento nacionalista.” Otro traductor de Mariátegui fue Darío Samper que por su parte se preguntaba en la misma publicación: “¿Vamos a producir nuestra pintura valiéndonos de medios propios, de procedimientos autóctonos, de artistas de nuestros pueblos o seguiremos siendo copistas de Zuloaga y fabricantes de Manolas?” Y desde allí hace un llamado a escuchar el mensaje de “los muchachos mexicanos de Ulises y los argentinos de *Martin Fierro*”, esta última publicación, así como *Amauta*, serán leídas y comentadas de manera profusa por los intelectuales colombianos.

También se siguen con especial interés, los discursos que en su gira por América Latina pronuncia Vasconcelos. En el caso del intelectual mexicano, la lectura es más directa puesto que él si visitó el país. En *El gráfico*, se reporta en 1926 su visita a Colombia y se recomienda a la gente no temer al mensaje que viene a traer Vasconcelos, quien tan solo un año antes de su visita a Bogotá había publicado *La raza cósmica* (1925).

En *El gráfico*, el texto sobre Acuña es seguido por el artículo Algo sobre arte indo-americano de autoría del crítico D.F. Eguren de Larrea. En este, es posible ver otra de las motivaciones para el cambio de perspectiva sobre un arte nacional. El autor asegura que: “Infinidad de escritores y críticos de arte de Europa y Estados Unidos sostiene que pasada esta locura del arte negro que sacude a las grandes metrópolis, vendría un muy duradero reinado del arte indo-americano en todas sus fases.”

Este vaticinio prometía, en el rescate de las culturas pre-hispánicas, la entrada, si se quiere a la modernidad europea.

En 1927, año de la publicación del segundo artículo, Roberto Pizano regresa de Europa y es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, es conocida su dirección porque estimuló a los estudiantes a ser novedosos, reconociendo la posibilidad de llevar a cabo un arte “autóctono”, sin embargo, desde este año la escuela decide contratar una serie de maestros europeos que marcaran el rumbo de la producción artística durante unos años. Es también el año en que la revista *Universidad* (1927–1929) en su segunda etapa, publicaba la crónica y crítica de la obra de artistas que “aspiraban a ser actuales y modernos” (Medina). Ya en los albores de la década de los años treinta, esta idea de lo nacional ha mutado de nuevo para incluir más francamente las observaciones sobre lo que Pizano llamaba “lo autóctono” y es tal vez esto lo que se tiene en cuenta cuando se elige a Rómulo Rozo para hacer el pabellón de Sevilla. *El Gráfico* publica en julio de 1929 “Colombia en la exposición de Sevilla – Un gran artista colombiano” sobre la obra de Rozo, que según el semanario:

Saliéndose de las normas vulgares, ha ido a beber su inspiración en la orfebrenría y cerámica indígena... El arte nacional colombiano sale de las delicadas manos de Rozo perfeccionado, idealizado con el influjo que sobre el artista han ejercido la escultura y la ornamentación egipcias y etruscas, tan semejantes en su aspecto general a las de Colombia precolonial.

Así, a partir de estos artículos es posible vislumbrar un circuito completo del concepto de arte nacional, en el que se pasa de un arte académico aprendido de la escuela francesa, pasando por una síntesis entre la académica francesa y las figuras de la mitología precolonial en Acuña a una franca declaración de cosmopolitismo en la apreciación de la obra de Rozo. Lo que se concibe como arte nacional muta y cambia tan rápido como están cambiando las relaciones culturales internacionales de Colombia.

Muchos son los factores que pueden ser vistos como definitivos en el giro de lo que se entiende por arte nacional en Colombia en los albores del siglo XX. Un cambio en la dirección de la academia, la circulación de ideas a través de publicaciones periódicas y figuras viajeras, el desencanto con Francia y en general Europa como referente y la obediencia al grito de Rodó (fallece en 1917) acerca de la búsqueda de una libertad más allá de lo político para el continente. Hacer el estudio comparativo de estos dos artículos que se muestran en un principio triviales permite no solo ver el proceso de negociaciones a través del cual la crítica de arte definió el arte nacional en Colombia a principios de siglo sino también darle a este tema importancia en cuanto a proceso más que como resultado, haciendo evidente su relevancia para lo que vendría durante las dos décadas siguientes.

## REFERENCIAS

- Autor anónimo. (1923), "Escultura Nacional", *El gráfico*, 752.
- Autor anónimo (1927), "Un joven pintor y escultor colombiano", *El gráfico*, 1432.
- Eguren de Larrea, D.F. (1927). "Algo sobre arte Indoamericano", *El gráfico*, 853, p. 89.
- Marín Colorado, P. A. (2016). "Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos*". *Historia y Memoria*. 13.
- Londoño Vélez, S. (1996). "El pintor Francisco A. Cano: nacimiento de la Academia de Antioquia", *Credencial Historia* 81, <http://www.banrepcultural.org/node/32966>
- Vásquez, W. (2014). "Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(1), pp. 35-67.

## NOTAS

- 1 Este texto fue producido en el contexto del proyecto *Connecting Art Histories* (2014 -2016) de la Getty Foundation. Una primera versión fue presentada en el Coloquio, con el mismo nombre, de la Universidad de San Francisco en Quito en el año 2015. El texto de esa ponencia se publicó en la revista *10&20*, en ese mismo año. El artículo que aquí se publica es una elaboración sobre eso, basado en los comentarios y preguntas que surgieron a raíz de la ponencia. Se buscó explorar más a fondo las fuentes, pero también el contexto en el que se dio la discusión sobre el arte nacional tanto en la academia local como entre los artistas que habían viajado a Europa para su formación
- 2 Acuña dejó Colombia en 1924 para ir a estudiar a París con una beca del gobierno colombiano, regresaría a Colombia en 1929.