



Historia Crítica

ISSN: 0121-1617

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de los Andes

Pini, Ivonne; Bernal, María Clara

Arte abstracto en la década de 1950 en Bogotá: la mirada
de los críticos a los artistas y los artistas como críticos*

Historia Crítica, núm. 84, 2022, Abril-Junio, pp. 79-101

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/res64.2018.03>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81171101004>

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

Arte abstracto en la década de 1950 en Bogotá: la mirada de los críticos a los artistas y los artistas como críticos²⁸

Ivonne Pini
Universidad de los Andes, Colombia

María Clara Bernal
Universidad de los Andes, Colombia

<https://doi.org/10.7440/histcrit84.2022.04>

Recepción: 26 de marzo de 2021 / Aceptación: 25 de agosto de 2021 / Modificación: 27 de septiembre de 2021

Cómo citar: Pini, Ivonne y Bernal, María Clara. “Arte abstracto en la década de 1950 en Bogotá: la mirada de los críticos a los artistas y los artistas como críticos”. *Historia Crítica*, n.º 84 (2022): 79-101, doi: <https://doi.org/10.7440/histcrit84.2022.04>

Resumen: Objetivo/Contexto: La década de 1950 fue álgida en las discusiones que se dieron acerca de la pertinencia de la abstracción como lenguaje plástico en las artes en Colombia. Los encuentros y desencuentros que se produjeron al respecto entre artistas, críticos y público en general son testimonios de aspectos más amplios, como la búsqueda de un lenguaje propio, la necesidad de internacionalizar el arte nacional, la importancia de educar sobre y por medio del arte y el papel de la crítica de arte. Este artículo resalta la complejidad de estas discusiones entre diferentes actores del medio artístico y muestra lo que, según cada uno de ellos, estaba en juego con la adopción o no del arte abstracto en el panorama de la capital colombiana. **Metodología:** Se parte de una revisión exhaustiva de material hemerográfico para hacer un recorrido por las posturas de algunos críticos y artistas de la década que entraron de lleno en los debates entre abstracción y figuración. **Originalidad:** Aunque el tema de la abstracción ha sido trabajado en Colombia en los últimos años por académicos, como Ana María Franco y Carmen María Jaramillo, este artículo proporciona una mirada a los textos críticos acerca de la abstracción más que a las obras mismas o a los artistas. **Conclusiones:** A partir de la revisión del material hemerográfico, se vislumbraron varias particularidades del conflicto que enfrentaban, en el campo artístico, la propuesta abstracta y la figuración. Por una parte, se evidencia un choque generacional entre los artistas que representaban las propuestas de las décadas de los años treinta y cuarenta con los nuevos lenguajes surgidos en los años cincuenta. Por otra parte, la posición de un grupo de críticos de arte de activa participación en el periodo permite visualizar dos posturas: quienes consideraban que ambas tendencias artísticas podían coexistir y quienes planteaban una contradicción irremediable entre ambas.

Palabras clave: abstracción, arte colombiano, crítica de arte, internacionalismo, modernidad.

Abstract art in the 1950s in Bogota: The critics' view of artists and artists as critics

Abstract. Objective/Context: The 1950s was a critical decade regarding discussions about the relevance of abstraction as a visual language in the arts in Colombia. The encounters and disagreements in this regard between artists, critics, and the general public are a testimony of broader aspects, such as the search for a language of its own, the need to internationalize national art, the importance of educating about and through art, and the role of art criticism. The article highlights the complexity of these discussions between different actors in the artistic milieu and shows what was at stake, according to each of them, with the adoption or not of abstract art in the Colombian capital. **Methodology:** The study is based on an exhaustive review of newspaper archival material to examine the positions of some critics and artists of the decade, who were fully

²⁸ Este artículo hace parte de una investigación de largo aliento sobre las problemáticas de los inicios de la abstracción en Colombia desde la perspectiva de la crítica de arte. Ha contado con la asistencia editorial de Ana María Zapata.

involved in the debates about abstraction versus figuration. **Originality:** Although the topic of abstraction has been studied in Colombia in recent years by scholars such as Ana María Franco and Carmen María Jaramillo, this article provides a look at critical texts on abstraction rather than at the artworks themselves or the artists. **Conclusions:** The review of newspaper archival material allowed visualizing several peculiarities of the conflict between the abstract proposal and figuration in the artistic field. On the one hand, there is evidence of a generational clash between artists who represented proposals from the 1930s and 1940s, and new languages that emerged in the 1950s. On the other, the position of a group of art critics actively participating in the period allowed identifying two approaches: those who considered that both artistic trends could coexist and those who proposed an irremediable contradiction between them.

Keywords: abstraction, art criticism, Colombian art, internationalism, modernity.

Arte abstrata na década de 1950 em Bogotá: a visão dos críticos sobre os artistas e a dos artistas como críticos

Resumo: Objetivo/contexto: a década de 1950 foi crítica para as discussões que ocorreram sobre a pertinência da abstração como linguagem plástica nas artes na Colômbia. Os encontros e os desencontros produzidos a respeito disso entre artistas, críticos e público em geral testemunharam aspectos mais amplos, como a busca de uma linguagem própria, a necessidade de internacionalizar a arte nacional, a importância de educar sobre e por meio da arte e o papel da crítica de arte. Este artigo resalta a complexidade dessas discussões entre diferentes atores do meio artístico e mostra o que, segundo cada um deles, estava em jogo com a adoção ou não da arte abstrata no panorama da capital colombiana. **Metodologia:** parte-se de uma revisão exaustiva de material hemerográfico para fazer um percorrido pelas posturas de alguns críticos e artistas da década que entraram com tudo nos debates entre abstração e figuração. **Originalidade:** embora o tema de abstração seja trabalhado na Colômbia nos últimos anos por acadêmicos, como Ana María Franco e Carmen María Jaramillo, este artigo proporciona uma visão dos textos críticos sobre abstração mais do que as obras em si ou os artistas. **Conclusões:** a partir da revisão do material hemerográfico, foram vislumbradas várias particularidades do conflito que a proposta abstrata e a figuração enfrentavam no campo artístico. De um lado, é evidenciado um choque geracional entre os artistas que representavam as propostas das décadas dos anos 1930 e 1940 e as novas linguagens surgidas nos anos 1950. Por outro lado, a posição de um grupo de críticos de arte de ativa participação no período permite visualizar duas posturas: a de quem considerava que ambas as tendências artísticas podiam coexistir e a de quem propunha uma contradição irremediável entre elas.

Palavras-chave: abstração, arte colombiana, crítica de arte, internacionalismo, modernidade.

Introducción

Durante la década de 1950 y principios de los sesenta, las discusiones acerca de la pertinencia del lenguaje abstracto en Colombia tuvieron como actores principales a los críticos de arte establecidos, al público general que miraba con recelo esta aproximación y a algunos artistas que asumieron un papel activo. El debate sobre el lenguaje abstracto se daba desde oposiciones diversas, como: nacionalismo e internacionalismo; modernidad y tradición; talento e inhabilidad o pereza; capitalismo y comunismo; colonialismo y anticolonialismo. Estas características eran atribuidas a la abstracción y a la figuración en los argumentos esgrimidos por unos y otros.

Para Colombia, este periodo fue particularmente complejo en el plano político. Las propuestas del presidente Laureano Gómez para contener las protestas públicas motivadas por el llamado a una Asamblea Nacional Constituyente y el planteo de destituir al comandante general de las Fuerzas Armadas, Gustavo Rojas Pinilla, apresuraron el golpe de Estado que posesionó a este

último como presidente en junio de 1953. La posición de la intelectualidad colombiana frente al gobierno de Rojas Pinilla no fue de total rechazo, en un principio. El ministro de Educación, Aurelio Caicedo Ayerbe, jugó un rol importante en esto, pues activó la relación del sector artístico con el Estado. En un artículo publicado en el diario *La República*, en 1954, el crítico de arte Eugenio Barney Cabrera hizo un reconocimiento muy elogioso al ministro, al sostener que hay pocos “hombres públicos” que se encuentren tan comprometidos con dar ayuda oficial al arte, sin discriminar tendencias estéticas, y propiciando premios e instituciones que lo favorezcan. Sin embargo, la salida de Caicedo Ayerbe del ministerio, el incremento de la represión y la censura de la prensa quebraron rápidamente las expectativas iniciales. En este contexto, algunas figuras conservadoras fueron protagonistas, como Laureano Gómez, quien, desde sus artículos periodísticos y alocuciones públicas, afirmaba que el arte y los modelos estéticos impulsados debían propiciar el valor de la moral y la fe¹.

Sin embargo, la mayoría de los espacios artísticos no se regían por estas ideas. En el Salón Nacional de Artistas, constituido en 1940 como un espacio central para el campo artístico, no habían predominado las posturas oficiales y la crítica de arte, en general, no actuó en un seguimiento de estos preceptos. Así, el desarrollo del arte abstracto en el país y las discusiones acerca de su validez y relevancia surgieron en un ambiente complejo, en el que primaba el pensamiento conservador al mismo tiempo que se defendía la libertad artística.

El tema de la abstracción en el arte colombiano ha sido trabajado a manera de recuento histórico por críticos como María Elvira Iriarte, en su artículo “Primeras etapas de la abstracción en Colombia” (1980)², o por la socióloga Ruth Acuña, en su publicación *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*³. Por su parte, historiadoras del arte como Carmen María Jaramillo y Ana María Franco han proporcionado una mirada analítica sobre el tema, y se han concentrado, especialmente, en las décadas de 1960 y 1970. Las dos autoras mencionadas vinculan el tema al surgimiento de la modernidad en sus publicaciones: “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”⁴ y *Fisuras del arte moderno en Colombia*, de Jaramillo, y *Neoclásicos*, de Franco.

El presente artículo es un aporte central a la historiografía del arte abstracto en Colombia, al explorar, especialmente mediante registros de prensa, los debates y las posturas acerca de la abstracción, y que empiezan a delinearse en la década de 1950. Además de la relación con la industrialización del país y la idea de progreso, se vincula la discusión a una vertiente de la modernidad que está anclada en el internacionalismo. En ese sentido, este artículo aporta una mirada desde múltiples perspectivas sobre los orígenes de la discusión concerniente a lo abstracto que rebasa el campo artístico y se ubica también en lo social y político. Se evidencia que la defensa o el ataque a la abstracción encarnaba una batalla ideológica de una sociedad que buscaba integrarse al mundo del arte internacional sin perder control de sus propias expresiones artísticas.

1 Ver, por ejemplo, la conferencia dictada por Laureano Gómez en el Teatro Municipal de Bogotá el día 5 de junio de 1928, publicada en *Interrogantes sobre el progreso de Colombia* (Bogotá: Populibro, 1970), 44; o los artículos del mismo autor: “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, *Revista Colombiana*, n.º 85 (1937), y “La tradición ante la barbarie”, *Revista Colombiana*, n.º 92 (1937).

2 *Revista Arte en Colombia*, n.º 23 y 24 (1984).

3 Ruth Acuña, “Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970” (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 1991).

4 *Artes. La Revista* 4, n.º 7 (2004).

En la primera parte del artículo, se analizan las posturas acerca de la abstracción manifestadas por los críticos; mientras unos veían la inclusión de dicho lenguaje como símbolo de la entrada del país a la modernidad internacional, otros alegaban que se trataba de la apropiación superficial de un lenguaje pasajero para ocultar la inhabilidad. La segunda parte del texto está dedicada a revisar el papel que jugaron los artistas como críticos en las discusiones acerca de la abstracción en Colombia; más allá de su creación artística, se trata de la revisión de las posturas críticas de artistas como Marco Ospina y Gonzalo Ariza a favor y en contra de la abstracción. En la tercera parte del texto, son analizados los espacios en los que se promulgó la idea del arte abstracto en Colombia, como las publicaciones especializadas y exposiciones. El artículo termina con el recuento del cambio de condiciones que permitieron que la discusión se planteara en nuevos términos en los años sesenta bajo una mayor aceptación de la abstracción que llevaría a la consolidación de dicho lenguaje en el país. Todo esto enmarcado en lo que identificamos como un contexto con intereses políticos internacionales que muchas veces se valía del arte como vehículo y no como fin en sí mismo.

1. Una mirada a la abstracción desde la crítica

Como en otros lugares de Latinoamérica⁵, la relación de la crítica en Bogotá con las propuestas abstractas resultaba compleja, y en la década del cincuenta surgieron puntos de vista encontrados. Coexistían propuestas diversas que recibían la denominación de “arte abstracto”, pensemos a título de ejemplo en la obra de Alejandro Obregón y Judith Márquez (imagen 1), que incluía elementos figurativos. Al mismo tiempo, otros artistas plásticos seguían una ruta de reflexiones rigurosas sobre la geometría, como Eduardo Ramírez Villamizar (imagen 2) y Edgar Negret⁶.

5 La expansión de la propuesta abstracta a nivel de Latinoamérica siguió diferentes derroteros, y generó discusiones, aceptaciones y rechazos que diferían sensiblemente de una región a otra. Sin pretender inventariar la complejidad del proceso seguido en los diversos países de la región, citaremos algunos ejemplos que ubican la discusión. En el Río de la Plata, la presencia temprana de Joaquín Torres García y el trabajo pionero de Emilio Pettoruti anticiparon con su influencia los movimientos que se dieron tanto en Buenos Aires como en Montevideo. Desde la publicación de la revista *Arturo*, en Argentina, en 1944, diversos artistas proclamaron el fin de la era de la representación figurativa y exaltaban la capacidad que tiene el hombre de inventar. En Brasil, las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro protagonizaron el mayor impulso a las nuevas tendencias. Desde allí se impulsaron las propuestas abstractas, y promovieron no solo exposiciones en torno a este movimiento, sino que los museos se preocuparon por dar cursos que familiarizaran al público con los nuevos lenguajes. En Venezuela, la crisis a fines de los años cuarenta de la Escuela de Bellas Artes, cuestionada por el exceso de apego a los modelos académicos, se dio, en paralelo, a la apertura de nuevos espacios de formación y discusión. Junto a esa situación en Caracas, en París, se formó el grupo de Los Disidentes, quienes produjeron una revista y un manifiesto que le abrió un significativo espacio a una geometría rigurosa, que incursionaba en formas, materiales y espacios diversos, y experimentaban con una abstracción que los condujo al cinetismo. En Perú, se destaca la discusión que se dio en torno al Primer Salón de Arte Abstracto, en Lima, en 1958. En la introducción del catálogo, se hablaba de la abstracción como la llegada a un estadio evolutivo superior de la pintura que había arribado a Perú. Sin embargo, como en el caso de Colombia, habían quienes argumentaban que la abstracción era el lenguaje que usaban los pintores que no tenían la capacidad de representar la realidad.

6 Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012), 59.

Imagen 1. Judith Marquéz, *Dos peces*, 1958



Fuente: Colección de Arte del Banco de la República.
Cortesía de Luz Eliana Marquéz.

Imagen 2. Eduardo Ramírez Villamizar, *Copa verde gris*, 1954



Fuente: Cortesía de la Corporación Eduardo Ramírez Villamizar.

Tanto los críticos nacionales, que incluían a Luis Vidales y Eugenio Barney Cabrera, como los extranjeros que se habían establecido en Bogotá desde comienzos de la década de 1940, que incluían a Walter Engel, Casimiro Eiger y más tarde Marta Traba, expusieron posturas que permiten ver la variedad de miradas existentes acerca de la abstracción y el valor que se les daba a diferentes aspectos del arte en el momento, como la capacidad del artista para demostrar sus habilidades, el contenido de las obras y la posibilidad de tener en cuenta la aproximación a un público internacional.

Los comentarios realizados desde la crítica de arte en la década del cincuenta reconocían la existencia de dos grupos de artistas: uno constituido por las figuras consagradas que venían actuando desde décadas anteriores —Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Hena Rodríguez, entre otros— y nuevos nombres considerados como los impulsores de la modernidad en el arte colombiano. La lista de este último grupo es extensa y basta citar a título de ejemplo a Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Cecilia Porras.

Los artistas pertenecientes al primer grupo habían trabajado en construir un imaginario de nación. Esto significaba una exaltación del mundo campesino e indígena, que enfatizaba el aporte de la escuela muralista mexicana y destacaba el valor de la figuración que se separaba de los modelos académicos. El segundo grupo, integrado por los nuevos artistas, rescataba en paralelo el significado de otra propuesta que incluía, entre otras cosas, la corriente abstracta impulsada desde Estados Unidos y Europa.

Aunque se presentaban como dos grupos con intereses muy diferentes, los críticos Walter Engel, Casimiro Eiger, Eugenio Barney Cabrera y Luis Vidales no creían que las propuestas fueran excluyentes. Por ejemplo, en 1955, Engel sostuvo que “al fin y al cabo lo figurativo y lo no figurativo no están en una competencia a muerte, y para que uno de los dos pueda sobrevivir, no es indispensable que el otro desaparezca”⁷. El reconocimiento de que ambas posturas podían coexistir no era la postura sostenida por Traba, quien consideraba que entre ambas posiciones había una “oposición irredimible”⁸.

Engel, en sus comentarios sobre la versión de 1950 del Salón Nacional de Artistas, hablaba de un arte nuevo producido por artistas progresistas⁹. La novedad, que con dificultad ganaba espacio y que generaba discusión, era justamente la aparición del arte abstracto. En su texto “El arte abstracto en el mundo: Colombia”¹⁰, Engel afirmaba que, a pesar de que solo hasta 1952 el arte abstracto había entrado con fuerza a la plástica del país, para 1957 el número de quienes lo practicaban iba en aumento, y destacaba que algunos artistas jóvenes con talento como Eduardo Ramírez Villamizar, Judith Márquez, Luis Fernando Robles y Cecilia Porras cultivaban esta forma de expresión¹¹.

7 Walter Engel, “Un certamen agónico El VIII Salón Nacional de Artistas”, *El Tiempo*, 22 de octubre de 1950, 1 (primera plana).

8 Jaramillo, *Fisuras del arte moderno*, 38.

9 Camilo Calderón, *50 años Salón Nacional de Artistas* (Bogotá: Colcultura, 1990), 63.

10 Walter Engel, “El arte abstracto en el mundo: Colombia”, *Plástica 7* (1957): 18.

11 Engel, “El arte abstracto en el mundo”, 18.

Los esfuerzos por instaurar el arte moderno en el país fueron arduos y daban cuenta de concepciones variadas e, incluso, enfrentadas acerca de lo que significaba “arte moderno”. Para algunos críticos y artistas, generalmente vinculados a un arte figurativo, la aparición del arte moderno dependía de la creación de un lenguaje propio. Para otros, la entrada de este lenguaje al país dependía de que se observara el ámbito internacional con miras a que se integraran las nuevas corrientes.

Desde su llegada a Bogotá en 1954, la crítica argentina Traba se convirtió en una polémica figura, al cuestionar el supuesto compromiso que el artista latinoamericano debía tener con el americanismo. A su juicio, uno de los hechos destacados de la revolución que suponía el arte moderno era el abandono de la figuración y la identificación del arte abstracto como la forma de expresión del hombre moderno¹². Traba insistía en la capacidad que tiene el artista moderno de separarse de la figuración e investigar formas, y destacaba el carácter mental del arte abstracto, “que nace del cálculo, la proporción, la medida y la reflexión de los colores”¹³. Esta situación no significaba la desaparición de la sensibilidad que acompañaba al arte figurativo, sino la apelación a otros elementos que también trabajan con los sentimientos.

En 1958, Traba sostenía que el título del primer pintor abstracto colombiano debía ser otorgado a Ramírez Villamizar, a quien elogiaba por sus trabajos, pues le permitían precisar un estilo definido. Además, por ser este el primer artista colombiano en alejarse por completo de las pretensiones de imitar la realidad al utilizar el lenguaje geométrico. Con esta afirmación, Traba parecía estar en desacuerdo con la apreciación que habían hecho críticos como Clemente Airó¹⁴ y Luis Vidales¹⁵. Sin embargo, no se trataba de una desautorización por parte de la argentina a la crítica local, sino que mostraba una fisura más profunda, es decir, la idea que ella tenía de lo que apreciaba como arte abstracto. Los que defendían a Ospina como primer pintor abstracto aludían a una pintura que, aun cercana a lo figurativo, se alejaba de la copia mimética de la realidad y tendía a dar prelación a elementos como el color y la composición, como es el caso de las obras *Capricho vegetal* (1943) (imagen 3) y *Flor* (1946). En la primera, Ospina representa una rosa vista desde arriba, simplifica los pétalos en planos de color y da protagonismo a los efectos de la luz. En la segunda, los componentes de un paisaje natural aparecen también simplificados, esta vez el artista pone su atención en el ritmo de los colores planos, lo que da como resultado una composición orgánica.

En el momento de analizar la obra de Ramírez Villamizar, Traba hizo evidente la batalla que debían librar artistas y críticos para lograr la aceptación del público: “Pienso en Ramírez Villamizar al ir con el público, cautelosamente, llevándolo frente a sus obras. La estrategia del crítico no es ilícita como no lo es la del pintor; al fin una revolución libra siempre batallas y no se puede participar en ella creyendo en la buena voluntad de los resistentes, porque sería bien ingenuo”¹⁶. La crítica argentina se mostraba igualmente interesada en la obra de Edgar Negret

12 Marta Traba, “El problema de la ‘existencia’ del artista latinoamericano”, *Plástica*, n.º 66 (1966): 25-50.

13 Marta Traba, “Algunos problemas acerca del arte abstracto en América Latina”, *Plástica*, n.º 7 (1957): 123.

14 Véase: Clemente Airó, “El pintor Marco Ospina”, *Espiral*, n.º 21 (1948): 6-7.

15 Véase: Luis Vidales, “En torno del pintor Marco Ospina”, *Proa*, n.º 31 (1950): 31-33.

16 Marta Traba, “Un pintor colombiano: Eduardo Ramírez Villamizar”, *Prisma*, n.º 2 (1957): 12-13.

y sus *Aparatos mágicos* (imagen 4)¹⁷, exhibidos en 1957. Destacó el rol preponderante que esas esculturas ocuparían dentro del arte, no solo colombiano, sino latinoamericano¹⁸. Subrayó, también, la obra de los artistas que, como Alejandro Obregón y Enrique Grau, tenía la capacidad de acercarse y trabajar a partir del “ideal común del arte moderno que es la abstracción” y así “quebrar el espejo, volver a la esencia de las cosas con desdén de su apariencia, seguir, en una palabra, el camino abstracto”¹⁹. Con esto, era evidente que la fuga de lo real permitiría una mayor aproximación al ideal de arte moderno que Traba tenía en mente.

Imagen 3. Marco Ospina, *Capricho vegetal* (1943)



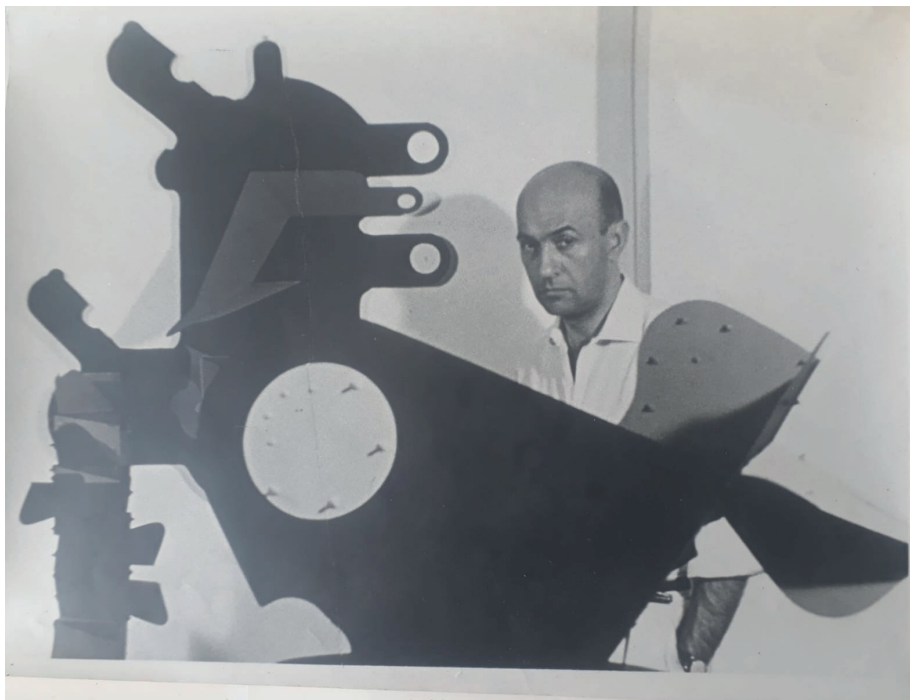
Fuente: Cortesía de Zoraida Gutiérrez Ospina de la Fundación Marco Ospina.

17 Entre 1955 y 1963, Edgar Negret comenzó a realizar su serie de *Aparatos mágicos*, estas obras fueron para el escultor un paso fundamental en la definición de sus trabajos tempranos. Objetos abstractos de formas geométricas contruidos con láminas de aluminio pintado, utilizando tuercas y tornillos que resultaban visibles para el espectador, constituyen un recurso constructivo, pero también estético. Su contacto en Nueva York con el mundo febril de la máquina, de la industria, con el uso de nuevos materiales lo acercan a esa modernidad que percibe cotidianamente. Negret se vinculó tanto al mundo artístico de la segunda postguerra como a comunidades indígenas. Gracias a una beca obtenida en París, realizó un estudio de las pinturas de arena de los indios navajos. Esa dualidad de contactos (elementos urbanos y componentes mágicos) fueron clave para sus *Aparatos mágicos*.

18 Marta Traba, “Negret”, *Prisma*, n.º 6 (1957): 20-21.

19 Marta Traba, “El gran trío”, *El Tiempo*, 1957, publicado en Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Marta Traba* (Bogotá: Editorial Planeta, 1984), 129-131.

Imagen 4. Edgar Negret y un aparato mágico



Fuente: Cortesía del Museo Edgar Negret.

Así, se puede afirmar que había un consenso en la crítica en general sobre una especie de cambio generacional, al adoptar el lenguaje abstracto en la plástica nacional. Sin embargo, no es posible hablar de un acuerdo generalizado en los críticos acerca de la idea de que este garantizaría la entrada a la modernidad del arte colombiano.

Las discusiones sobre la abstracción presentaron aspectos contradictorios; por una parte, en publicaciones como *Prisma* y *Plástica* se divulgaban textos que permiten conocer sus características relevantes, pero, por otra, hay críticas que sostienen que esa propuesta fue una moda pasajera. El conocimiento de diferentes formas de abstracción que podían operar dentro de la geometría, del expresionismo o del informalismo, permitió la coexistencia de elementos figurativos y abstractos; por ejemplo, en el caso de Alejandro Obregón, ganaron espacio dos denominaciones para nombrar lo que sucedía: abstracción y no figuración.

1.1. Finales de la década del cincuenta

En 1958, durante la X versión del Salón Nacional de Artistas, los comentarios de Clemente Airó ponían de manifiesto el peso de la abstracción y, a pesar de su defensa de esa tendencia desde mediados de la década de 1940, señalaba que para finales de 1950 era: “notable la desorientación y el poco valor pictórico de muchas de estas obras”²⁰. Criticó la forma como se utilizaba el color, y

20 Clemente Airó, “Cristal al viento”. *Espiral*, n.º 75 (1958): 75.

justificaba la situación por el aumento del número de jóvenes que, según él, aún no habían alcanzado el dominio de su oficio. En realidad, no se trataba de un cambio repentino de opinión sobre la abstracción por parte de Airó. El viro en su apreciación se debía a un cambio en la práctica artística. En la década de 1940, cuando Airó defendía la abstracción, se trataba en realidad de una tímida aproximación que aún conservaba muchos referentes figurativos, mientras que, para finales de la década de los cincuenta, la abstracción que preponderaba estaba fuertemente marcada por la geometrización y eliminación del referente, aspecto que muchas veces se confundía con facilismo o con arte decorativo. La crítica de Airó era compartida por otros colegas, quienes indicaban el peligro en que caían algunos artistas que entendían la abstracción como la apropiación de una serie de formalidades y desconocían la verdadera intención de la propuesta.

Varios hechos relevantes rodean al Salón de 1958, ya que regresó la institucionalidad, con la caída de Rojas Pinilla y el comienzo del Frente Nacional. Estos cambios políticos produjeron discusiones internas en el jurado de admisión por la escogencia de los artistas. Una de las obras cuestionadas fue la pintura de Fernando Botero, *La camera degli sposi (Homenaje a Mantegna)*, que finalmente obtuvo el primer premio en el Salón. Tanto Engel en *Plástica* como Traba en *El Tiempo* destacaron la significación de esa obra²¹. Las otras pinturas premiadas fueron un óleo de Ramírez Villamizar y otro de Armando Villegas, obras caracterizadas por estos críticos como sugerentes ejemplos de abstracción. Este Salón cercano al cierre de la década muestra, por una parte, la aparición de una nueva figuración que se abre camino y, por otra parte, el incremento de una abstracción que trata de consolidar sus búsquedas, pese a que con las excepciones señaladas y premiadas muestra aún, a juicio de Traba y el ya citado Airó, desorientación.

La XII versión del Salón cerró la década de 1950 y hubo múltiples críticas a los premios, ya que resultaba evidente el peso de las nuevas tendencias²². Eiger realizó un balance positivo, pues consideraba que esta versión tenía un nivel superior a los Salones inmediatamente anteriores en los que habían participado los mismos artistas. Eiger concordaba con Airó en que en previas ocasiones los artistas se habían dejado llevar por un afán imitativo para entrar en la modernidad. Sin embargo, a su juicio, para la XII versión del Salón, era perceptible un cambio: “el milagro se ha producido [...] y los artistas han vuelto a una tarea seria y grave [...] han vuelto a unas indagaciones personales y creadoras y las obras expuestas en el XII Salón son la muestra de ese regreso, de esa seriedad restablecida, de esa fuerza recuperada”²³.

A pesar de que cada vez aparecían más argumentos sólidos a favor de la abstracción, el enfrentamiento entre quienes la apoyaban y quienes la cuestionaban como una moda facilista que beneficiaba a quienes no sabían pintar seguía vigente. En el periódico *El Tiempo*, del 28 de junio de 1958, la periodista Emilia Pardo Umaña²⁴ afirmaba que las líneas y los colores sobre el lienzo mostraban la incapacidad de pintar, que las obras se convertirían en papel de colgadura para cuarto de niños. Se mostraba sorprendida de que esos artistas pudieran vender su obra, hecho que

21 Walter Engel, “Pintura abstracta en Colombia”, *Plástica*, n.º 11 (1958); Marta Traba, *El Tiempo*, 14 de septiembre de 1958.

22 Entre los premiados estaban Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Wiedemann, Lucy Tejada, Beatriz Daza, Alicia Tafur, Alberto Arboleda y Carlos Granada.

23 Calderón, *50 años Salón Nacional de Artistas*, 78.

24 Emilia Pardo estaba vinculada políticamente a la corriente conservadora, lo que no le impidió ser periodista en diarios liberales. Escribió en *El Espectador*, *El Siglo*, *El Tiempo*, y tuvo participación en programas radiales.

justificaba al sostener que había gente “tan bruta” que la compraba para dar un toquecito de arte moderno a sus casas²⁵. La postura expresada por Pardo era compartida por parte del público y, en ocasiones, por los mismos críticos y artistas. Esto tuvo repercusiones fuertes, pues, pese a los múltiples galardones obtenidos por artistas colombianos en eventos tan importantes como la Bienal de Venecia, la de São Paulo y los premios Guggenheim con obras adscritas a la abstracción²⁶, el temor a ser juzgados bajo los prejuicios que se tenían sobre la abstracción empezó a ganar espacio.

Los comentarios hechos por Traba con respecto a ese problema son diversos. En el artículo “El arte abstracto no es igual al arte gratuito”²⁷, Traba consideraba que su valoración de la abstracción no significaba que avalara cualquier propuesta que pretendía moverse en esta tendencia, pues, a pesar de ser férrea defensora de la abstracción, no se trataba de aceptar cualquier intento hecho hacia esta dirección²⁸.

En 1959, en la radio-revista *Colombia Literaria*, que transmitía la Radiodifusora Nacional, Barney Cabrera respondió a una entrevista sobre distintos aspectos del arte colombiano. Frente a la pregunta de qué pensaba acerca del arte abstracto y sobre esta tendencia en el arte del país, Barney Cabrera señalaba que, si bien había actividades artísticas acertadas, la abstracción corría el riesgo de “la improvisación, de falsas presencias formales”. Mientras que los artistas que sienten “el imperativo de las formas abstractas y que las manejan con absoluta honestidad, elevan a estudios genuinos la manifestación abstracta”; a su juicio, el caso colombiano era reflejo de lo que pasaba internacionalmente²⁹.

2. El arte abstracto y los artistas como críticos

Además de los críticos, unos protagonistas importantes en las disputas en torno a la validez del lenguaje abstracto en el arte plástico colombiano fueron los artistas, que no solamente asumieron la labor creativa, sino que se encargaron, en ocasiones, de enseñar a valorar el lenguaje abstracto o de generar textos críticos alrededor de la abstracción. En este sentido, destacaremos dos figuras que ejercieron un papel prominente en dicha polémica: Marco Ospina y Gonzalo Ariza. Los dos artistas escribieron textos en prensa y, en el caso de Ospina, escribió también un libro³⁰, en el que aborda el tema de la abstracción en el arte local. Tanto Ospina como Ariza son una fuente importante para dilucidar el panorama de la discusión abstracción *versus* figuración, pues no solo participaron con sus propios textos críticos, sino que fueron entrevistados por la prensa para conocer su postura. La obra de estos artistas, especialmente la de Marco Ospina, fue centro de discusión de varios críticos

25 Emilia Pardo, “Nuestros grandes pintores”, columna “De Emilia”, *El Tiempo*, 28 de junio de 1958, 5.

26 En 1959, fueron elegidos para participar por Colombia en la Bienal de São Paulo Fernando Botero, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y Alejandro Obregón. En los certámenes locales, realizados para participar en la versión internacional del Premio Guggenheim que se realizaba en Nueva York, fueron seleccionados y premiados Alejandro Obregón (1956), Eduardo Ramírez Villamizar (1958) y en 1960 el premio fue obtenido por Fernando Botero, con su obra *Arzodiablomaquia*.

27 Marta Traba, “El arte abstracto no es igual al arte gratuito”, en *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Colección Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1976), 175-176.

28 Traba, “El arte abstracto no es igual al arte gratuito”, 175.

29 Ivonne Pinni y Sylvia Juliana Suárez Segura, *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano en el siglo XX* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia), 170.

30 Véase: Marco Ospina, *Pintura y realidad* (Bogotá: Ediciones Espiral, 1949).

que expresaban su aproximación a la abstracción o figuración, al utilizar la obra como centro de una conversación más amplia.

Marco Ospina asumió desde muy temprano una tarea pedagógica sobre el arte abstracto. Por ejemplo, como “nota de introducción” del catálogo de la exposición de arte abstracto realizada en la Biblioteca Nacional en 1952, le pedía al público “no buscar las formas como las ve en la naturaleza común, sino como la voluntad de estilo del pintor las ha querido ordenar”³¹.

El asunto del buen gusto es, incluso, una de las premisas utilizadas por Ospina para respaldar su argumento a favor de la abstracción: “Desgraciadamente la mayoría de los individuos no tiene ojos para la belleza plástica sino para sus apariencias y entonces sólo dirigen su atención hacia el argumento”³².

Con esta afirmación, Ospina quiso también declarar la independencia del arte visual de la literatura. El artista se preocupaba por reclamar una autonomía de la pintura y buscaba liberarla de la exigencia de emular la realidad. En *Pintura y realidad* escribe:

“asignar a la pintura un simple valor artesanal, es un error bastante abultado; pretender que el pintor no debe ser más que un habilidoso copiador de cosas, es una tontería. El pintor debe ser consciente de lo que hace y poseer un criterio definido respecto de la vida, para lograr así extraer con mayor éxito la verdad y la belleza”³³.

Ospina veía la abstracción como una evolución de la pintura, que la hacía más cercana a la vida de la gente y, según él, su apreciación dependía de una “depuración del espíritu” por parte del espectador. Su propuesta estaba marcada por un aspecto social importante, pues hablaba de educar a las masas y enfrentar las injusticias del capitalismo. Por esto, su libro *Pintura y realidad* empieza con una cita del artista Pablo Picasso, en la que se afirma que el artista, más allá de sus habilidades, es un ser político. Para Ospina, la pintura tiene claramente un valor social no solo en su mensaje, temática o contenido, sino en su aspiración a elevar el espíritu:

“El artista produce su obra porque siente la necesidad de crear y de comunicar belleza a todos los hombres, pero en nuestra sociedad, en donde reinan el desorden, la inseguridad y la guerra, y en donde el hombre se hace enemigo del hombre como consecuencia de la comunidad basada en las leyes del comercio y de la especulación, parece que no hay tiempo ni espacio para la belleza ni para su cultor”³⁴.

Otras posturas respecto a la abstracción pueden ser detectadas en el artículo de Jorge Moreno Clavijo, titulado “¿Realismo es decadencia?, ¿abstraccionismo es solo incapacidad?... Y el público ¿qué prefiere?”³⁵. Según Moreno Clavijo, el público estaba desorientado por la crítica que, en ocasiones, apoyaba y, en otras, rechazaba el abstraccionismo. Ante esta confusión,

31 Marco Ospina, “Nota de introducción”, en *Catálogo de la Exposición de Arte Abstracto* (Bogotá: Biblioteca Nacional, 1952).

32 Marco Ospina, *El arte de la pintura y la realidad* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011), 18.

33 Ospina, *Pintura y realidad*, 9.

34 Ospina, *Pintura y realidad*, 20.

35 Jorge Moreno Clavijo, “¿Realismo es decadencia? ¿abstraccionismo es solo incapacidad? ... Y el público ¿qué prefiere?”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales 1 de abril de 1962, s/p.

Clavijo entrevistó a Luis Alberto Acuña, Gonzalo Ariza, Enrique Grau y al crítico Barney Cabrera, quien, en ese año, ejercía la dirección de la Escuela de Bellas Artes. El artículo expone las reflexiones de los cuatro alrededor de preguntas como: ¿Está el realismo fuera de su tiempo?, y ¿Será la escuela no figurativa una forma plástica llamada a crear el gran arte de nuestro tiempo?

Acuña, a quien Clavijo clasificó como pintor figurativo, manifestaba que

“ni las expresiones naturalistas, veristas y realistas del figurativismo, ni, opuestamente, las sugerencias, evocaciones logogrifos y demás cuestiones propuestas por el expresionismo o abstraccionismo significan en sí mismos avance o retroceso, progresión o decadencia, ya que estas condiciones sólo pueden justificarse por el valor intrínseco de la obra de arte”³⁶.

Grau afirmaba que la confusión que existía en el momento se debía a una serie de prejuicios que apoyaban una afiliación u otra sin tener en cuenta que el arte era uno siempre:

“el pensamiento aquel de que los artistas abstractos son incapaces de dibujar una mano o una figura, y por lo tanto, han escogido el camino más fácil para desarrollar frente al público, es un prejuicio sin fundamento. [...] El prejuicio opuesto, muy popular entre aquellos que tienen unaseudocultura, es el de pensar que todo arte figurativo ha pasado, o está pasando al cuarto de San Alejo del arte contemporáneo”³⁷.

Ariza, clasificado por Clavijo como “pintor que jamás salió del realismo”³⁸, abogaba por la figuración. Su postura lo enfrentó a la desaprobación de críticos como Traba y Eugenio Barney Cabrera, quienes, a su vez, alegaban que la obra de Ariza no cumplía con el nivel del arte moderno colombiano³⁹.

En respuesta al cuestionario de Clavijo, Gonzalo Ariza afirmaba que el arte figurativo no podía estar en decadencia porque nunca lo alcanzaron: “si se exceptúan algunos intentos de los acuarelistas de la comisión corográfica y de unos cuantos pintores que posteriormente han tratado de descubrir lo nuestro, podría afirmarse que la realidad jamás ha sido el objetivo de la pintura colombiana”⁴⁰. Sin embargo, Ariza no recomendaba, tampoco, un acercamiento a la abstracción: “hay que buscar, descubrir, crear, lo auténtico, sin recurrir nuevamente a las abstracciones de otra academia peor, la del modernismo”⁴¹. Para Ariza, la falta de demostración de una capacidad artística no era en sí el problema con el arte abstracto. La incapacidad, en este caso, radicaba en que se implementara un lenguaje que era prestado de otras latitudes. Clasificaba la adopción del abstraccionismo como una obediencia ante un mercado colonialista internacional que le exigía al artista trabajar con ese lenguaje para saciar el gusto de los clientes. Cabe anotar acá que Marco Ospina usó este argumento de manera inversa. Ospina exponía que el arte figurativo obedecía a las lógicas

36 Moreno Clavijo, “¿Realismo es decadencia?”, s/p.

37 Moreno Clavijo, “¿Realismo es decadencia?”, s/p.

38 Moreno Clavijo, “¿Realismo es decadencia?”, s/p.

39 Véase, por ejemplo, el artículo de Marta Traba, “Fuyi – Yama y Pintura”, *El Tiempo*, 1 de junio de 1958, 10.

40 Moreno Clavijo, “¿Realismo es decadencia?”, s/p.

41 Moreno Clavijo, “¿Realismo es decadencia?”, s/p.

del capitalismo, mientras que el arte abstracto promovía la elevación del espíritu por encima de esa estrategia colonialista^{42,43}.

El tema de un lenguaje que identificara al país es álgido en las posturas en contra del arte abstracto y no una novedad con Ariza. Se destaca, por ejemplo, un argumento del grupo Bachué, cuyos miembros alegan que la abstracción: “no es nacionalista, no es colombiana, es una invasión cultural”⁴⁴. En argumentos como los de Ariza y el grupo Bachué, es posible vislumbrar que la discusión que se da entre lo figurativo y lo abstracto va más allá de lo estilístico/estético y se adentra en el terreno de lo ideológico.

En 1958, Ariza escribió el artículo “La libertad artística”, en el que el artista esgrime argumentos contra la imposición de la abstracción y el pensamiento de Engel; menciona que la exaltación de la abstracción se debe a una censura de las ideas comunistas y afirma que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y el Museo Guggenheim son artífices de esta imposición⁴⁵. En el artículo “Tango y pintura”, del mismo año, Ariza critica a Traba por recomendar a Europa como modelo y no mirar a México, abandonando así “de una vez por todas cualquier pretensión americanista”⁴⁶.

3. Exposiciones y revistas: dos foros de discusión

La existencia de galerías como El Callejón en Bogotá, los programas de radio de Eiger, el inicio de las transmisiones de televisión de Traba, la publicación de revistas de arte como *Plástica* (editada por Judith Márquez) y *Prisma* (editada por Traba), sin olvidar publicaciones culturales como *Espiral*⁴⁷, abrieron el espacio para las nuevas tendencias y fueron un rico foro para discutir la abstracción.

Un dato interesante a tener en cuenta es el número de exposiciones de arte abstracto que se hicieron durante la década de 1950 en Bogotá. Al recapitular, encontramos importante destacar: la exposición de Ramírez Villamizar en la Biblioteca Nacional en 1952; *Pintura abstracta*, en la Galería Buchholtz, en 1953; la *Primera exposición colectiva de pintura abstracta*, en la Biblioteca Nacional, en 1955; el *Primer salón de arte abstracto*, en la galería El Callejón, en 1956, y, en 1958, la exposición de arte abstracto realizada en el espacio de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

En 1952, a su regreso de París, Ramírez Villamizar inauguró en la Biblioteca Nacional su exposición con obra abstracta. Críticos como Engel y Traba consideraron este evento como un punto

42 Marco Ospina, “Pintura abstracta”, *El Tiempo*, 22 de junio de 1958, s/p.

43 En la década de 1950, el tema del colonialismo cultural y la necesidad de afirmar los propios valores estaba sobre la mesa, dada la fuerte campaña por parte de la entonces Unión Panamericana, con José Gómez Sicre a la cabeza, para disuadir a los artistas latinoamericanos de usar el lenguaje figurativo y social instaurado por movimientos como el muralismo mexicano, pues se consideraba un vehículo del pensamiento comunista. Algunos artistas enfrentados a esta situación denunciaban a Estados Unidos de querer imponer un lenguaje que neutralizara el mensaje social. Para más información sobre este tema, véase Ivonne Pini y María Clara Bernal, “José Gómez Sicre and his Impact on the OAS’ Visual Arts Unit: For an International Latin American Art”, *Artelogie* 15 (2020): en línea, <https://doi.org/10.4000/artelogie.4757>

44 María Elvira Iriarte, “Arte abstracto en Colombia I y II”, *Revista Arte en Colombia*, n.º 23 y 24 (1983): 30-35 y 44-50.

45 Gonzalo Ariza, “La libertad artística”, *El Espectador*, 21 de agosto de 1958, s/p.

46 Gonzalo Ariza, “Tango y pintura”, *El Independiente*, 29 de mayo de 1958, s/p.

47 En *Espiral*, se publicaron apartes del texto de Worringer, *Abstracción y naturaleza*, que se había traducido en México, en 1953.

central en la aparición del arte abstracto en Colombia. Su segunda exposición individual fue en 1954, en la galería El Callejón, y, como en ocasiones anteriores, recibió múltiples elogios de la crítica, que no dudó en clasificarlo como uno de los pilares del arte no figurativo en el país⁴⁸.

El año de 1955 fue especialmente activo en el impulso de la abstracción, con exposiciones dedicadas al tema, y críticos y artistas escribiendo prolíficamente sobre este lenguaje. Al respecto, Engel sostiene que en ese año se incrementó la propensión de los artistas “hacia las soñadas regiones de las formas, de las ideas, del espíritu, puros y libres, exentos de las deprimentes cadenas terrenales. Florece la pintura abstracta”⁴⁹. En ese año, la *Primera exposición colectiva de pintura abstracta* contó con el apoyo de dos destacados intelectuales: el ministro de Educación, Aurelio Caycedo Ayerbe, y Gabriel Giraldo Jaramillo, quien se desempeñaba como director de la extensión cultural de dicho ministerio. En ella, participaron: Eduardo Ramírez Villamizar, Armando Villegas, Judith Márquez, Marco Ospina y Guillermo Silva. A partir de este evento, el crítico Engel defendió la abstracción, pues, a su juicio, esta exposición marcó un paso adelante en la historia de la pintura moderna en Colombia. Para el crítico, la muestra puso en evidencia los diferentes abordajes que la no figuración permitía. Alejado de moldes únicos o de fórmulas previsibles y aprovechando los “elementos liberadores”, el arte abstracto permitía la búsqueda de la libertad creadora⁵⁰. Señala, además, que entre los cinco nombres no hay unanimidad de criterios: Ramírez Villamizar se inspira en fenómenos de la realidad, Villegas sigue experimentando con color, Márquez se interesa en el juego cromático y las transparencias, mientras Silva Santamaría construye sus pinturas con planos y crea juegos ornamentales. Barney Cabrera menciona a los cinco artistas participantes y los llama los “cinco caballeros del ritmo”, pues, según él, “[...] sin raíces y sin espacios propios, juegan su hermoso juego de colores creando y recreando elementos estéticos en bellas armonías, en planos de buen gusto”⁵¹.

La reapertura del Salón Nacional de Artistas en 1957, después de su clausura en 1952 por parte del Partido Conservador, mostró el crecimiento de las nuevas tendencias. A juicio de Engel, la x versión del Salón mostraba la incidencia de dos corrientes: la abstracción, que seguía siendo cultivada por los nombres conocidos, y el peso de lo que se denominaba expresionismo figurativo⁵². A los artistas iniciadores del movimiento abstracto se unían nombres como los de Judith Márquez, Carlos Rojas y Luis F. Robles, entre otros.

Los comentarios acerca de la abstracción ponían en evidencia, no solo en el caso de Engel, que las discusiones que se dieron en la década por parte de algunos críticos identificaban la expresión *arte moderno* con la abstracción. En los comentarios sobre la x versión del Salón, Engel afirmaba

48 A título de ejemplo, se puede citar la referencia de Ana María Franco en su libro *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017), donde señala que Walter Engel en una crónica publicada ese mismo año en *Cromos* sostenía que Ramírez Villamizar “es el más rígido, el más consecuente, el más incondicional campeón del arte no figurativo en Colombia”, 113.

49 Engel, “El arte abstracto en el mundo: Colombia”, 18.

50 Eugenio Barney Cabrera, “Arte y Artistas”, *La República*, 28 de agosto de 1955, firmado JEBEC. En Pini y Suárez, *Eugenio Barney y el arte colombiano del siglo xx*, 62.

51 Barney Cabrera, “Arte y Artistas”, 62.

52 En una crónica publicada en *El Independiente* (periódico que reemplazó a *El Espectador* durante la dictadura de Rojas Pinilla), en octubre 17 de 1957, Walter Engel utilizó el término “expresionismo figurativo” para referirse a la tendencia que aparece en paralelo a la propuesta abstracta. La referencia alude a la nueva figuración que ganaba adeptos en el periodo y que se consideraba enriquecida por la experiencia abstracta.

que el Salón se caracterizaba por la intención de los artistas de hacer arte moderno al separarse de la pintura y escultura tradicional.

Paralelo a la x versión del Salón, se inauguró en el mismo año el Salón de Arte Moderno, con motivo de la apertura de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Participaron en la exposición los escultores Julio Abril, Julio Fajardo, Hugo Martínez, Edgar Negret y José Domingo Rodríguez; en pintura, Luis Alberto Acuña, Fernando Botero, Enrique Grau, Judith Márquez, Alejandro Obregón, Marco Ospina, Cecilia Porras, Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, Alicia Tafur, Lucy Tejada, Hernando Tejada y Guillermo Wiedemann. La llamada etapa del modernismo artístico en Colombia reunía a generaciones diversas y propuestas plásticas que también lo eran. La modernidad a la que se aludía seguía reuniendo a la abstracción con reformulaciones de las propuestas figurativas.

En 1958, Traba presentó el catálogo de la exposición *Pintura abstracta de Colombia*, realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, con obras de Judith Márquez, Luis Fernando Robles, Ramírez Villamizar, Armando Villegas, Marco Ospina y Carlos Rojas. En la introducción, declaraba: “[...] mientras no se comprenda la total independencia del arte abstracto con relación al figurativo, y no se lleguen a conocer y aceptar las leyes pictóricas propias que lo rigen aparecerá ante el público como un arte inverosímil y fraudulento que se burla de lo real”⁵³, y proponía a Ramírez Villamizar como el pintor abstracto más importante de Colombia.

Tanto las exposiciones como los comentarios en prensa contribuyeron a introducir paulatinamente una cierta normalización del lenguaje abstracto en el arte colombiano. Los enfrentamientos radicales que abrieron la década de los cincuenta se iban temperando y, sobre todo, las discusiones adquirían matices más ricos. Sin embargo, fue en realidad en espacios especializados como las revistas, como se verá a continuación, que la discusión adquirió mayor perspectiva y profundidad.

3.1. Las revistas *Plástica* y *Prisma*

El espacio de discusión no solo se dio en las reseñas y los comentarios de exposiciones, sino en artículos de la prensa cultural. Hay que destacar las revistas *Prisma* y *Plástica*, que dedicaron números específicos a tratar el tema de la abstracción y a exponer sus diferentes facetas.

Tanto *Plástica* como *Prisma* desde su número inaugural plantearon su interés por jugar un papel formativo, al crear las condiciones para que un público más amplio comprendiera los cambios que se estaban dando en el campo artístico. Inicialmente, desde *Plástica*, se informaba sobre el arte abstracto que se desarrollaba en América Latina, pero también en Estados Unidos y Europa. Los comentarios de críticos locales se enriquecían con la publicación de textos de relevantes figuras internacionales, e, incluso, de artistas como Carlos Mérida, con su artículo especial para *Plástica* llamado “Abstracción y americanismo”, lo que mostraba el interés de la publicación de que críticos y artistas pudieran expresarse por medio de sus páginas. Las discusiones sobre arte abstracto y arte figurativo encontraron en la revista un espacio abierto y riguroso para abordar la amplitud de temas que se abrían con el arte moderno.

El sexto número (abril-mayo 1957) de la revista *Prisma* se dedicó al arte abstracto. En un artículo extenso sobre la obra de Edgar Negret, escrito por Traba, la crítica no se limita a hablar sobre la escultura del artista, sino que propone ideas más amplias sobre el arte moderno. La autora afirma, por ejemplo, que:

53 Marta Traba, *Pintura abstracta de Colombia* (Bogotá: Centro Cultural de Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1958).

“todo arte moderno es una carrera para reivindicar los elementos del arte, perdidos en un fárrago literario-histórico-social: y esa carrera ambiciona llegar a una meta enormemente difícil para el público, la de que la emoción estética se suscite por el color, por el plano y sus asociaciones, por la línea y por sus laberintos. En el caso de la escultura, por la masa, por el volumen, por la materia y por la inclusión del espacio dentro de todos esos elementos. Pero si es tan difícil para el público comprender el por qué y el cómo de esta nueva experiencia visual que se le propone, no es menos ardua para el artista emprenderla y llevarla a cabo liberándose de los peligros del manierismo”⁵⁴.

El número también incluye una especie de ensayo visual titulado “Proceso de la escultura contemporánea”, en el que se insertan fotografías de esculturas de artistas internacionales acompañadas de pequeños párrafos en los que se comenta su tendencia a la abstracción.

Judith Márquez dedicó un lugar especial en la revista *Plástica* al tema de la abstracción; el séptimo número, publicado en 1957, tuvo un énfasis en el tema. También, se reprodujeron artículos como “Abstracción y americanismo” (1957), del pintor guatemalteco Carlos Mérida, quien afirmaba:

“una pintura, un cuadro debe ser un organismo AJENO POR COMPLETO A TODA INTERPRETACIÓN LITERARIA⁵⁵; constituye por sí, una relación de formas. La emoción debe provenir directamente de la pintura misma como estructura, que presupone forma y color [...] el arte abstracto nunca se reduce a vulgares representaciones gráficas; es un arte multidimensional, arte basado en síntesis, arte exacto”⁵⁶.

Traba contribuyó en el mismo número con un artículo titulado “Algunos problemas acerca del arte abstracto en América Latina”. En este, hablaba de un retraso del público para entender, pero también un retraso del artista, para adoptar el lenguaje de la abstracción: “[...] muchos artistas nuestros están descubriendo lo que hace veinte años se impuso como un concepto explícitamente definido: la posibilidad de que el hombre trabajara en el ámbito de su imaginación y de sus íntimos pensamientos, desinteresándose de la transcripción de las cosas reales”⁵⁷. Judith Márquez publicó un aparte titulado “América Latina”, en el que aventuraba un análisis sobre la abstracción en el subcontinente. Márquez alegaba que en América Latina el arte abstracto apenas empezaba a tomar fuerza. Según ella, eran Cuba y Venezuela los países que estaban a la vanguardia. Márquez argumentaba que el muralismo mexicano fue “funesto” para el desarrollo de la abstracción en Latinoamérica. Para concluir, afirmaba que los paisajistas y retratistas tendían a convertirse en “objetos raros y curiosos, materia de la historia artística, en tanto que dos grandes corrientes —abstraccionismo y expresionismo— prevalecerán, dominarán y se disputarán la supremacía, originando probablemente una síntesis; el arte de América. El arte americano”⁵⁸. Contrario a lo que otros artistas, como Ariza, pensaban sobre el arte abstracto y su falta de conexión con la realidad local, Márquez apoyaba un desarrollo del arte abstracto como forma de crear un arte americano.

54 Marta Traba, “Negret”, *Prisma*, n.º 6 (1957), <https://issuu.com/martatraba/stacks>, la digitalización de la revista no incluye los números de página.

55 Mayúsculas del autor.

56 Carlos Mérida, “Abstracción y Americanismo”, *Plástica*, n.º 5 (1957): 5.

57 Traba, “Algunos problemas acerca del arte abstracto en América Latina”, 19.

58 Judith Márquez, “América Latina”, *Plástica* n.º 7 (1957): 19.

Fue precisamente en los números seis y siete de *Plástica* que Engel publicó “Crónica de la pintura moderna en Colombia”. A su juicio, resultaba evidente que existían dos figuras centrales en la consolidación del arte moderno en el país: Ignacio Gómez Jaramillo, en la primera parte del proceso de modernidad, que ubicaba entre 1934 y 1952, y Alejandro Obregón, entre 1952 y 1957⁵⁹. Engel menciona que es a partir de 1952 que el arte abstracto fue ganando terreno. De igual forma, sus reseñas de las exposiciones en las que participó Ramírez Villamizar ponían al artista como protagonista de la abstracción en el país. Al respecto, Engel escribía: “[...] no todos quedaron convencidos por este primer contacto con las recientes obras de Ramírez Villamizar. Pero ellas lograron avivar el interés por el arte abstracto y llamaron la atención hacia su innegable valor plástico”⁶⁰.

Tanto por el número y la importancia de las exposiciones nacionales sobre arte abstracto, la participación de artistas abstractos colombianos a nivel internacional, como la aparición de dos publicaciones especializadas en arte visual que dedicaban un espacio editorial importante al tema de la abstracción, es viable afirmar que, al finalizar la década del cincuenta, esta tendencia constituía una realidad de significativo peso en el arte colombiano.

Conclusiones: el arte abstracto después del abstraccionismo

A lo largo de este artículo, hemos revisado la génesis de las discusiones acerca de la abstracción en Colombia, y se han mostrado sus diferentes matices. Pese a la confusión aún reinante y las polémicas generadas a fines de la década del cincuenta, la abstracción había llegado para quedarse. Ello no implicó que a inicios de la década del sesenta su aceptación dejara de generar apasionadas discusiones en torno a la validez de una propuesta plástica que no representaba la realidad; incluso, había quienes la seguían cuestionando como moda pasajera y efectista, y por su condición de arte importado, afirmación sostenida por quienes consideraban la necesidad de continuar impulsando un arte nacional.

La valoración de Engel a la situación del arte colombiano al inicio de la década del sesenta la manifestaba en textos de crítica en el diario *El Espectador*; en torno a la XIII versión del Salón (1961), el crítico afirmaba: “El XIII Salón de Artistas Colombianos es un salón de pintura y esencialmente de pintura joven [...] Sin ser temerarios a todo precio, estos pintores son valientes. Y lo que más valor requiere hoy en día por parte de un artista joven es no ser completamente abstracto”⁶¹.

Cuando Ramírez Villamizar exhibió sus *Relieves blancos* en la muestra presentada en la galería El Callejón, en 1962, la discusión volvió a presentarse. Para Traba, los relieves eran la culminación del proceso de renuncia iniciado por parte del artista en sus pinturas abstractas, pero se preguntaba cuál sería la reacción del público ante la propuesta⁶². Para Engel, “los blancos relieves [...] son la quintaesencia del arte puro”⁶³. Una opinión muy distinta fue la del crítico Jorge Moreno Clavijo, quien, ante los relieves, sostuvo que tenían pocas posibilidades de ser bien recibidos por el

59 Junto a Gómez Jaramillo, ubica las figuras de Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Luis Alberto Acuña, mientras que, en el movimiento de vanguardia de los cincuenta, acompañan a Obregón, Wiedemann, Botero, Porras, Márquez, Ramírez Villamizar y Grau.

60 Walter Engel, “Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957)”, *Plástica*, n.º7 (1957): 5-12.

61 Walter Engel, “El Salón de Pintura con una serie de obstáculos”, *El Espectador*, 11 de junio de 1961, 6.

62 Marta Traba, “El acuerdo con lo eterno”, en Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Marta Traba*, 95-96.

63 Franco, *Neoclásicos*, 229.

público: “[...] el conjunto blanco, casi transparente, imprime al salón aspecto de clínica o expendio de leche”, y concluía que terminaban constituyéndose en obras aburridas⁶⁴. Pese a estos comentarios, Ramírez Villamizar obtuvo el Premio Nacional de Escultura con la obra *Relieve circular*, en la xiv versión del Salón Nacional.

Por otra parte, Barney Cabrera publicó en la revista *Espiral*, en mayo de 1962, una serie de crónicas bajo el título “Actualidad de las artes plásticas”. El crítico destacaba, entre otras, dos exposiciones: la de Edgar Negret, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, y la exposición de Eduardo Ramírez Villamizar, en la galería El Callejón. Acerca de la primera, Barney Cabrera se refería a los *Aparatos mágicos*, con los que Negret: “sorprende al público por su abstracción geométrica y su cromatismo incomprensidos por las mentes tradicionalistas”. Destacaba lo que, a su juicio, aportaban en “la capacidad del manejo escultórico y el poder poético de sus estructuras, en las que logra conservar el genuino concepto escultórico con respecto a las mejores tradiciones”⁶⁵.

En 1962, Vidales también produjo un texto clave sobre la abstracción, “¿Realismo o abstraccionismo?: el problema de los espacios plásticos”. En este, expresaba su opinión sobre el artículo publicado en el suplemento del periódico *El Tiempo*, denominado “¿Realismo es decadencia? ¿Abstraccionismo es solo incapacidad?... y el público... ¿Qué prefiere?”, de Jorge Moreno Clavijo, previamente mencionado en este texto. En su artículo, Vidales destacaba, en primer lugar, la falta de conceptos que existían en el medio local para discutir ambas propuestas. Esa incomprensión llevaba, a su juicio, a que se perdiera de vista que la figuración y abstracción estaban presentes en toda expresión estética. Proponía, además, tener en cuenta el espacio plástico, ya que había un desgaste del paradigma renacentista, al considerar ingenua la oposición entre figuración y abstracción. A la vez, invitaba a analizar la manera como la arquitectura resolvía sus problemas de espacio de forma abstracta y no figurativa. Hacía una pertinente observación con respecto al rechazo que el público solía tener con las propuestas abstractas, y concluía que lo que hacía falta era una labor didáctica que ayudara a la comprensión y que la crítica debería asumir como suya “esa misión”⁶⁶.

Las discusiones alrededor de la abstracción y sus representantes mostraban el conocimiento de la tendencia, pero un fuerte sincretismo en la ejecución y denominación. La lucha por el poder y la legitimación de las corrientes artísticas era fuerte. La postura de Traba constituía un polo de controversia con figuras consagradas desde décadas anteriores. Al comenzar la década del sesenta, Traba llevaba seis años en el país. Su peso en el campo de la crítica fue creciendo en paralelo con la preocupación por lograr un ejercicio de ampliación del público. Una labor didáctica que consideraba le correspondía asumir a quienes estuvieran dedicados con rigor y disciplina al estudio de las obras para acercar al espectador a estas⁶⁷.

Los comentarios de Traba acerca de la abstracción posicionaban al Salón Nacional de Artistas como un escenario significativo, en tanto lo consideraba “[...] un termómetro del arte colombiano”⁶⁸. En un texto escrito para *La Nueva Prensa*, en 1963, con motivo de la versión xv del Salón, hizo una valoración positiva de los resultados mostrados: “[...] toda la pintura abstracta

64 Franco, *Neoclásicos*, 230.

65 Eugenio Barney Cabrera, “Actualidad de las artes plásticas”, *Espiral* (1962), 117.

66 Luis Vidales, “¿Realismo o abstraccionismo?: el problema de los espacios plásticos”, *El Tiempo Lecturas Dominicales*, 15 de abril de 1962, 4.

67 Marta Traba, “Carta”, *Espiral*, n.º 67 (1957), s/p.

68 Marta Traba, “Grandezas y miserias del xv Salón”, *La Nueva Prensa*, octubre de 1963, s/p.

del Salón reflejó una notable mejoría y avance con respecto a salones anteriores”. En el texto, destacaba que los nuevos nombres “[...] tratan de salir airoso de un lenguaje no sólo general sino avasallador como es el de la abstracción, y consiguen su propósito”. A la par, reconocía la energía de los vocabularios particulares “de los artistas con mayor experiencia en las propuestas abstractas”⁶⁹. Este reconocimiento ponía en evidencia el distanciamiento de las tendencias decorativas que se produjo o el exceso de dependencia de las corrientes internacionales.

Sin embargo, las acusaciones en torno a la adopción superficial del lenguaje abstracto por parte de los artistas colombianos continuaban. Carlos Correa, en su artículo titulado “La crisis del XV Salón”, afirmaba: “¿Cómo podemos aceptar a nuestros ‘abstractos’ si desconocen la abstracción matemática, la abstracción musical o la abstracción filosófica? Sus ‘obras’ son rechazadas a centenares en los salones anuales, porque apenas son parodias o sombras en la sombra”⁷⁰.

En 1963, bajo el título “Artes plásticas dos exposiciones”⁷¹, Barney Cabrera analizó el Salón Abstracto de la galería El Callejón, en el que su director, Eiger, dispuso serigrafías y litografías de artistas europeos junto a obras de artistas nacionales. En ese cruce, los trabajos de artistas colombianos, a juicio de Barney, no eran inferiores. Sostenía que creía en el talento de los jóvenes artistas locales que trabajan en la abstracción, y citaba a Ramírez Villamizar, Silva Santamaría, Armando Villegas y Judith Márquez. Sugería que estos artistas podían y debían liberarse de las redes en que parecían caer, y rescataba la virtud que los había llevado a la abstracción: la rebeldía. “[...] Deben enfrentar la hazaña diaria de la invención, a la creación del hallazgo estético. Lo que sólo logra con el sello propio de la personalidad”⁷².

La abstracción geométrica, como la denominaba Engel, ganaba adeptos locales y los dos artistas señalados como los más representativos alcanzaban reconocimiento internacional. Las coincidencias entre Negret y Ramírez Villamizar quedaron claramente evidenciadas a nivel local con la presentación de una muestra denominada *Neoclásicos* en la Galería 25, en 1965. A juicio de la investigadora Ana María Franco, los neoclásicos no reaccionaban contra el expresionismo abstracto, sino contra el rumbo tomado por la pintura figurativa que tenía a Fernando Botero como protagonista y como un abierto contradictor de las tendencias de la abstracción⁷³.

En una entrevista que apareció en el diario *El Tiempo*, el 21 de febrero de 1964, antes de la inauguración de su exposición, Fernando Botero afirmaba:

“no podemos confundir el vanguardismo con arte abstracto. Este ya pasó de moda [...] Todos los días me convenzo más de que la pintura abstracta se quedó para forrar muebles y decorar cortinas [...] la situación de la pintura abstracta y el lugar preponderante que ocupa, se debe a que es más fácil pintarla; hay muy pocos pintores [abstractos] buenos, porque es la gran masa sin imaginación y porque está de moda”⁷⁴.

69 Traba, “Grandezas y miserias del XV Salón”, s/p.

70 Carlos Correa, “La crisis del XV Salón”, *El Tiempo*, 3 de noviembre de 1963, 15.

71 Barney Cabrera, “Artes plásticas dos exposiciones”, *Semana*, febrero-marzo de 1963.

72 Pini y Suárez, *Eugenio Barney y el arte colombiano del siglo XX*, 160-161.

73 Franco, *Neoclásicos*, 257-258.

74 Franco, *Neoclásicos*, 257-258.

A pesar de que, en este caso, el argumento parece volver a la idea con que arrancó la discusión en la década del cincuenta, cuando se afirmaba que el arte abstracto era facilista y decorativo, en realidad, con esta afirmación se dio inicio a una nueva polémica sobre abstracción y figuración que cambiaba los parámetros del juego. Botero no estaba hablando de la misma figuración nacionalista y la abstracción de la que hablaban los defensores de la figuración a principios de la década de 1950. El concepto de *nueva figuración* empieza a tomar relevancia y la abstracción ya se había ampliado para incluir manifestaciones más allá de la geometrización de la forma.

Los diversos enfrentamientos y diálogos mencionados a lo largo de este texto permitieron evidenciar una maduración del tema. Ya sin temores de que se tratara de una moda extranjera, se tuvo la certeza de que había en este lenguaje abstracto un mundo de posibilidades por explorar, incluyendo, pero no restringido, a la geometría. Poco a poco se reconoció a partir de las obras de los artistas involucrados que era posible hablar de un arte abstracto colombiano, concepto que se desarrollaría en la crítica y en las declaraciones de artistas en las dos décadas siguientes.

Este artículo aporta conocimiento a la historiografía del arte abstracto en Colombia, por un lado, al ofrecer un análisis de las discusiones que se generaron en torno a la crítica de arte de la época; y, por otro lado, al mostrar cómo el propio concepto de abstracción se encarnaba en resoluciones formales diferentes. Aquí se evidencia que resulta complejo establecer un consenso sobre su definición y alcances, tanto entre la crítica como por los artistas que trabajaban en esta dirección.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentación primaria impresa

1. Airó, Clemente. “Cristal del viento”. *Espiral*, n.º 75 (1958), 8.
2. Ariza, Gonzalo. “La libertad artística”. *El Espectador*, 21 de agosto de 1958.
3. Ariza, Gonzalo. “Tango y pintura”. *El Independiente*, 29 de mayo de 1958.
4. Engel, Walter. “Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957) Parte I”. *Plástica*, n.º 6 (1957), reproducido en Grupo de Investigación En un lugar de la plástica. *Plástica 18*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007, 152-154.
5. Engel, Walter. “El arte abstracto en el mundo: Colombia”. *Plástica*, n.º 7 (1957): reproducido en Grupo de Investigación En un lugar de la plástica. *Plástica 18*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007, 121-122.
6. Engel, Walter. “Pintura abstracta en Colombia”. *Plástica*, n.º 11 (1958): reproducido en Grupo de Investigación En un lugar de la plástica. *Plástica 18*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007, 152-154.
7. Giraldo Jaramillo, Gabriel. “La crítica en Colombia II. Opinan los críticos de arte”. *Espiral*, n.º 66 (1957): 3 – 4.
8. Iriarte, María Elvira. “Arte Abstracto en Colombia I y II”. *Revista Arte en Colombia*, n.º 23 y 24 (1983): 30-35 y 44-50.
9. Moreno Clavijo, Jorge. “¿Realismo es decadencia? ¿abstraccionismo es solo incapacidad? ... Y el público ¿qué prefiere?”. *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, 1 de abril de 1962.
10. Ospina, Marco. “Pintura abstracta”. *El Tiempo*, 22 de junio de 1958, s/p.
11. Traba, Marta. “Algunos problemas acerca del arte abstracto en América Latina”. *Plástica*, n.º 7 (1957): reproducido en Grupo de Investigación En un lugar de la plástica. *Plástica 18*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007, 123-124.

12. Traba, Marta. "Carta". *Espiral*, n.º 67 (1957): 8.
13. Traba, Marta. "Negret". *Prisma*, n.º 6 (1957), <https://issuu.com/martatraba/stacks>, la digitalización de la revista no incluye los números de página.
14. Traba, Marta. "Doble teoría de la pintura mejicana actual". *Prisma*, n.º 1 (1957), <https://issuu.com/martatraba/stacks>, la digitalización de la revista no incluye los números de página.
15. Traba, Marta. "El problema de la "existencia del artista latinoamericano". *Plástica*, n.º 4 (1956), reproducido en Grupo de Investigación En un lugar de la plástica. *Plástica 18*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007, 91-93.
16. Traba, Marta. "Un pintor colombiano: Eduardo Ramírez Villamizar". *Prisma*, n.º 2, <https://issuu.com/martatraba/stacks>, s/p.
17. Traba Marta. "Fuyi-Yama y Pintura", *El tiempo*, 1 de junio de 1958.
18. Traba, Marta. "Grandezas y miserias del XV Salón". *La Nueva Prensa*, Bogotá, 1963, s/p.
19. Vidales, Luis. "En torno del pintor Marco Ospina". *Proa*, n.º 31 (1950): 31-33.

Fuentes secundarias

20. Calderón, Camilo. *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura, 1990.
21. Eiger, Casimiro. *Crónica de arte colombiano (1946-1963)*. Bogotá: Banco de la República, 1995.
22. Franco, Ana María. *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017.
23. González, Beatriz. "Marta Traba y la crítica de una década". En *El programa cultural y político de marta Traba. Relecturas*, editado por Gustavo Zalamea. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2008.
24. Grupo de Investigación en un Lugar de las Plástica. *Plástica 18*. Bogotá: Universidad de los Andes, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007.
25. Jaramillo, Carmen María. "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia". *Revista Arte 4*, n.º 7 (2004): 3-38.
26. Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del arte en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.
27. Ospina, Marco. *Pintura y realidad*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 2011.
28. Ospina, Marco. "Nota de introducción". En *Catálogo de la Exposición de Arte Abstracto*. Bogotá: Biblioteca Nacional, 1952, s/p.
29. Pini, Ivonne y Sylvia Juliana Suárez. *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano en el siglo XX. Antología de textos críticos (1954-1974)*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2011.
30. Suárez, Sylvia Juliana. "Espirál Revista de Artes y Letras. Un bastión del arte moderno en la Restauración Conservadora". Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2016.
31. Traba, Marta. *Mirar en Bogotá*. Bogotá: Colección Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
32. Traba, Marta. "El gran trío". *El tiempo*. Publicado en Museo de Arte Moderno. *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, Planeta, 1984, s/p.



Ivonne Pini

Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Profesora titular y emérita de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes. Académica Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes, República Argentina. Ha publicado (en coautoría de Sylvia Suárez) *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX. Antología de textos críticos* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011); junto con María Clara Bernal, escribió *Traducir la imagen, el arte colombiano en la esfera transcultural* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), y junto con Jorge Ramírez, *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012). ipini@uniandes.edu.co

María Clara Bernal

Doctora en Historia y Teoría de Arte (PhD), Universidad de Essex, (Gran Bretaña). Profesora asociada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes (Colombia). Ha desarrollado proyectos que están relacionados con geopolítica en las artes visuales, incluyendo fenómenos como el intercambio, la migración y el desplazamiento en los siglos xx y xxi. Recientemente ha publicado "Amazonia by Maria Martins: A Journey between Geography and Anatomy". *Getty Research Journal* 15, n.º 15 (2022): 133-152, y "Seascapes and Blue Lobsters: Surrealism on the Colombian Coast" en *Surrealism Beyond Borders*. (New York: The Metropolitan Museum of Art/Tate Modern, 2021). mc.bernal143@uniandes.edu.co