



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Bernal Cortés, Ana María; Honorato da Silva, Cayo Vinicius

Primer Salón Anual de Artistas Colombianos: ¿arte para el pueblo, arte con el pueblo o arte sobre el pueblo?*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,
vol. 18, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 164-190

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.psap>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074112009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Primer Salón Anual de Artistas Colombianos:

¿arte para el pueblo, arte con el pueblo

o arte sobre el pueblo?*

Ana María Bernal Cortés**
Cayo Vinicius Honorato da Silva***

[RESUMEN]

Este artículo pretende cuestionar el rol del pueblo en el marco de la primera versión institucionalizada del Salón Anual de Artistas Colombianos en 1940. Se plantea la exploración de la tensión entre la exposición pública y la participación concreta del pueblo, desde la interferencia de la política cultural del momento y la observación de las distintas esferas que conformaron la exposición, entre estas, el espacio, los artistas, las obras aceptadas, las opiniones en prensa y la asistencia. Procura observar este fenómeno desde el enfoque de la museología crítica como ejercicio teórico y reflexivo que permite poner en cuestión la ejecución de este suceso de carácter expositivo en relación con su contexto, su misión (inicial) y sus públicos, y así aportar una nueva perspectiva en la comprensión de este programa estudiado ampliamente por la historia del arte en Colombia. El interés es evidenciar si la misión otorgada a este evento por Jorge Eliécer Gaitán como ministro de Educación (donde el pueblo asumiría no solo la función de receptor, sino de “juez” del evento) se concretó o si su incidencia se ubicó únicamente desde el espacio retórico de una política de democratización cultural, que, en apariencia, fue de avanzada para la época.

Palabras clave: Primer Salón Anual de Artistas Colombianos, Jorge Eliécer Gaitán, participación popular, arte colombiano.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.psap

Fecha de recepción: 16 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2022

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

* Artículo de reflexión derivado de la tesis doctoral de Ana María Bernal Cortés con el acompañamiento de Cayo Vinicius Honorato da Silva.

** Maestra en Artes Plásticas y Visuales, especialista en Educación Artística Integral, magíster en Museología y Gestión del Patrimonio por la Universidad Nacional de Colombia y doctoranda en el Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Profesora del Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad del Tolima. Hace parte del Colectivo de Investigación en Arte y Cultura (CIAC). ORCID: 0000-0002-3661-5758
Correo electrónico: ambernalc@ut.edu.co.

*** Doctor en Educación, en la línea de Filosofía y Educación, por la Universidade de São Paulo. Es miembro de Another Roadmap for Arts Education desde 2015. Profesor del Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte). Es investigador asociado del Centre for the Study of the Networked Image de la London South Bank University desde 2018, donde realizó una pasantía posdoctoral. ORCID: 0000-0002-5220-0691
Correo electrónico: cayohonorato.unb@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Bernal Cortés, Ana María y Cayo Vinicius Honorato da Silva. 2023. “Primer Salón Anual de Artistas Colombianos: ¿Arte para el pueblo, arte con el pueblo o arte sobre el pueblo?”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 164-191. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.psap>

First Annual Exhibition of Colombian Artists: Art for the People, Art with the People or Art about the People?

Primeiro Salão Anual de Artistas Colombianos: arte para o povo, arte com o povo ou arte sobre o povo?

[ABSTRACT]

This article seeks to make some questions on the role of the people in the first institutionalized edition of the Annual Exhibition of Colombian Artists in 1940. It proposes an exploration of the tension between the public exposure and the real participation of the people under the interference of the cultural policy back then and the observation of the different spheres that made up the exhibition. These include the spaces, artists, accepted works, opinions in the press, and the public attendance. The intention herein is to observe this phenomenon from the critical museology approach as a theoretical and reflective exercise that allows questioning how such exhibition event was carried out in relation to its context, (initial) mission and the public(s) and then contribute with a new perspective in order to better understand this event that has been broadly studied by the history of art in Colombia. The main interest is to verify whether the mission sought by Jorge Eliécer Gaitán as the National Ministry of Education (where the people would act not only as the receiving public but also as the "jury"), was achieved. Or, whether the incidence of this artistic event only reached the rhetoric space of a cultural democratization policy that was apparently an *avant-garde* movement in that time.

Keywords: First Annual Exhibition of Colombian Artist, Jorge Eliécer Gaitán, popular participation, Colombian art.

[RESUMO]

Este artigo visa questionar o papel do povo no quadro da primeira versão institucionalizada do Salão Anual de Artistas Colombianos em 1940. Propõe-se a exploração da tensão entre a exibição pública e a participação concreta do povo, desde a interferência da política cultural do momento e a observação das diferentes esferas que compunham a exposição, entre elas, o espaço, os artistas, as obras aceitas, as opiniões da imprensa e a assistência. Procura observar este fenômeno desde o enfoque da museologia crítica como exercício teórico e reflexivo que permite questionar a execução desse evento de caráter expositivo em relação com seu contexto, missão (inicial) e seus públicos, e assim fornecer uma nova perspectiva na compreensão deste programa estudado amplamente pela história da arte na Colômbia. O interesse é demonstrar se a missão concedida para este evento por Jorge Eliécer Gaitán como ministro de Educação (onde o povo assumiria não apenas a função de receptor, mas como "juiz" do evento) foi sucesso ou se sua incidência foi unicamente desde o espaço retórico de uma política de democratização cultural, que, em aparência, foi de avançada para a época.

Palavras-chave: Primeiro Salão Anual de Artistas Colombianos, Jorge Eliécer Gaitán, participação popular, arte colombiana.

Introducción

> Este artículo pretende hacer una revisión de cómo el pueblo o las nociones de *pueblo* o lo *popular* participaron de forma medianamente visible durante el desarrollo de la primera versión institucionalizada del Salón Nacional de Artistas en Colombia. Para ello, se tiene como punto de partida la misión que en el discurso de apertura Jorge Eliécer Gaitán como ministro de Educación le otorgó a este programa, en que recalcó la función del pueblo no solo como receptor, sino como “juez”.

La definición de pueblo en el discurso político durante la República Liberal en que se enmarca política y contextualmente la acción de Gaitán va a funcionar como un “significante flotante” (Laclau 2005, 141), que tendrá sentido en relación con el tipo de “lucha hegemónica” que en ese entonces ocurre, para atender o contener las demandas democráticas. Desde esta perspectiva, el pueblo “puede ser concebido como *populus*, es decir, como el cuerpo de todos los ciudadanos, o como *plebs*, esto es, los menos privilegiados, o también puede ser un intento de darle nombre a una plenitud que está ausente” (111-113).

De acuerdo con el planteamiento efectuado en la misma política de extensión cultural, que en este caso nos permite establecer una pauta, la definición de “pueblo” a la que en mayor medida haremos referencia corresponde a “la densa población de campesinos, obreros y jornaleros” (Ministerio de Educación Nacional 1940, 13), comprendiendo, además, que para la fecha un porcentaje cercano al 70 % de la población colombiana era rural.

Planteamos generar un acercamiento al Salón Anual de Artistas Colombianos, entendiéndolo como un ejercicio de exposición periódica que ha obtenido su sentido, a lo largo de su historia, en la medida en que ha sido gestado, comentado y puesto en crisis, versión tras versión, por un entramado de actores y agencias. Su resultado ha repercutido en la conformación de una suerte de estado actual del propio arte para el campo mismo del arte y para una porción del país, como indicaron Beatriz González (1990) con la definición del salón como “termómetro infalible del arte en Colombia” (XXVII) y Andrés Gaitán Tovar (2005) al plantearlo como “barómetro que se rige bajo las presiones del arte sobre las políticas culturales de la nación” (36).

Así, se pretende observar el fenómeno de la participación del pueblo en este espacio, desde el enfoque de la museología crítica, como ejercicio teórico y reflexivo que permite poner en cuestión la ejecución de este suceso de carácter expositivo, en relación con su contexto, su misión (inicial) y sus públicos,¹ y de esta forma aportar una nueva perspectiva en la comprensión de este programa estudiado ampliamente a través de su trayectoria por la historiografía del arte en Colombia.

Esta aproximación (aún parcial) al Salón Nacional de Artistas de Colombia se detendrá únicamente en el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos (1940), y pretende verificar desde el análisis de su discurso expositivo (tejido a través de intenciones políticas, apuestas museísticas y espaciales, y posturas de selección de obras y artistas) cómo evidencia, rescata o minimiza valores estéticos o culturales para un grupo social determinado.

La muestra en mención hizo parte de las acciones de una política de extensión cultural y formativa que emergió en una de las mayores reformas educativas forjadas durante la República Liberal,² como se mencionó, y respaldada por las convicciones democráticas de Jorge Eliécer Gaitán, quien indirectamente a través de la institucionalización del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos daría un paso en la defensa del acceso y la participación del pueblo en las diversas manifestaciones y expresiones culturales. Esta intención es materializada parcialmente en este ejercicio de democratización cultural; sin embargo, cabe preguntarnos ¿cómo aconteció la vinculación del pueblo y de lo popular en el salón?, ¿qué tipo de tensiones se pueden leer entre la pretensión de la política de extensión cultural y lo que ocurrió finalmente durante su desarrollo?

Para responder a estas controversias, fue indispensable detenerse en documentos de política pública del momento, acercarse al estudio de las obras seleccionadas, las críticas de prensa de la época y la información contenida en el catálogo de la muestra, revisando aspectos como las categorías en las que posiblemente se dividió el salón: catálogo (pintura y escultura), técnicas (óleo, acuarela, temple, pastel, al fuego, barro cocido, talla en madera, talla en granito, talla en mármol, bronce, barro en biscocho), género o tema (paisaje, naturaleza muerta, desnudo, retrato, escena, paisaje arquitectura) y formación o vinculación académica del artista.³ Con el fin de que desde la selección de los objetos artísticos que conformaron la exposición, en tensión con el ánimo cultural y la política de la época, se puedan interpelar cuatro ejes posibles para la discusión: a) el pueblo en relación con el Salón Nacional de Artistas, b) los temas o motivos que se vinculan con la noción de *popular* presentados, c) la posible participación de artistas del pueblo y d) el ingreso del pueblo en este.

¿Un salón para el pueblo?

Sus diversas actividades convergen a un fin esencial: encauzar y concertar las varias manifestaciones de la cultura nacional, en beneficio del pueblo, entendiéndose por cultura, no la adquisición de conocimientos decorativos y vagamente educativos, sino un repertorio de convicciones que rigen realmente la existencia de un pueblo.

—(Ministerio de Educación Nacional 1940)

El discurso de apertura del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos, hecho por Jorge Eliécer Gaitán, reza lo siguiente:

La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio [...] el juicio popular apreciará seguramente cada una de estas obras como el lanzamiento de algo personal, es decir que, para su instintiva sabiduría habrá tantas personalidades como tipos de arte y que para su juicio definitivo desaparecerá el denominador común. (Ministerio de Educación Nacional 1940b, 1-2)

Este discurso ha sido mencionado en textos sobre historia del Salón Nacional de Artistas (Calderón 1990; González 1990; Lleras 2006; Iriarte 1973), en ejercicios reflexivos sobre política cultural y en el pensamiento de la República Liberal (Sierra 2009),⁴ que lo han constituido en un referente de política de democratización cultural por expresar explícitamente que “el pueblo” pudo acceder, tener voz y opinión frente a los artefactos presentes en esta exposición.

El concepto de *pueblo* al que posiblemente se refirió Gaitán pudo ser una forma de designar a la masa ciudadana o al conglomerado de sujetos que, en su origen de clase, tradiciones, ascendencia y expresiones, correspondería a eso denominado *cultura popular*.

Martín-Barbero (2003) nos permite acercarnos a una revisión de la noción de *pueblo* a lo largo de la historia del pensamiento, su examen constata la comprensión efectuada por Laclau (2005) en cuanto que el sentido que esta palabra tiene en cada época o contexto social o político dependerá del lugar que “el pueblo” ocupe en relación con la agencia de sus propias demandas o en sus luchas (166).

En el romanticismo, según Barbero, el “pueblo” se consideró una “instancia legitimante del gobierno civil [...] generador de la nueva soberanía; corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de lo popular, que sintetiza para los ilustrados todo lo que estos quisieran ver superado. (4)

A mediados del siglo XIX, durante el surgimiento de las izquierdas europeas (también asunto planteado por Martín-Barbero 2003), el “pueblo” se configuró como clase social: el proletariado, y como antípoda de la élite de derecha se construyó la noción de *masa* (13). Martín-Barbero recalca lo anterior porque será desde los movimientos libertarios, marxistas y anarquistas en que, sin desconocer las definiciones anteriores, el “pueblo” se constituyó en un sujeto con agencia y posibilidad de emancipación: “es la parte sana de la sociedad, la que en medio de la miseria ha sabido conservar intacta la exigencia de justicia y la capacidad de lucha” (14).

Aunque el análisis de Martín-Barbero (2003) se remite al uso de la palabra *pueblo* en el ejercicio del discurso político, no deberíamos perder de vista esta cuestión, ya que durante la República Liberal en Colombia el discurso político era en sí mismo pragmática, es decir, acción. Desde otro lugar de observación, es importante considerar que cualquiera de las distintas formas de tratar la definición de “pueblo” planteadas por Martín-Barbero podrían aparecer en el contexto de las políticas y acciones que se ejercieron durante este periodo de la historia colombiana, asunto que nuevamente nos remite a la tensión (ya varias veces mencionada) esbozada por Laclau (2005).

La política de democratización cultural implementada por la República Liberal implicó la observancia, investigación y visibilización de costumbres, danzas, músicas, cultura oral del “pueblo”; en tanto estos manifestaban parte del pasado y la identidad del colombiano que la República Liberal encontraba fundamental para la construcción de una identidad nacional (Silva 2000, 11; Sierra 2009, 379-380). Sin embargo, la tarea más relevante en cuanto al

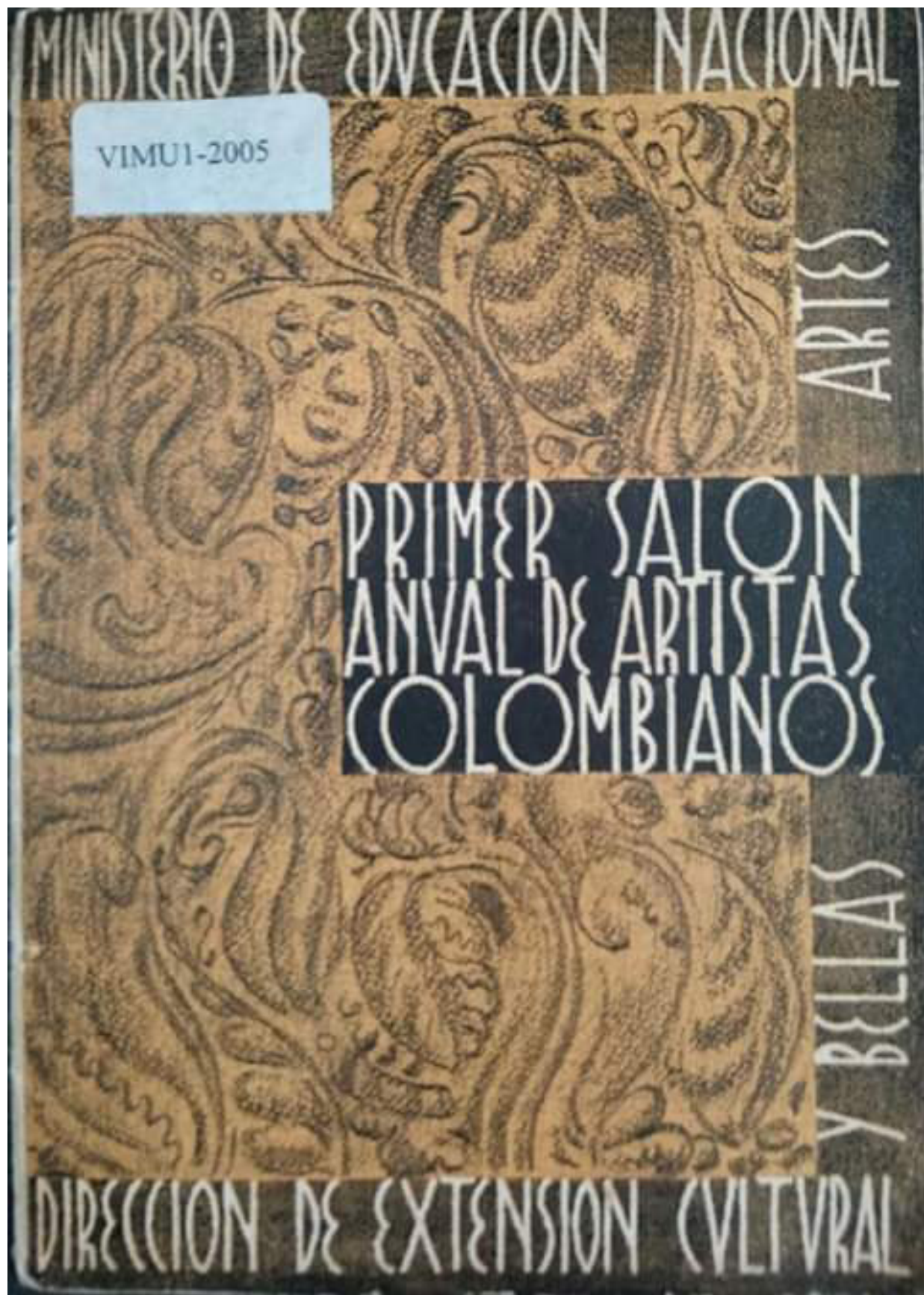
ejercicio de la educación fue justamente la “extensión cultural”, que, como es descrita por Silva, fue “campana cultural vulgarizadora que trataría de llevar todas las iniciales conquistas culturales urbanas, concentradas, sobre todo, en la capital, a todos los rincones del país” (13). De estas iniciativas fueron relevantes las bibliotecas aldeanas, la radio desde la Radiodifusora Nacional, el cine popular, la consolidación del Ateneo de Altos Estudios, la *Revista de las Indias*, las cátedras de música y dibujo en la educación pública, la implementación de la escuela nueva, las exposiciones de arte y, por supuesto, el Salón Anual de Artistas Colombianos (Sierra 2009, 184-189).

Se podría afirmar que tanto el proyecto educativo de la República Liberal como su idea de democracia cultural estaban basados en unos principios que aparentemente podrían parecer contradictorios, pues, a la vez que le daban prevalencia a la valoración de las propias tradiciones y al pasado que encarnaba con su existencia el “hombre de pueblo”, consideró necesaria también la extensión de la cultura letrada, blanca y en observancia a unas prácticas de referencia europeas y, por tanto, coloniales. Como indicó en su momento Achury Valenzuela, “nuestra cultura es la europea, pero solo en cuanto la tomemos por su naturaleza virtual; lo cual quiere decir que los desarrollos que procuremos son nuestros, que somos nosotros quienes debemos darle sus contenidos, mediante la expresión de nuestros ideales, nuestros problemas” (citado en Sierra 2009, 376).

Las políticas progresistas de la República Liberal encontraron en la educación la manera eficaz de civilizar aquello que “se quiso ver superado”, por ejemplo, el analfabetismo del hombre del campo; pero, a la par, defendieron el arraigo cultural, la revisión y revitalización de las tradiciones populares, como la música campesina y la danza folclórica, con la intención de estimular “las convicciones que rigen la existencia de un pueblo” (Ministerio de Educación Nacional 1940b). Para Silva (2002a), esta exaltación de lo popular estuvo vinculada a una visión “positiva” de lo popular y del pueblo que él denominó “antropología positiva”, la cual pretendía, entre otros fines, la “ampliación de las bases sociales de la política en Colombia” (10), que hasta el momento había privilegiado a una clase específica, urbana, dejando de lado a la mayoría: el campesinado, el proletariado y las márgenes.

De las palabras de Gaitán llama la atención su referencia al “pueblo” ubicándolo más allá de su situación habitual de espectador y otorgándole la posibilidad de ser “juez de consciencia”, rol que le permitiera desde su experiencia verificar, tras su juicio, la existencia o no de un arte propio.⁵ Esta posible redención del “pueblo”, al menos desde la perspectiva de la política pública, lo ubica en una mayor corresponsabilidad en la definición de eso que se entendía como arte o arte nacional en su momento; de hecho, les plantea a las gentes la posibilidad de encontrarse con obras de arte, considerando que, independiente de su conocimiento previo y experiencia de vida, el sujeto del “pueblo” podía determinar cuál o cuáles, de las múltiples obras expuestas en la exhibición, podrían comprenderse como representativas de un arte con el cual se pudiera identificar. Sierra (2009) también llama la atención sobre este aspecto y agrega que el planteamiento efectuado por Gaitán habla de una “sensibilización [...] que debía manifestar[se] en la capacidad de formular juicios racionales —por consiguiente, controvertibles— acerca de la obra de arte” (388).

Así, las bellas artes, que como experiencia de recepción, participación y creación habían sido ejercidas en mayor medida por una élite intelectual, social, cultural y, en algunos casos, hasta política, se abrían, en teoría, a partir de la institucionalización del Salón Nacional de Artistas, a una multiplicidad de significados y de formas de recepción que, desde la pretensión de Gaitán, también hacía difícil ubicar una noción unívoca de arte nacional o arte propio. La postura planteada ideológicamente por la intención política del Salón Nacional de Artistas no logró concretarse en la práctica, como se intentará plantear más adelante (figura 1).



< <

Figura 1. Portada del
catálogo del Primer
Salón Anual de Artistas
Colombianos (1940)
Fuente: Ministerio de
Educación Nacional (1940c).

González (1998) habla justamente de esa tensión, o como lo enunció citando a Alberto Durán Laserna: “divorcio entre el artista y el público”. Esta situación había sido la condición previa de la relación entre las artes plásticas y la sociedad hasta entonces, asunto que el Salón Nacional de Artistas tendría la misión de enmendar: “El artista colombiano está relegado como en ningún país y en consecuencia se le debe hacer respetar y darle respeto y dignidad a su obra; y vincular al público con el artista porque está absolutamente divorciado; arte y sociedad están divorciados en el país”.

En este mismo relato, González (1998) narra cómo se dieron estrategias para reducir el “divorcio entre arte y sociedad” desde la intermediación del Salón Nacional de Artistas; posiblemente, fue una acción aparentemente ingenua: la aplicación de una encuesta en la entrada de la Biblioteca Nacional (espacio donde se realizó la exposición):

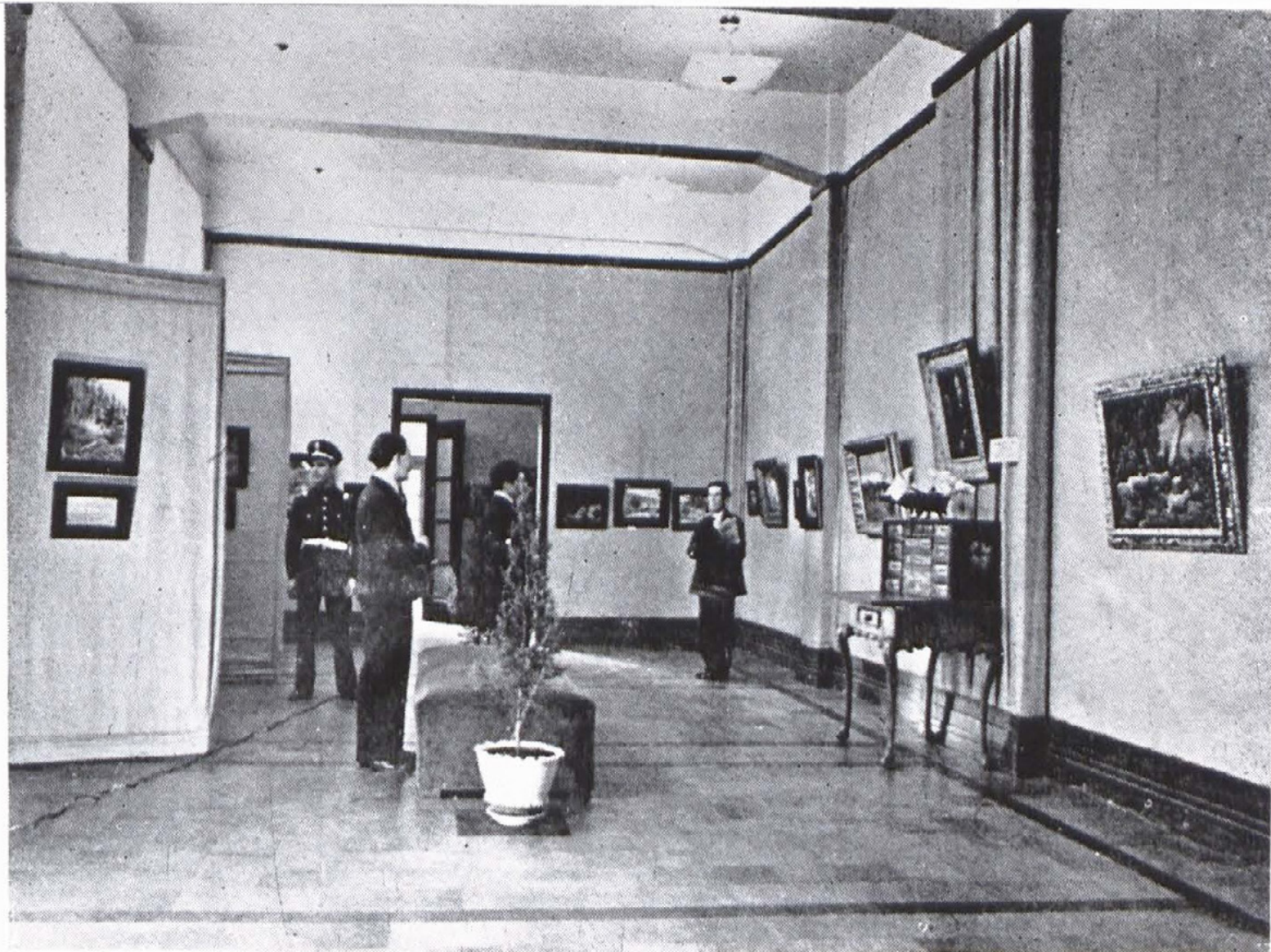
En ese momento, para quitar ese divorcio, se hacen encuestas ante el público y es muy chistoso porque a todo el mundo le preguntan que cuál cuadro le gusto más, hay unos periodistas en la entrada de la Biblioteca Nacional y le estaban preguntando al público ¿qué o cuál cuadro le gusto más? y hacen como una especie de votación. (González 1998; figura 2)

Más allá de la intermediación y la reducción del divorcio existente entre los artistas y el público, se puede también deducir que es muy posible que estas encuestas se hayan organizado como una actividad que le permitiera en la práctica al pueblo ser juez del Salón Nacional de Artistas, tal como lo había planteado Gaitán en su discurso, y, asimismo, ser una comprobación de que el pueblo estuviese preparado para asumirse desde la participación (figura 3).

Regresando al discurso de Gaitán, es relevante recordar que su importancia ha sido resaltada, como se indicó, porque es concebido como uno de los primeros indicios de democratización cultural del país, además de ser el gesto público mediante el cual se institucionalizó este programa, del que también se ha dicho es producto de muestras que lo antecedieron.⁶ De acuerdo con lo planteado por María Elvira Iriarte, la institucionalización del Salón Nacional de Artistas ya se venía organizando desde antes que Gaitán asumiera la cartera de educación del presidente Eduardo Santos: “La iniciativa de instituir los Salones Nacionales, propuesta por doña Teresa Cuervo Borda, fue parte de una reestructuración de la Sección Cultural y de Bellas Artes,

Figura 2. Vista nocturna de la Biblioteca Nacional de Colombia
Fuente: Cuéllar (1938).





V
V

Figura 3. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional de Colombia
Fuente: Ministerio de Educación Nacional (1940d).

comenzada en mayo de ese año" (citado en Calderón 1990, 265). Pero, además, correspondía a las acciones de las políticas implementadas a través de la Dirección de Extensión Cultural, en las que el Salón Nacional de Artistas se concibió como una actividad más de esa dependencia en el programa de Exposiciones de Arte, que dirigió justamente Teresa Cuervo Borda, y que, en conjunto con otros programas institucionales como "Patronatos Escolares, Escuelas Ambulantes, Festivales al Aire Libre, Conferencias Culturales, Ferias del Libro, Conciertos Populares," hicieron parte de la implementación de una política cultural con mirada al pueblo.⁸

Aunque no se haya dado una definición exacta y contundente de lo que el Estado colombiano en la década de 1940 definía como cultura popular, para Silva (2000), este concepto "surge de una *forma de clasificación y de representación sociales* que define y localiza a una cultura precisamente como 'popular', en el marco de un sistema de oposiciones binarias que la opone a una 'alta cultura' o a una 'cultura de élite'" (2). En los documentos consultados, tal vez lo que nos da una idea cercana es el Informe de Extensión Cultural y Bellas Artes, del Ministerio de Educación de la época, en el que se indica como sujetos protagonistas de las expresiones de cultura popular a "la densa población de campesinos, obreros y jornaleros" (13), que para la década de 1940 constituía la mayor porción de la población del país.⁹

El enfoque por entonces de la política educativa y cultural no solo se correspondía con un proceso de democratización cultural sino "civilizatorio" a través del ejercicio de las prácticas culturales, entre ellas el acceso al libro (la alfabetización y las bibliotecas), la danza y la música folclórica, la apreciación de las músicas (tradicionales y clásicas), la escucha de la radio y la

apreciación del cine popular y de las artes. Prácticas que debían ser apropiadas por las gentes, en una estrategia de extensión cultural o “campaña cultural vulgarizadora” que había iniciado una década antes (Silva 2000, 13). Se trata del equivalente a la socialización, expansión y masificación de los “beneficios de la civilización” (Informe de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional 1940a, 13), que contribuiría notablemente a la construcción de nación, como lo indicaría Lleras (2006) citando a Silva:

Lo que resultó distintivo del proyecto cultural de los gobiernos liberales de ese periodo fue el intento relacionado con la construcción de Nación, a través de un esfuerzo de la vinculación de las mayorías populares con las formas mínimas de la cultura intelectual y de civilización material, las que consideraban requisito básico para la participación política y la integración Nacional.

La noción de *popularización de la cultura* planteada por Lleras (2006), “entendida como proceso de alfabetización de las clases populares, relacionada con la educación formal e informal y ligada al aparato escolar”, se comprendió también como “estrategia para mejorar la productividad”, en cuanto “se condicionaba un mejor salario y un trabajo más eficiente al cultivo de la cultura entre las masas campesinas” (31).

Durante los Gobiernos enunciados, la cultura hizo parte de la cartera de educación, justamente, porque “fue entendida como un todo” (Lleras 2006, 31). Eso explica por qué el Salón Nacional de Artistas hacía parte de un plan de acción más amplio, en que el desarrollo civilizatorio y de alfabetización de las masas populares era una prioridad, dando paso a una acción paradójica: a la vez que al pueblo se le permite el acceso a una tradición “civilizada”, también se le continúa reafirmando los principios de exclusión. “Se trazó la línea divisoria entre pueblo y élite, que tendría que ver justamente con la intención de llevar la *civilización* al pueblo” (31), y así se infiere que la élite se comprendió como la clase social que posee los valores y los bienes, y es la que debe transmitir “la civilización” al pueblo, a las masas.

Lo anterior daría cuenta de que, independiente de las ideas estéticas y políticas que se podrían entrever desde los gestos y las acciones de Gaitán como líder y político, el Salón Nacional de Artistas y su “institucionalización” eran consecuencias de un proceso de política estatal que venía caminando desde 1935. Gaitán fue uno de los engranajes, como Teresa Cuervo Borda, quien fungió como directora de la Sección de Exposiciones y Museos, de la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, espacios liderados por Gustavo Santos y Darío Achury Valenzuela, quienes, a su vez, hicieron parte de esta agencia.

Arte sobre el pueblo o arte ante el pueblo

Las obras participantes en el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos pudieron ser consideradas en su momento descendientes de una tradición académica decimonónica, en la mayoría de los casos, en cuanto al valor que se le otorgó a la ejecución de las obras, la representación o verosimilitud, el tipo de composición, los géneros presentados y las técnicas. Así, las obras finalmente aceptadas correspondieron a dos grandes categorías: pintura y escultura, establecidas previamente mediante el reglamento de la muestra firmado por el mismo ministro de Educación. Reglamento que, entre otros asuntos, estipuló qué tipo de técnicas relacionadas con la pintura y la escultura se permitirían en la exposición (tabla 1¹⁰).

Tabla 1. Ficha técnica del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos de 1940

Información general del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos ¹¹	
Artistas que se presentaron*	105
Artistas aceptados	73
Obras de arte aceptadas	153
Obras de arte de artistas mujeres	31
Artistas hombres aceptados	58
Artistas mujeres aceptadas	15
Público que ingresó	10.114
Menciones en prensa	34
Lugar de exposición	Biblioteca Nacional de Colombia
Ciudad	Bogotá
Duración de la muestra	20 días
Artistas con vinculación académica	50
Artistas autodidactas aceptados	4
Artistas de origen campesino	1
Artistas sin comprobación de su vinculación académica o autoformación	19
Arreglo y decoración de la muestra (es posible que esto pueda interpretarse como museografía)	Lorencita Villegas de Santos, Amparo Jaramillo de Gaitán, Leonor Aya de Álvarez, María Sierra de Gómez y María de Brigard de Trujillo
Jurados de selección	Rafael Maya, Luis Vidales, Rafael Duque, José Prat y Pierre Daguet
Jurados de premiación	Enrique Restrepo, Jorge Obando, Roberto Suárez, Jorge Zalamea, Gustavo Santos
Obras ganadoras	• <i>Madre del pintor, Figuras en el trópico y Bañista</i>, de Ignacio Gómez Jaramillo • <i>El que volvió</i>, de Santiago Martínez Delgado • <i>Pastora, Composición y Anunciación</i>, de Sergio Trujillo Magnenat • <i>Retrato, Desnudo y Retrato</i>, de José Rodríguez Acevedo • <i>Mujer joven, Promesero Chiquinquireño y Madre del pintor</i>, de Ramón Barba • <i>Busto de niña, Busto de señorita N.N. y Héroe</i>, de José Domingo Rodríguez • <i>Cabeza de viejo y Muchacho</i>, de Josefina Albarracín • <i>Copla popular, Baronesa G. L. y Campesino segoviano</i>, de Hena Rodríguez • <i>La mulata y La carta</i>, de Enrique Grau
Obra rechazada después de ser montada	<i>Montañas (desnudo)</i> , de Débora Arango

* Según Jorge Moreno Clavijo, en su columna de *El Espectador* del 26 de octubre de 1940, artículo también compilado por Calderón (1990).

Fuente: elaboración propia.

Se puede deducir que, con la intermediación de los jueces en la selección de obras, se consiguió que las obras aceptadas estuviesen dentro de las especificaciones técnicas, formales y temáticas, que correspondieran a parámetros del arte académico occidental, y, asimismo, se evitara caer en otras tipologías, ya comprendidas en lo que se denominaría arte popular o artesanía, que, claramente, dejaría por fuera a una gran cantidad de artistas de la época. Así, por ejemplo, la Resolución 791, mediante la cual “se organiza la exposición del I Salón Anual de arte colombiano”, en su articulado reza lo siguiente:

ARTÍCULO 2° De las obras expuestas:

Las obras de arte que habrán de ser expuestas en el I Salón Anual de Artistas Colombianos, a que se refiere la presente resolución, serán únicamente obras de pintura y escultura.

a) Entiéndese por obras de pintura las ejecutadas al óleo sobre lienzo, madera, cartón; al temple en cartón o papel, al pastel, de *gouache* y acuarela sobre papel.

b) No se admitirán copias de otros autores, ni fotografías iluminadas, ni obras de propagandas o de artes decorativas, como tampoco bocetos y obras inconclusas.

c) Por obras de escultura entiéndase las presentadas en materia definitiva: mármol, piedra, bronce, granito, madera, barro cocido. Igualmente se consideran como tales los altos y bajos relieves.

d) No se admitirán esculturas en yeso patinado ni en otra materia que imite las definitivas enumeradas anteriormente.

e) No se permitirán copias de obras de autores que ya han expuesto sus obras, ni proyectos ni maquetas.¹² (Ministerio de Educación Nacional 1940)

Con ello, además, garantizaron, en cierta medida, un rango de lo académicamente aceptable, aspecto que resaltaron la mayoría de los comentaristas y críticos de arte del momento. Es cierto también que la misma institución del Salón Nacional de Artistas agenció desde su normativa no solo el carácter de la muestra, la participación de un “tipo” de artista, sino también las prácticas e, indirectamente, los públicos a los que finalmente se dirigió (tabla 2).

Tabla 2. Técnicas de las obras seleccionadas del Primer Salón Anual de Artistas (1940)

Técnicas	
Pinturas	Número de obras
Acuarela	16
Fresco	1
Temple	4
Pastel	1
Óleo	104
Al fuego	2
NS/NR	1
Total de obras en pintura aceptadas	129

Escultura	Número de obras
Talla en piedra (mármol, granito, granito negro, mármol negro)	9
Talla en madera (caoba, otras)	12
Bronce	1
Barro cocido	1
Barro en biscocho	1
Total de obras escultóricas aceptadas	24

Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, así como se presentaron obras muy tradicionales y académicas, al respecto Alberto Durán Laserna (1940) escribió: “El conjunto general de las obras presentadas no indica nada nuevo, ni nada extraordinario [...]. Nada sorprendente. Nada revolucionario, nada que salga de las *buenas maneras*” (7). Su apreciación contrasta con la de otros críticos, que encontraron algunas excepciones en este ejercicio, entre ellos Luis Vidales (1940):

Aunque en la exposición no están representadas todas las corrientes pictóricas modernas, haciendo ausencia en ella, especialmente, las tendencias dichas *subrealistas*, lo cual es simplemente lógico, dos maneras son claramente discernibles allí. La de los maestros consagrados, cuya pintura es *académica*, y la de los jóvenes, que dentro de una acepción general pueden ser situados como *postimpresionistas*. (citado en Calderón 1990, 6)

La exposición demostró que en ese momento de forma paralela coexistieron dos tendencias en el arte nacional. Por un lado, una ligada a la tradición más académica y conservadora (también defendida por la élite que se adhería al conservadurismo), y que defendió el uso de lenguajes, técnicas y géneros tradicionales o académicos. Por otro, una tendencia que privilegió las nuevas búsquedas en lo formal, en las técnicas y los temas: algunos de estos artistas eran herederos de los ideales nacionalistas e indigenistas de la década anterior, seguían cuestionando su lugar, trabajando por una construcción de una gramática personal y procurando una búsqueda por “lo propio” en las artes, postura a la que potencialmente se adherieron las élites progresistas o liberales que estaban en ese momento en el Gobierno.

Cristian Padilla encuentra en el veredicto del jurado y en el mismo gesto de la institucionalidad del Salón Nacional de Artistas una clara defensa de algunos ideales vinculados aún a la estética nacionalista de principios de siglo XX. Esta, aparentemente, Gaitán se encargó de defenderla, con una perspectiva renovada por la vanguardia:

Prueba de que el concepto de arte propio de Gaitán no necesariamente desdeñaba lo foráneo. Su cercanía con Barba y la premiación unánime de este en el primer Salón Nacional (primer premio de escultura) reiteran que los ideales de Gaitán iban más ligados con el pensamiento de vanguardia que encarnaban artistas entusiastas frente al pensamiento nacionalista: arte nuevo e identidad propia. (Padilla 2007, 12)

Entre los valores que probablemente estuvieron presentes en el Salón Nacional de Artistas, como parte de la política cultural del país, y lo que se puede entrever a través de las obras aceptadas y premiadas por los jueces, estaría esa correspondencia de circulación de obras que evidenciaran alguna noción de arte propio, así como la posibilidad de acceso del “pueblo”

a verse representado en el arte: un ejercicio en el que probablemente se mostraban artefactos con motivaciones “populares”, disponibles también para las masas, pero hechos en su mayoría por una élite cultural y artística. Lo anterior anudado a una reafirmación de los valores “nacionales” que, según la posición política del proyecto liberal, encontraba en las manifestaciones populares, en su representación y reconocimiento, una opción de apropiación de un sentido de nación.

Como se indicó, los artistas que fueron aceptados en este certamen, en su mayoría, provenían de una tradición académica¹³ en tanto se habían formado con maestros de la Escuela Nacional de Bellas Artes o pertenecían a esta institución como maestros o estudiantes. Dentro de la lista de 73 artistas aceptados,¹⁴ de solo cuatro: Algevis Segundo, Guillermo Jaramillo, Alfonso Ramírez Fajardo y Enrique Grau, se tiene conocimiento que eran en ese momento autodidactas, aunque después algunos complementarían sus conocimientos con estudios especializados en arte, como aconteció con el maestro Grau; hay otros 19 artistas de los cuales no se pudo precisar (en la información consultada) si tenían alguna formación específica en artes en el momento de desarrollo del Salón Nacional de Artistas. De los demás artistas, unos 50, se hace mención de su relación con el ámbito, cánones y temáticas vistas, transmitidas y perpetuadas a través de la escuela como institución, o por los propios maestros de la escuela en sus talleres particulares (figura 4).

Figura 4. Jesús María Zamora, *Paisaje de la sabana*, 1910, óleo sobre tela
Fuente: Zamora (1910).





V
V

Figura 5. Alfonso Ramírez Fajardo, 1952. Día de San Pedro. Acuarela (acuarela y lápiz/papel)
Fuente: Ramírez (1952).

Jesús María Zamora, por ejemplo, es uno de los pocos casos de artistas campesino- descendientes o, al menos, del único sobre el que se dice abiertamente que “nació en hogar de campesinos” (Ortega 1965, 454). Sobre el caso de Alfonso Ramírez Fajardo (de quien se dice nació en Boyacá y de formación autodidacta), se menciona: “puede colocarse dentro del ingenuísimo costumbrista; la mayoría de sus obras fueron *Mercados*, en donde supo captar el ambiente típico de los pueblos colombianos” (324). Estos dos ejemplos nos dan una idea de la representatividad real de los artistas descendientes del “pueblo” o, dicho de otro modo, de clase popular, aceptados en la muestra,¹⁵ en relación, tal vez, con la gran mayoría que posiblemente pertenecería a un sector social más aburguesado (tabla 3; figura 5).

Tabla 3. Temas o motivos de las obras seleccionadas en el Primer Salón Nacional de Artistas de 1940

Género o tema	Número
Paisaje	49
Paisaje, arquitectura	15
Naturaleza muerta	1
Religioso	2
Retrato	51
Desnudo (se incluye la obra de Débora Arango de la que se dice fue retirada de la muestra)	3
Escenas	21
Naturaleza	4
—	8
Total	154

Fuente: elaboración propia.

El retrato como tema, o la figura (como se le llamaba en su momento), corresponde a la mayor cantidad de producciones presentadas en el Salón Nacional de Artistas, que sumaron 51, entre pintura y escultura. Retratos que van desde *León de Greiff*, de José Rodríguez Acevedo, hasta el busto de un *Héroe*, de José Domingo Rodríguez, o el tan nombrado (por su habilidad y tratamiento novedoso de la talla) *Campesino segoviano*, de Hena Rodríguez, o el caso del primer premio de escultura otorgado a Ramón Barba (figura 6), por la escultura del *Promesero chiquinquireño*.

El segundo género más representativo correspondió al paisaje. Para algunos, es tal vez lo que permitiría mayores libertades de interpretación para los artistas, y desde esa perspectiva, se convirtió en el lugar donde se desarrolló el encuentro con la abstracción y con el movimiento moderno en Colombia. Así, lo manifiestan Sinning y Acuña (2011): “Es en el paisaje mismo donde se da lugar, muy tenuemente, a nuevas búsquedas plásticas y a experiencias que van distanciando a los artistas de la representación verosímil” (123), encuentro que se daría finalmente en la obra de Marco Ospina, quien, para esta versión del Salón Nacional de Artistas, participó con una pintura que se llamó *Estalagmitas de Yomasa*. Así, el paisaje heredero de una tradición larga que tuvo su mayor representatividad en la escuela de la sabana¹⁶ hizo parte de las búsquedas visuales y plásticas más evidentes en esta muestra. Entre los temas presentes en el Salón Nacional de Artistas, además del paisaje (que atendía principalmente a la representación de la naturaleza, la geografía, la arquitectura y el paisaje local), hubo presencia significativa del retrato y de las escenas (figura 7).

Las escenas representaban personas del común, en acciones y espacios cotidianos, cuyos artistas apostaban por títulos como *Mercado de mi pueblo*, de Alfonso Ramírez Fajardo; *El bambuco*, de Pedro Alcántara Quijano, o *Semana Santa*, de Carlos Correa, imágenes que tanto por su título y descripciones apelaron a asuntos típicamente locales, “del pueblo.” Es decir, el pueblo representado, el pueblo figurado y el pueblo convertido en alegoría.

Figura 6. Ramón Barba,
Veterano liberal, 1937,
talla en madera
Fuente: Barba (1937).





Figura 7. Miguel Díaz Vargas. Mercado, pintura (óleo/tela) 128,5 x 110,5 cm
Fuente: Díaz (1944)

Retomando el ejercicio de participación de las gentes en esta exposición, Octavio Amórtegui, en la crítica publicada en *La Razón*, se refiere a la incidencia del público en la muestra, y cómo desde ahí se puede leer la distinción entre el gusto popular y aquel que en representación de una élite letrada hicieron los jurados. Menciona, además, la multiplicidad de valores visuales, artísticos y sensibles presentes en esta muestra:

El público, o sea los 9.500 visitantes que hasta hoy han estampado sus firmas en los libros de la exposición, se habían detenido con fervor y recogimiento ante la obra de Barba, de José Domingo Rodríguez y de Josefina Albarracín, en escultura; de Santiago Martínez Delgado, de Rodríguez Acevedo y de Luis B. Ramos en pintura. (Amórtegui 1940, 10-11)

Más adelante continúa: “El jurado se encargó de demostrar a estos 9.500 espectadores que por lo que respecta a la pintura no entienden de la misa la media; que se encuentran muy despistados y se resienten de su ninguna frecuencia del arte y de su absoluto fracaso en el concepto” (Amórtegui 1940, 10-11).

Las declaraciones de Amórtegui vendrían a confirmar la sospecha de que, en efecto, hasta el momento, las personas del común no se acercaban muy a menudo a ciertas expresiones de la cultura, entre estas a las artes. Que casualmente el gusto popular, o de las masas, coincidiera con los premios en escultura, radicaba en algo tan sutil como la experiencia perceptiva que permite la apreciación del objeto escultórico, así como en los motivos que estaban condensados en estos objetos: todos retratos. Recordemos que Barba participó con tres obras: *Promesero chiquinquireño*, *Retrato de mujer* y *Madre del pintor*, que José Domingo Rodríguez participó con *Busto de niña*, *Busto de señorita N.N* y *Héroe*, y Josefina Albarracín con sus esculturas *Cabeza de viejo* y *Muchacho*.

Es posible también lanzar una sospecha: el lenguaje de la talla en madera, así como el de la cerámica, desde la tradición alfarera, serían técnicas que contenían un pasado enraizado en la tradición popular y en lo que comenzó unas décadas atrás a llamarse *artes y oficios*.

Amórtegui (1940) comenta algo muy dicente de la experiencia del público frente a la obra de Barba, al plantear que fue de los premios del Salón Nacional de Artistas el “más justo”, agregando lo siguiente: “La caracteriza aquello que, según Degas, traiciona la verdadera obra de arte: *se siente*” (10-11).

El veredicto de los jurados en cuanto a la pintura y su diferencia con el gusto popular, que cuestiona Amórtegui (1940), en conjunto con lo coincidente, entre el pueblo y la élite intelectual, han sido para otros una señal también de los valores que indirectamente a Gaitán le interesaba rescatar. Amórtegui criticó justamente eso: “¿Cómo poder realizar una labor homogénea con ese peso muerto de tendencias, sistemas y concepciones diametralmente antipódicos?” (10-11).

En esta dinámica antipódica, ya no en la exposición, sino en el campo mismo, podemos cuestionar la defensa de lo múltiple, que plantea Gaitán, en relación con la clara redefinición de los límites de las prácticas del arte, agenciada desde el propio campo. Si bien lo popular como tema estaba presente en el Salón Nacional de Artistas, las demarcaciones aportadas por la institucionalización de este evento implicarían justamente re-definiciones entre las artes y otro tipo de prácticas que, en este caso, se hicieron tangibles. Ello a diferencia de las muestras anteriores efectuadas por el Estado, como las exposiciones en las ferias industriales e, incluso, aquellas realizadas por la misma Escuela Nacional de Bellas Artes, como la de 1886, exposiciones que no habían contemplado aún una división tangencial entre los artefactos, las prácticas y las experiencias sensibles.

Hasta el momento, los artefactos no necesitaron de mediaciones; el ejercicio de divulgación e intermediación iniciado por la prensa principalmente daría pie a un fortalecimiento de la crítica y el periodismo cultural en las décadas por venir. Para el caso del Salón Nacional de Artistas, periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Colombiano*, *El Siglo*, *El Liberal*, *La Defensa*, *La Razón* y *La Patria* fueron los encargados de difundir los premios, las críticas y sus controversias.

En las más de 34 menciones de prensa,¹⁷ al menos en aquellas transcritas por Calderón (1990), pocas son las referencias que se hacen a la cantidad de público que asistió al Salón Nacional de Artistas y a la relación que este evento tuvo finalmente con los espectadores. Se dice que en el Salón Nacional de Artistas ingresaron más de 10 000 visitantes, además, que “la prensa le concedió un despliegue crítico e informativo sin precedentes” (citado en Calderón 1990, 3). Aun así, nos preguntamos ¿quiénes o qué tipo de ciudadanos pudieron ingresar en el espacio de la Biblioteca Nacional?, ¿quiénes o qué personas tenían acceso a la prensa en la década de 1940 en Colombia?, ¿los visitantes y lectores realmente eran personas del pueblo?, ¿o no será que desde la misma enunciación de la institucionalidad cultural “el pueblo” era un sustantivo colectivo que definía una gran masa donde estaban incluidos sin diferencia alguna todos los ciudadanos colombianos, incluso las élites pequeño-burguesas y los sectores medios de la sociedad?

Para la época, era poco probable que las instituciones realizaran estudios de públicos tal como los conocemos ahora; sin embargo, las estadísticas de beneficiarios de actividades estatales o de acciones de política pública claramente sí se hacían y eran parte de los informes institucionales; de lo contrario, no se podrían justificar las inversiones y el beneficio social de la política implementada. Llama la atención, por ejemplo, que las pocas menciones estadísticas referentes al Salón Nacional de Artistas aparezcan en notas de prensa, como la mencionada de Amórtegui (1940) “9.500 espectadores,” y en el Informe de gestión de la División de Extensión Cultural y Bellas Artes.

En este último documento, solo se muestra la estadística general del público que ingresó en cada una de las doce exposiciones que se hicieron ese año, y no se hace un ejercicio más agudo de especificación de quiénes conformaban ese público. Ello sí se hizo, por ejemplo, con la estadística del público que ingresó en las actividades de la Sección de Cinematografía Educativa de la División de Extensión Cultural y Bellas Artes, donde se especificaba, incluso, si la persona que se benefició del proceso era escolar oficial, escolar particular, no escolar, agricultor, obrero, entre otras posibles clasificaciones (figura 8).¹⁸

Alrededor de 10 114 personas ingresaron en el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional de Colombia. Solo esta exposición fue superada por la exposición del artista simbolista e indigenista ecuatoriano Víctor Mideros, que se realizó en julio de ese año en Medellín como parte de la política de descentralización de exposiciones. Vidales (1940) mencionó que al Salón Nacional de Artistas accedió “un vastísimo público que diariamente se renovaba”, lo que, en efecto, se puede verificar en la tabla de estadísticas. La primera versión del Salón Anual de Artistas Colombianos duplicó o triplicó el público de otras exposiciones de arte realizadas ese año por la sección de exposiciones tanto en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional como en otras ciudades.

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL Y BELLAS ARTES

Información estadística de las exposiciones de arte verificadas en el país, patrocinadas por el Ministerio de Educación Nacional, desde marzo hasta el 1.º de noviembre de 1940.

CIUDAD	Fecha de inauguración	Días de duración	Expositor	Visitantes
Bogotá.....	Marzo 12 de 1940	30	Alicia Cajiao Zamora	6.000
Bogotá.....	Mayo 29 de 1940	25	Víctor Mideros	7.500
Bogotá.....	Junio 12 de 1940	19	J. N. Sanz de Santamaría	3.500
Manizales	Julio 11 de 1940	5	Víctor Mideros..	7.500
Bogotá.....	Julio 12 de 1940	12	Eugenio Peña.....	6.500
Medellín	Julio 23 de 1940	12	Víctor Mideros.....	12.000
Pereira	Agosto 9 de 1940	8	Víctor Mideros	4.000
Cali... ..	Agosto 21 de 1940	8	Víctor Mideros..	7.000
Bogotá.	Agosto 7 de 1940	26	Minni Schiller, Colección Friedmann.....	5.925
Bogotá.. ..	Sept. 13 de 1940	17	Wiedeman.....	2 828
Bogotá.....	Oebre. 5 de 1940	7	Débora Arango,	700
Bogotá.....	Oebre. 12 de 1940	20	Primer salón anual de artistas colombianos.....	10.114
12 exposiciones.	Duración	199	Visitantes	73.567

V
V

A manera de ideas finales

Figura 8. Estadísticas de exposiciones organizadas por la División de Exposiciones del Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes
Fuente: Ministerio de Educación Nacional (1940a).

La experiencia del Primer Salón Anual de Artistas, desde el ejercicio hasta aquí realizado, nos permite acercarnos a una lectura sobre la relación que, en la práctica, este salón causó en el pueblo. Planteamos una matriz, para que, a través de su análisis, que condensa en parte las reflexiones hechas, podamos parcialmente concluir cómo fue la inserción de la noción de *pueblo* en los discursos relacionados con el Salón Nacional de Artistas. Con esta, esperamos nos ayude a comprender si se trató de un ejercicio retórico o realmente democratizador y potencialmente emancipador (tabla 4).

Tabla 4. Matriz-diagrama de participación de la noción de pueblo y lo popular en la primera versión del Salón Anual de Artistas

	Para el pueblo	Por el pueblo	Sobre el pueblo
Participación popular	Parcialmente	No	Parcialmente
Arte popular-relato del pueblo	Parcialmente	Parcialmente	Sí
Artistas de origen popular	No	Parcialmente	Parcialmente
Público popular	No	No	Parcialmente

Fuente: elaboración propia.

El acceso y la participación que de forma concreta pudo tener el “pueblo” en 1940 en ciertas expresiones de la cultura (las artes visuales, por ejemplo), así como en relación con los espacios culturales, fue realmente mínimo si se consideran las variables de concentración de más del 70 % de la población en la zona rural y la situación de casi la tercera parte de la población del país en analfabetismo.¹⁹ Por otro lado, los espacios, como museos, salones de artes, academias (por enunciar algunos agentes de la institucionalización de la cultura y las artes), traen consigo y de manera histórica acciones de exclusión tácita o explícita del pueblo. No podemos apartar la carga simbólica que tuvieron estos espacios, para contrastar con las ideas de apertura y participación popular de las gentes, planteadas por la política cultural del momento.

El propósito de Gaitán al abrir el Salón Anual de Artistas para que el gran juez del “arte propio” fuera el “pueblo”, aparentemente, se quedó en consigna. La muestra en sí misma planteó un ejercicio que se inició con las palabras de apertura hechas por Gaitán, incluyó también el sistema de selección de participantes y obras, y atravesó el ejercicio de los jueces y de la crítica, dando lugar a una apuesta discursiva: la construcción de una idea de “arte propio”. A juzgar por las narraciones que muestran lo acontecido en la época es posible que la noción de *arte propio* estuviese ligada a representar experiencias visuales que reflejaran la geografía, las gentes y las tradiciones del país, es decir, la exploración de temas que generaran entre la población un reconocimiento de “lo nacional”, desde la añoranza del pasado, lo vernáculo y lo perteneciente a la *cultura popular*. Sin embargo, no significa que estos artefactos fueran elaborados mayoritariamente por sujetos con origen de clase popular o por sus iguales, y mucho menos incluye prácticas artísticas que estuviesen por fuera de los cánones esbozados desde la academia o correspondientes a la noción de *pintura y escultura* aprobadas en el reglamento de la muestra.

Así, la participación del pueblo se redujo a ser un motivo: el pueblo que asistió y participó aparentemente como juez no fue reconocido por las instancias de valoración del campo, su enunciación como “pueblo” se hizo más para señalar a un conjunto de gentes que actuó como público o receptor del Salón Nacional de Artistas, mas no como agente.

Como se intentó revisar, la participación de actores populares y de públicos en relación con el Salón Nacional de Artistas fue bastante reducida. Que la información existente no dé cuenta de ello de manera suficiente nos hace preguntarnos el porqué de su falta de registro o documentación.

Rectificar si el Salón Nacional de Artistas se produjo para el pueblo, con el pueblo o sobre el pueblo nos permite sospechar que el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos se generó para una porción de la sociedad. Fue tal vez un evento aparentemente popular para una élite

intelectual, que encontraba también en estos artefactos la posibilidad de la construcción de una memoria basada en cierta añoranza o romantización de algunos aspectos inherentes a la vida del hombre de “pueblo”; encontrando posibles valores sobre los cuales cimentar una identidad, como ya se ha señalado. También con el desarrollo de este tipo de dispositivos (salones, museos, academias), la élite se encontró con rastros de la civilidad europea, admirada también por la intelectualidad liberal de ese entonces y una manera efectiva de demostrar la civilidad de un país en desarrollo.

La relación con el pueblo y lo popular que se presentó en ese escenario, y que se mantiene incluso hoy día, no permite desdibujar la frontera del Arte con mayúsculas en relación con otras experiencias sensibles que siguen siendo situadas en el límite o en la vinculación con la “cultura popular”.

Se percibe en el ejemplo estudiado una clara evidencia de una división entre una élite ilustrada que tiene razón o juicio y un pueblo que, como se supone, siente, no razona y debe formar su sensibilidad, de unas expresiones que deben ser entendidas desde las ideas, la razón y una sensibilidad educada, y otras que simplemente se atienden a los sentidos tienen algunos usos o en otros casos se desconoce su funcionamiento, para incluir ahí la artesanía o la producción cultural del hombre del pueblo.

[NOTAS]

1. Apuesta de enfoque y metodológica teorizada por Hernández (2006) y Lorente (2003).
2. Denominación que se le ha otorgado al periodo 1930-1946 durante el cual el país fue gobernado durante lapsos consecutivos por líderes del Partido Liberal, que compartían una mirada progresista, desarrollista y de atención a la población de la base social colombiana. A estos gobernantes se les debe, en gran medida, los avances en política social, infraestructura vial, economía, transporte, educación y cultura. Los presidentes que estuvieron en el Gobierno durante este periodo fueron Enrique Olaya Herrera (1930-1934), Alfonso López Pumarejo (1934-1938/1942-1945) y Eduardo Santos (1938-1942).
3. Lo anterior a través de la información existente en textos históricos sobre el Salón Anual de Artistas Colombianos, entre estos el catálogo del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos (Ministerio de Educación Nacional, 1940), los libros 50 años: Salón Nacional de Artistas (Calderón 1990) y La Escuela Nacional de Bellas Artes, 1920-1940: Una historia de la comprensión de la lógica en las artes plásticas (Ferro 2015), y el Diccionario de artistas colombianos (Ortega 1965). Se comprende que una gran parte de la

información visual de las obras participantes en esta exposición es de difícil acceso, ya que la mayoría pertenece a colecciones particulares, y una menor parte se conserva en colecciones institucionales como el Museo Nacional de Colombia y el Banco de la República.

4. Justamente será Sierra (2009) quien encontrará en este discurso un elemento “novedoso”, que “conciene a la tercera finalidad” que persiguieron los Gobiernos de la República Liberal: “La de educar la sensibilidad de los colombianos, en la medida en que se expone a los efectos del arte sobre sus facultades sensitivas” (387).
5. La noción de arte propio fue trabajada por Pini (2000), quien estudia a través de los escritos de críticos y artistas de las décadas de 1920 y 1930 cuáles fueron las motivaciones alrededor de la absorción de la modernidad y de qué manera esto se vinculó con la preocupación de los artistas por la generación de un lenguaje propio o personal y por la construcción de una estética latinoamericana.
6. Entendemos como versiones anteriores aquellas exposiciones colectivas de artistas colombianos, temporales y financiadas por el Estado que se realizaron para dar cuenta de la situación de la práctica de las artes y de otros campos de saber. Entre estas el Salón de Bellas Artes de 1931, como lo indican Calderón (1990) y Rey-Márquez (2006); la Primera Exposición Anual de Bellas Artes organizada por Alberto Urdaneta en 1886, de la que habló Eugenio Barney Cabrera (1980), o muestras similares patrocinadas por el Estado vinculadas a las exposiciones agrícolas e industriales que se desarrollaron en Colombia desde mediados del siglo XIX. De hecho, Barney (1980) plantea que el primer salón anual correspondió a la muestra oficial que “en 1886 se organizó en Bogotá desde la Escuela Nacional de Bellas Artes, como la primera exposición Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, etc., y que fue inaugurada el 4 de diciembre”. De esta exposición, menciona varios asuntos que para el problema que se pretende abordar a través de la observación de la dinámica del Salón Nacional de Artistas parece pertinente. Según Barney, “reunió 1200 obras”, e incluyó objetos de diferentes procedencias: “Desde Acero de la Cruz hasta los artistas de prestigio contemporáneo de aquel suceso; desde los estudiantes de la Escuela que regentaba Urdaneta hasta los aficionados de la ciudad [...] desde los acuciosos artesanos que elaboraban raros e inútiles objetos de madera, de esparto, de lana o de barro, todos enviaron sus obras al susodicho salón”. Se resalta esto, justamente, porque, independiente de lo diverso de esa muestra, demostraba, en parte, que para la época las divisiones entre las “bellas artes” y las “artesanías” o las “artes populares” no estaban tan demarcadas, en apariencia, porque hasta ahora se estaba dando el proceso de configuración de la institucionalización del campo del arte, que, para el ejercicio específico de las conductas de inclusión y exclusión de lo que se entiende como “arte”, será determinante.
7. Las actividades que correspondieron al programa de la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional en 1940 fueron las siguientes: “Educación popular y Patronatos Escolares, Escuelas Ambulantes, Festivales al Aire Libre, Conferencias Culturales, Ferias del Libro, Conciertos Populares, Teatros, La Radiodifusora

Nacional, Exposiciones de Arte, Museo Arqueológico, Escuelas de Música Departamentales, Cine Educativo, Centro de Cultura Social, Escuela Complementaria de Especialización Artística, Educación Física, Día Olímpico, Publicaciones de Extensión Cultural, Revista de la Academia Colombiana, Revista de las Indias, Ateneo de Altos Estudios y La Campaña del Calzado Escolar”, según se enuncia en el informe de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional de ese año.

8. En el informe de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional de 1940, se menciona lo siguiente: “Cada una de las distintas secciones que integran la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes desarrolla sus actividades conforme a un plan armónico general que tiene como mira la cultura popular”.
9. Para 1938, según el censo nacional de población, la población urbana en Colombia era del 30 %, el 94 % del resto de la población se entendía como rural y estaba cerca de las 6 009 699 personas (Murad 2003).
10. El contenido de las tablas 1, 2 y 3 se apoyó en la información recolectada por Calderón (1990), consolida, además, algunos datos que se obtuvieron del Informe de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional de 1940 y del catálogo del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos, en confrontación con otras fuentes, como el Diccionario de artistas colombianos (Ortega 1965), el catálogo de la exposición conmemorativa de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional 147 maestros y el libro La Escuela Nacional de Bellas Artes, 1920-1940: Una historia de la comprensión de la lógica en las artes plásticas (Ferro 2015).
11. En la tabla enviada, se incluyó una nota a pie de página que no está presente en esta versión del documento que dice lo siguiente: [1] La información en esta tabla sistematizada se apoyó en parte, en la información recolectada por Camilo Calderón y publicada en el libro 50 años Salón Nacional de Artistas. Se obtuvieron algunos datos del Informe de Extensión Cultural del Ministerio de Educación de 1940 y se reunió esta información en este cuadro-resumen.
12. De acuerdo con lo que evidencia la Resolución 791 de 1940, “por la cual se organiza el primer salón de arte colombiano”.
13. Con el término académico nos referimos a experiencias de formación en artes y a la vinculación que los artistas podían mantener, con una instancia de regulación del oficio, en este caso, la vinculación con la Escuela Nacional de Bellas Artes. Este espacio, como cualquier institución garante de formación en una disciplina, abogó por la defensa de ciertas apuestas, posturas y cánones, de lo que, en cierto momento de la historia del arte colombiano, se entendió como arte.
14. Vale la pena también mencionar que solo 15 artistas, entre los 73 participantes, eran mujeres; sus nombres fueron Inés Acevedo, Débora Arango, Marieta Botero, Alicia Cajiao, Mercedes de La Cruz, Adela de Fajardo, Margarita Holguín y Caro, María Elena León, María Palao, Hena Rodríguez, Marina Sáenz, Blanca Sinisterra de Carreño, Isabel de Turriago y Josefina Albarracín.
15. Es de aclarar que la proveniencia de un gran porcentaje de los artistas aceptados correspondía a distintas ciudades y departamentos; sin embargo, la mayoría, desde lo que evidencia la información disponible, alcanzaron a tener vinculación de algún tipo con la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá.

16. La escuela de la sabana, según Sining y Acuña (2011), es una categoría histórica creada por Eduardo Serrano para referirse al grupo de artistas que a comienzos del siglo XX se interesó por la representación y dedicaron la mayor parte de su trabajo al paisaje, porque “la mayoría de los paisajes hacen referencia a la sabana como el escenario de donde provienen la mayor parte de las obras” (43).
17. Según el levantamiento de prensa hecho por Calderón (1990, 335).
18. Sobre el particular, véanse las estadísticas de asistencia a actividades de cinematografía educativa reportadas por el Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes (Ministerio de Educación Nacional, 1940a).
19. “Por los años 1940 habitaba en el sector rural el 71 % y en las ciudades y poblaciones mayores el 29 % [...], el 37 % de la población no sabía leer ni escribir” (Isaza 2019).

[REFERENCIAS]

- Amórtegui, Octavio. 1940. "El Primer Salón de Arte Colombiano, lluvia sobre el jardín de Cándido". *La razón*, 3 de noviembre, pp. 10-11.
- Barba, Ramón. 1937. *Veterano liberal*. Talla en madera, 80 x 68 48 cm. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. <https://www.100libroslibres.com/contenidos-webp/41189.webp>
- Barney Cabrera, Eugenio. 1990. *El arte en Colombia: Temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Calderón Schrader, Camilo. 1990. Introducción. En *50 años: Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cuellar, Gumersindo. 1938. *Vista nocturna de la Biblioteca Nacional de Colombia*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. Consultado el 11 de noviembre de 2022. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/111/>
- Díaz Vargas, Miguel. s. f. *Mercado*. Óleo sobre tela, 128,5 x 110,5 cm. Bogotá: Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2228. Fotografía: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura
- Durán Laserna, Alberto. 1940. "Primer Salón Anual de Artistas Colombianos". *Revista de las Indias*, n.º 21.
- Ferro Peláez, Sergio Alejandro. 2015. *La Escuela Nacional de Bellas Artes, 1920-1940: Una historia de la comprensión de la lógica en las Artes Plásticas*. Bogotá: Idartes. https://www.idartes.gov.co/sites/default/files/multimedia/pub_artes.pdf
- Gaitán Tovar, Andrés. 2005. *Del termómetro al barómetro: Una mirada a la estructura del Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Gaitán, Jorge Eliécer. 1940. *Primer Salón Anual de Artistas Colombianos*. Bogotá: Biblioteca Nacional. https://issuu.com/johnfranklincaastroarevalo/docs/catalogo_snac_1940
- González, Beatriz. 1990. El termómetro infalible. En *50 años: Salón Nacional de Artistas*, XXVII-XXXIII. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- González, Beatriz. 1998. *El Salón Nacional*. [Audio]. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Hernández Hernández, Francisca. 2006. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea.
- Iriarte, María Elvira. 1973. *Catálogo del XXIV Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Escala.
- Isaza, Rafael. 2019. "Colombia 1940-2018". *El Colombiano*, 20 de julio. <https://www.elcolombiano.com/opinion/columnistas/colombia-1940-2018-CB11236884>
- Lacclau, Ernesto. 2005. *La razón populista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lleras, Cristina. 2006. "Salón Nacional de Artistas Colombianos: Un proyecto para democratizar la cultura". En *Marca Registrada: Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Lorente, Jesús Pedro. 2003. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Martín-Barbero, Jesús. 2003. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemon*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ministerio de Educación Nacional. 1940a. "Estadísticas de la División de Exposiciones del Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes". En *La obra educativa del Gobierno, la extensión cultural en 1940*. Vol. 2. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Ministerio de Educación Nacional. 1940b. *La obra educativa del Gobierno*. Vol. 3: *La extensión cultural*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Ministerio de Educación Nacional. 1940c. "Portada del catálogo del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos". Consultado el 11 de noviembre de 2022. https://image.isu.pub/190509030717-d4baaaa97eda944d9bc84c73f49797d6/jpg/page_1_thumb_large.jpg
- Ministerio de Educación Nacional. 1940d. "Vista Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional de Colombia". En *La obra educativa del Gobierno, la extensión cultural en 1940*. Vol. 2. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Murad Rivera, Rocío. 2003. *Estudio sobre la distribución espacial de la población en Colombia*. Santiago de Chile: Comisión Económica para América Latina y el Caribe. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/7186/1/S0311812_es.pdf
- Ortega Ricaurte, Carmen. 1965. *Diccionario de artistas colombianos*. Bogotá: Colcultura.
- Padilla, Cristian. 2007. "Jorge Eliécer Gaitán: Dinamita y mecha en el arte colombiano". https://www.academia.edu/download/30425329/Gaitan_dinamita_y_mecha_en_el_arte_colombiano.pdf
- Pini, Ivonne. 2000. *En busca de la propio: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez Fajardo, Alonso. 1952. *Día de San Pedro*. Acuarela y lápiz sobre papel, 39,3 x 39,3 cm. Bogotá: Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2276. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura. https://www.redalyc.org/journal/6077/607764780009/607764780009_gf10.png
- Rey-Márquez, Juan Ricardo. 2006. "Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes del Salón Nacional de Artistas". *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, n.º 11: 67-87. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44988/46355>
- Sierra Mejía, Rubén. 2009. "Política y cultura durante la República Liberal". En *República Liberal: Sociedad Y CULTURA*, editado por Rubén Sierra Mejía, 355-389. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, Renán. 2000. *República Liberal y cultura popular en Colombia, 1930-1946*. Cali: Universidad del Valle.
- Silva, Renán. 2002a. "Encuesta folclórica nacional, 1942: Instrucciones para el posible lector". *Historia y Espacio*, n.º 18: 7-43. <https://doi.org/10.25100/hye.v0i18.6966>

- Silva, Renán. 2002b. "Libros y lecturas durante la República Liberal: Colombia, 1930-1946". *Sociedad y Economía*, n.º 3: 141-169. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/511/Libros%20y%20lecturas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sining Téllez, Luz Guillermina y Ruth Nohemí Acuña Prieto. 2011. *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: Un debate histórico y estético*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Vidales Jaramillo, Luis. 1940. "El Primer Salón de Arte Colombiano". *Revista de las Indias*, n.º 21: 239-246.
- Zamora, Jesús María. 1910. *Paisaje de la sabana*. Óleo sobre tela, 44,9 x 65,7 cm. Bogotá: Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2160. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra