

ARTÍCULOS

Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970)*

*NOTES FOR A HISTORY OF THE MODERN ART MUSEUM OF BOGOTÁ:
THE EMPOWERMENT OF THE CULTURAL FIELD AND THE HEGEMONIC
CONSTRUCTION OF MODERN ART (1949-1970)*

*ANOTAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE
BOGOTÁ: A AUTONOMIZAÇÃO DO CAMPO CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DA
HEGEMONIA DA ARTE MODERNISTA (1949-1970)*

William Alfonso López Rosas**

.....
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 10 - Número 2 / julio - diciembre de 2015
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 15-35
.....

Fecha de recepción: 7 de julio de 2015 | Fecha de
aceptación: 15 de agosto de 2015 | Disponible en línea:
18 de diciembre de 2015. Encuentre este artículo en
<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
doi: 10.11144/Javeriana.mavae10-2.ahma

*Artículo de investigación. El origen es la tesis doctoral del autor.

**El autor es profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, y en este contexto coordina los grupos de investigación "Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural" y "Taller Historia Crítica del Arte".



Resumen

Este texto propone una ruta posible para la configuración de una primera historia de los museos de arte en Colombia, y más específicamente de los museos de arte moderno. Así, además de explorar algunos de los conceptos centrales de la teoría de los campos, y más en concreto de la autonomización del campo cultura, del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), también expone algunas de las preguntas que surgen en este contexto conceptual a propósito de las organizaciones museológicas que han administrado los procesos de consagración artística en nuestro medio, en el marco de la instauración y consolidación de la plástica modernista como corriente hegemónica. Todo ello articulado a partir de una aproximación específica a la trayectoria institucional del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1955/1958/1962), pero proyectada a una historia general que abarque el análisis de la trayectoria institucional de, entre otros, el Museo de Arte Moderno La Tertulia (1956), la Colección de Arte del Banco de la República de Colombia (1957), el Museo de Arte Moderno de Cartagena (1959), el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (1966) y el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (1970), e incluso del desaparecido Museo de Bellas Artes de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional (1873-1946), y Museo Nacional de Colombia (1823), del Museo de Antioquia (1871) y del Museo Colonial (1942).

Palabras claves: Museo de Arte Moderno de Bogotá; campo del arte; arte moderno; museos; museología

Abstract

This text proposes a possible route for the configuration of a first history of art museums in Colombia, and more specifically, the museums of modern art. Thus, besides exploring some of the central concepts of Field Theory, and more specifically of the autonomy of culture field, by the French sociologist Pierre Bourdieu (1930-2002), also discusses some of the questions that arise in this context conceptual about museological organizations that have administered the processes of artistic consecration in our environment, in the context of the establishment and consolidation of modernist plastic as a hegemonic power. This, it articulated from a specific approach to the institutional path Bogotá

Museum of Modern Art (1955/1958/1962), but projected a general history that covers the analysis of the institutional path, among others, the Museum Modern Art La Tertulia (1956), Art Collection of the Bank of the Republic of Colombia (1957), the Museum of Modern Art in Cartagena (1959), the Museum of Contemporary Art in Bogota (1966) and the Museum of Art of the National University of Colombia (1970), and even the defunct Museum of Fine Arts, School of Visual Arts at the National University (1873-1946), and National Museum of Colombia (1823), the Museum of Antioquia (1871) and the Colonial Museum (1942).

Keywords: Modern Art Museum of Bogotá; art field; modern art; museums; museum studies

Resumo

Este artigo propõe um caminho possível para a configuração de uma primeira história dos museus de arte na Colômbia e, mais especificamente, os museus de arte moderna. Assim, além de explorar alguns dos conceitos centrais da teoria de campo, e mais especificamente da autonomia do campo da cultura, do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), também aborda algumas das questões que surgem neste contexto conceitual sobre organizações museológicas que têm administrado os processos de consagração artística em nosso ambiente, no âmbito do estabelecimento e consolidação de plástico modernista como uma potência hegemônica. Isto, articulados a partir de uma abordagem específica para o caminho institucional Bogotá Museu de Arte Moderna (1955/1958/1962), mas projetou uma história geral que abrange a análise da trajetória institucional, entre outros, o Museu Arte Moderna La Tertulia (1956), Coleção de Arte do Banco da República da Colômbia (1957), o Museu de Arte Moderna de Cartagena (1959), o Museu de Arte Contemporânea, em Bogotá (1966) e o Museu de Arte da Universidade Nacional da Colômbia (1970), e ainda o Museu de Belas Artes extinta, Escola de Artes Visuais da Universidade Nacional (1873-1946), e Museu Nacional da Colômbia (1823), o Museu de Antioquia (1871) e o Museu Colonial (1942).

Palavras chaves: Museu de Arte Moderna de Bogotá; campo da arte; arte moderna; museus; museologia

El lugar privilegiado que conceden a las obras los historiadores y críticos de arte (por no hablar de la enseñanza en las escuelas y universidades) es un serio obstáculo para que las historias del arte latinoamericano sean algo más que cronologías de los pintores, sus cuadros y sus viajes, descripciones subjetivas de lo que le ocurrió al crítico cuando fue a las exposiciones y los talleres.

Néstor García Canclini

Al abandonar esta primera sede, en conclusión, honda debía ser la satisfacción de las directivas del museo y en particular de Marta Traba pues el "arte moderno" había pasado finalmente a ocupar un lugar de importancia en la vida cultural de la ciudad, gracias en gran parte a la labor de la institución (y desde luego, al incansable quehacer crítico y aguda visión artística de su directora). En Bogotá no se habían visto exposiciones de arte contemporáneo de tanta magnitud, ni tan completas, ni tan polémicas, ni tan significativas, ni tan bien documentadas; y el público capitalino, y del país en general, habría de demostrar su gratitud con un cálido y permanente apoyo, tanto al Museo de Arte Moderno, como a Marta Traba.

Eduardo Serrano

INTRODUCCIÓN

La historia de los museos de arte en Colombia es prácticamente inexistente. Como ocurría hasta hace una década en relación con la crítica, la historia del arte colombiano carece de una narración que no solo establezca hipótesis interpretativas y relatos reflexivos sobre el papel que este tipo de instituciones ha jugado en la evolución general del campo artístico colombiano, sino que explique su función en relación con dinámicas particulares como el desarrollo y mutación de la misma producción artística, la diferenciación de la práctica curatorial, la construcción de públicos, la gestión de colecciones, etcétera. Aunque algunas de estas instituciones museales han desarrollado crónicas de los hechos más relevantes de su propia trayectoria institucional, y el investigador puede encontrar algunas tesis de grado dirigidas a dilucidar el recorrido de una u otra institución, lo cierto es que ninguno de estos textos, ni por intención ni por alcance, logra establecer hipótesis históricas sobre las que, eventualmente, se pueda construir una representación de largo aliento sobre el papel que estas instituciones han jugado dentro de los procesos de configuración social de la obra de arte y, más allá, dentro de las dinámicas de autonomización del campo cultural y, específicamente, del subcampo artístico.¹

Sin duda, los museos de arte en nuestro país han sido uno de los principales lugares de escenificación pública de la trayectoria de artistas, curadores y críticos de arte, y en este sentido han sido espacios claves dentro de las dinámicas de construcción, escenificación y

administración de la legitimidad cultural y artística; sin embargo, el análisis histórico de su propia institucionalidad, y sobre todo de su inserción dentro del campo artístico en el ámbito de la recepción artística, es prácticamente inexistente. Aunque en los últimos años, bajo el influjo de la crítica institucional, algunas de estas instituciones han sido objeto de duras críticas —particularmente por la gestión de sus colecciones y la programación de sus espacios expositivos, y sobre todo por el monopolio, inmovilidad y torpeza de su gestión administrativa—,² estos cuestionamientos nunca han construido sus argumentos desde el conocimiento de la historia de los proyectos museológicos de estas instituciones sino desde marcos conceptuales o éticos abstractos y, por lo general, anacrónicos.

Por otra parte, aunque la historia del arte en la última década en Colombia ha ampliado significativamente tanto el arco temático de sus investigaciones como las perspectivas teóricas y metodológicas de sus estudios, superando la bibliografía de las décadas anteriores, el museo todavía aparece como un objeto inédito o, en el mejor de los casos, extraño. En el marco de una producción académica que se resiste a comprenderlo dentro de la densidad histórica y conceptual que ha construido la museología contemporánea, el museo de arte, en este sentido, es invisible en los relatos históricos que intentan abordar el reconocimiento y valoración de la obra de artistas, curadores y demás agentes del campo artístico; aunque ha sido pieza esencial para consolidar el mercado y el consumo artísticos, su lugar dentro de estos procesos es invisible o apenas si se percibe tras el manto de unas narrativas construidas paradójicamente, casi en su totalidad, desde los departamentos de curaduría de estas instituciones.

En este contexto, el presente texto busca proponer una ruta posible para la configuración de una primera historia de los museos de arte en Colombia, y más específicamente, de los museos de arte moderno. Así, además de explorar algunos de los conceptos centrales de la teoría de los campos, y más puntualmente, de la autonomización del campo cultura, según el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002), también se expondrán algunas de las preguntas que surgen en este contexto conceptual a propósito de las organizaciones museológicas que han administrado los procesos de consagración artística en nuestro medio, en el marco de la instauración y consolidación de la plástica modernista como corriente hegemónica. Todo ello articulado a partir de una aproximación específica a la trayectoria institucional del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

No se trata de supeditar las complejas dinámicas sociales y artísticas que dan origen a los diferentes proyectos museológicos que surgen y se consolidan entre los primeros años de la década de los cincuenta y los últimos de la década de los setenta, en ciudades como Cartagena, Cali y Bogotá, sino de focalizar a partir de la trayectoria de una de estas instituciones las diversas preguntas que surgen tanto en los aspectos disciplinarios como metodológicos de la investigación, en un cruce entre la sociología de la cultura, la historia del arte y la museología. El estudio de la génesis y consolidación del Museo de Arte Moderno La Tertulia (1956), de la Colección de Arte del Banco de la República de Colombia (1957), del Museo de Arte Moderno de Cartagena (1959/1972), del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (1966) y del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (1970), de ninguna forma se pueden supeditar al estudio de la trayectoria específica del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1955/1958/1962), pero este sí puede revelar algunos referentes históricos comunes de más largo aliento, y sobre todo puede establecer criterios de comparación y hacer visibles las redes de poder que son comunes a todos estos procesos.

Se trata, entonces, del esbozo de un proyecto, que eventualmente también pueda construir algunas relaciones con la trayectoria del desaparecido Museo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional (1873-1946) (Badawi, 2008), y de la Colección de Arte del Museo Nacional de Colombia (1823), del Museo de Antioquia (1871) o del Museo Colonial (1942).

ALGUNOS ANTECEDENTES DEL PROYECTO

La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia (2005) es el principal antecedente de este proyecto. En el segundo capítulo de este texto, a partir del concepto de “campo” tal y como lo entiende Pierre Bourdieu, se realizó un primer acercamiento a los problemas que plantea el estudio de la organización e impacto de un espacio expositivo. Así mismo se llevó a cabo, según nuestro punto de vista, un análisis del proceso de autonomización del campo artístico instaurado por Alberto Urdaneta y el grupo de intelectuales que lo acompañaron en la fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1886. Esta tesis, basada en las conclusiones del trabajo de Ruth Acuña Prieto, titulado “*El Papel Periódico Ilustrado* y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia” (2002), buscaba matizar la férrea hegemonía cultural que la historiografía frente-nacionalista atribuye a las elites políticas, y abrir un horizonte diferente para el estudio de las prácticas artísticas y culturales en nuestro contexto.

En seguimiento de la crítica que hace el historiador Marco Palacios a la historiografía liberal y conservadora, que fundamenta orgánicamente la hegemonía política, y sobre todo la legitimidad cultural, en las elites de las dos colectividades políticas tradicionales (Palacios, 2002, p. 269), este trabajo mostró la forma como la “Sección de Bellas Artes de la Exposición del 20 de julio de 1899”, tal como oficialmente se conoció al Salón de 1899, continuó configurando un proceso de autonomización del campo del arte, a través del debate que se dio en torno a la organización del evento, y principalmente en el marco de la discusión que establecieron los intelectuales que oficiaron de críticos de arte en aquel entonces; más específicamente, a partir de la consolidación de un *corpus* conceptual, fundado en categorías y nociones propias de la historia del arte, la estética y la teoría del arte de la época (López, 2005). Aunque se reconoció que las valoraciones de orden político, moral o religioso tendían a ser hegemónicas al finalizar el siglo XIX, este trabajo mostró cómo la consolidación de un campo conceptual claramente diferenciado de estas, se expresó, no solo en las pugnaces dinámicas propias de la organización de la Exposición Nacional de 1899, sino en el discurso mismo de los intelectuales que oficiaron de críticos en ese momento (López, 2005). Así mismo, se evidenció cómo el proceso instaurado por Urdaneta, a través de la fundación y apertura de la Escuela de Bellas Artes, tuvo como principal consecuencia la génesis de los procesos de institucionalización del campo del arte; es decir, la instauración del principio de diferenciación profesional de los oficios e instituciones propios del espacio de poder circunscrito por los intereses en juego alrededor de la obra de arte.

Otro trabajo precedente al proyecto que aquí se propone es “*La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición*” (2007), que estableció un marco de referencia para analizar la producción de la crítica de arte más contemporánea en Colombia. En este ensayo no solo se dio continuidad a la intención de establecer una historia de largo aliento de la crítica de arte, precisamente a través del concepto bourdieuiano de la autonomización de los campos culturales, sino que se identificaron los principales nombres de la crítica contemporánea de arte y, en

alguna medida, las dinámicas que la signan como una práctica profesional en transformación radical (López, 2007).

Por último, en la investigación curatorial dedicada a la trayectoria profesional de Miguel Díaz Vargas (1886-1956), que se concretó en la exposición denominada *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*,³ y en el ensayo titulado con el mismo nombre que se publicó en el libro que acompañó dicha exhibición, se establecieron los límites sociales y estéticos que enmarcan el trabajo de los artistas durante la primera fase de la modernidad artística. Más allá o más acá de las vicisitudes biográficas particulares de los artistas de su generación, con esta investigación se buscó situar la trayectoria creativa de este artista con respecto al acto fundacional que permitió la formación de la primera generación de artistas profesionales, hacia la última década del siglo XIX, el llamado a la construcción de un arte americano, que arranca en los años veinte y, por último, la recepción de las poéticas de las vanguardias europeas, hacia el final de los años cuarenta. A través de este ejercicio se caracterizó el tipo de modernidad que contextualizó su trabajo. En este sentido, y en coherencia con el punto de vista de la sociología de la dominación de Bourdieu, se asoció el origen del proceso de autonomización con el de la modernización, y estos dos con la fundación de la Escuela de Bellas Artes. Desde este punto de vista, se sostuvo que la modernidad artística en Colombia se inicia, en consecuencia, con la fundación de esta institución, puesto que ella, como ya se había señalado en los trabajos precedentes, desencadenó, en muy buena medida, los procesos de diferenciación social del campo profesional y disciplinario de las artes plásticas y visuales, configurando un legado que todos sus estudiantes y egresados, tengan la posición social y artística que tengan y defiendan la poética que defiendan, nunca dejarán de asumir dentro de sus posibilidades y límites históricos durante las siguientes décadas, al menos hasta mediados del siglo XX (López, 2008).

ALGUNAS HIPÓTESIS DE TRABAJO

En la última década en Colombia, además de los trabajos mencionados como antecedentes específicos de este proyecto, los procesos de autonomización del campo artístico colombiano también han sido objeto de estudio de un corto pero significativo número de investigaciones.⁴ Además del trabajo de Ruth Acuña ya referenciado, otra de las investigaciones que toma estos conceptos como pivotes de su desarrollo conceptual y metodológico es “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia” (2004) de la historiadora y curadora Carmen María Jaramillo (Jaramillo, 2004); en él, la autora describió los principales elementos y procesos que han hecho parte de la diferenciación de la crítica de arte con respecto a otros campos de la cultura, en especial el político y el religioso, en el contexto de las dinámicas de modernización de las instituciones artísticas, al finalizar el siglo XIX y durante buena parte del siglo XX. Así mismo, el trabajo de Cristina Lleras titulado “Politización de la mirada estética en Colombia, 1940-1952” (2005), por lo menos nominalmente, también estudia las relaciones entre el campo artístico y el político, con referencia a la producción y génesis del discurso estético, en el periodo conocido como “La Violencia”. Desde otra perspectiva, y con referencia a la configuración del campo intelectual en Colombia, el trabajo de Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991* (2002), ha planteado, también desde la perspectiva de Bourdieu, uno de los escenarios sociológicos vertebrales para emprender el análisis de los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia.

Sin duda, el trabajo más consistente de esta serie es el desarrollado por Jaime Eduardo Jaramillo Jiménez. Desde hace al menos una década viene realizando una lectura crítica de la obra de Bourdieu, dentro de la cual, además de estudiar los procesos de institucionalización de las ciencias humanas y sociales en el país, también ha construido un corpus de categorías teóricas que reconceptualizan las nociones centrales de la teoría de la cultura del sociólogo francés, en un esfuerzo por dar cuenta de la especificidad de los procesos históricos colombianos y latinoamericanos. Su tesis de doctorado, publicada parcialmente en diferentes textos y titulada originalmente *Las ciencias humanas en Colombia: actores, campos disciplinarios y saberes —la Universidad Nacional y la Escuela Normal Superior—* (2008) (Jaramillo Jiménez 2006 y 2007), constituye un marco general insoslayable a la hora de emprender el estudio histórico de la configuración del subcampo artístico en Colombia.

A la luz de la discusión sobre las hipótesis canónicas que la historia nacional del arte ha elaborado, atribuyéndole una serie de subordinaciones ideológicas y estructurales al campo cultural, el proyecto de investigación que aquí se propone está interesado en profundizar la modesta pero significativa senda que han abierto estos trabajos, realizando una inmersión en un momento clave del proceso de instauración de los fundamentos culturales de la sociedad moderna en nuestro país, haciendo énfasis, precisamente, en los procesos de diferenciación institucional, disciplinaria y profesional del subcampo del arte. En función de la pregunta que se busca explorar en esta investigación,⁵ el principal objetivo del proyecto que aquí se propone es establecer un primer acercamiento de orden histórico-artístico al origen, fundación y primeros años de los primeros museos de arte moderno en Colombia. Estas instancias institucionales, surgidas a mediados del siglo XX —y esta es la principal hipótesis de trabajo—, no solo habrían desempeñado un papel fundamental dentro del proceso de autonomización del campo cultural, y en particular del subcampo artístico, sino que habrían sido factores esenciales para construir las dinámicas de institucionalización del modernismo artístico en el medio colombiano, y a través de ellas, de su instauración como versión dominante y hegemónica a lo largo de las siguientes décadas.

En discusión con algunas de las tesis que Miguel Ángel Urrego ha planteado, a propósito de la consolidación de la autonomía del campo intelectual en nuestro país hacia la década de los años sesenta del siglo XX (Urrego, 2002), se intentará mostrar que, en especial a través del Museo de Arte Moderno de Bogotá, un grupo de artistas y críticos, apoyados por intelectuales, políticos y empresarios, habría establecido, en el escenario político-cultural del Frente Nacional, un proyecto museológico destinado a legitimar los trabajos de los artistas comprometidos con un interés por las poéticas de las vanguardias europeas, la construcción de un proyecto creativo fundado en la reinención de lo real y en la instauración de un estilo personal,⁶ con base no solo en un *corpus* conceptual, sino en la materialización de una institución que, además de instaurar y administrar un espacio de consagración autónomo, también configuraría un público espectador.

En palabras de Bourdieu, este grupo de agentes habría establecido un instrumento museológico para la invención de una “estética pura” de carácter modernista, que a la postre saldría relativamente triunfante en su lucha contra el academicismo, el arte nacionalista y el arte poéticamente comprometido con la transformación revolucionaria de la sociedad, principales fuerzas en pugna en la escena artística que va de 1949 a 1970 en Colombia, y habría impulsado el establecimiento de un espacio social para la recepción y el consumo de dichos trabajos. En el plano de las relaciones entre los campos, este grupo de agentes culturales habría podido

consolidar los límites específicos del subcampo artístico, en relación con el campo de la política y de la religión, al menos, en la órbita bogotana.

Un proceso similar se habría desencadenado en Cali a partir de 1956, con la paulatina consolidación del Museo de Arte Moderno La Tertulia, que bajo el liderazgo de agentes provenientes principalmente del campo político, después de 1968, se habría asentado al menos hasta la primera mitad de los años ochenta, gracias a su articulación con las dinámicas del arte en los contextos nacional e internacional mediante el Primer Salón Austral y Colombiano de Pintura, consolidando un proyecto curatorial relativamente autónomo.

El periodo que se estudiará está circunscrito principalmente por los años 1949 y 1970; etapa en la cual —aquí va la segunda hipótesis de trabajo de mayor calado histórico—, el campo cultural, al menos en el ámbito bogotano, logra consolidar una serie de procesos culturales que se habrían instaurado durante la República Liberal (1930-1946), y que determinarían ya hacia la década de los años sesenta, a pesar de la fuerte oposición clerical y conservadora, y aunado el crecimiento urbano, un grado de modernización más profundo de la sociedad, sobre todo en relación con la configuración de un público receptor, casi todo de origen universitario.⁷ Aunque en Cali estos procesos van a tener otro ritmo, y sobre todo van a enfrentar una resistencia más férrea, debido entre otros factores a la menor velocidad de las dinámicas de secularización y laicización de la sociedad, de todos modos las líneas generales del proceso se mantendrán siempre, claro, fundadas en las alianzas de artistas, intelectuales, banqueros y políticos, todos pertenecientes a las fracciones ilustradas de las elites y de las clases medias.

En el ámbito propiamente artístico, además de la consolidación y/o emergencia de la trayectoria crítica de autores modernista como Luis Vidales (1900-1990), Juan Friede (1901-1990), Jorge Zalamea (1905-1969), Walter Engel (1908), Casimiro Eiger (1909-1987), Eugenio Barney-Cabrera (1917-1980), Clemente Airó (1918-1975), Marta Traba (1923-1983) y Jorge Gaitán Durán (1924-1962) (Jaramillo, 2004, p. 34), entre otros, en este periodo emergen las primeras galerías de arte del país, como Las Galerías de Arte S.A., la Galería El Caballito, la Galería El Callejón y la Galería de Arte Moderno (Suárez, 2007; Serna, 2009); también se organizan y realizan eventos artísticos que explícitamente vindican su vinculación con el arte moderno, como el Salón Nacional de Arte Moderno (1949), la I Exposición Colectiva de Pintura Abstracta (1955), y se reorganiza el Salón Nacional de Artista, cuando Mireya Zawadzki tomó las riendas de este espacio expositivo, al promediar los años sesenta, arrancándolo de manos de Teresa Cuervo Borda, directora durante todo este periodo del Museo Nacional de Colombia.

En este mismo lapso también aparecen, se consolidan y languidecen varios proyectos editoriales: la *Revista de las Indias* (1938-1951), *Sábado* (1943-1957), la revista *Espiral* (1944-1975), *Crítica* (1948-1951), la revista *Mito* (1955-1962), la revista *Plástica* (1956-1959), la revista *Prisma* (1957), la revista *ECO. Revista de la cultura de Occidente* (1960-1984), entre otras; publicaciones que evidencian la complejidad del campo cultural en el periodo. Así mismo, durante estos años aparece la primera agremiación de artistas, el Movimiento Nacional de Artes Plásticas (1955), y se consolidan, en el contexto nacional, las trayectorias de artistas como Alejandro Obregón (1920-1992), Enrique Grau (1920-2004), Edgar Negret (1920), Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004), Guillermo Wiedemann (1905-1969), y despegan la obra de artistas de generaciones más recientes como Beatriz González (1938), Feliza Bursztyn (1932-1982) y Bernardo Salcedo (1937-2007), entre otros, todos pertenecientes al canon impuesto por el Museo de Arte Moderno de Bogotá principalmente.

ALGUNOS SUPUESTOS CONCEPTUALES

Como es evidente en este punto, la hipótesis de trabajo de este proyecto está enmarcada dentro de una tesis histórica de largo aliento sobre el proceso de autonomización paulatina del campo cultural en Colombia, tal y como se planteó en los antecedentes de este proyecto; proceso que se habría iniciado, en nuestro contexto, en las últimas décadas del siglo XIX con la instauración del proceso de formación profesional del artista a partir de la fundación de la Escuela de Bellas Artes.

En este contexto, como ya se afirmó, el proceso de autonomización es entendido en el marco de la teoría de los campos de Bourdieu. Este autor establece, ya en 1970, la perspectiva histórica desde la cual está pensando su proyecto teórico. Bourdieu afirma:

La historia de la vida intelectual y artística de las sociedades europeas puede ser comprendida como la historia de las transformaciones de la función del sistema de producción de los bienes simbólicos y de la estructura misma de esos bienes, que son correlativas de la constitución progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos: en efecto, a medida que un campo intelectual y artístico tiende a constituirse (al mismo tiempo que el cuerpo de agentes correspondientes —sea el intelectual por oposición al letrado, sea el artista por oposición al artesano—), definiéndose por oposición a todas las instancias que pueden pretender legislar en materia de bienes simbólicos —en nombre de un poder o de una autoridad que no encuentra su principio en el campo de producción mismo—, las funciones objetivamente impartidas a los diferentes grupos de intelectuales o de artistas en función de la posición que ocupan en ese sistema relativamente autónomo de relaciones objetivas, tienden siempre más a devenir el principio unificador y generador (por lo tanto explicativo) de sus tomas de posición y, al mismo tiempo, el principio de la transformación, en el curso del tiempo, de esas tomas de posición, en primer lugar, en el orden de lo estético, pero también en el de la política. (2003, p. 85)⁸

Desde la perspectiva de Bourdieu, la vida intelectual y artística en Europa se fue liberando, económica y socialmente, de la tutela que la aristocracia y la Iglesia habían ejercido desde la Edad Media, a medida que se fue constituyendo un público de consumidores cada vez más extendido y socialmente diversificado. Este público consumidor no solo habría sido capaz de configurar las condiciones sociológicas de una independencia económica para los poetas y artistas, sino de instaurar un principio de legitimación que tendería a responder únicamente a los imperativos técnicos y a las condiciones de acceso a la profesión. Bourdieu afirma:

Así, el proceso de autonomización de la producción intelectual y artística es correlativo a la aparición de una categoría socialmente distinta de artistas o de intelectuales profesionales, cada vez más inclinados a no conocer otras reglas que las de la tradición propiamente intelectual o artística que ha recibido de sus predecesores y que les proporcionan un punto de partida, o un punto de ruptura, y cada vez más en condiciones de liberar su producción y sus productos de toda servidumbre externa, ya se trate de las censuras morales y de los programas estéticos de una Iglesia preocupada por el proselitismo, o de los controles académicos y de los encargados de un poder político inclinado a ver en el arte un instrumento de propaganda. (Bourdieu, 2003, p. 86)

La noción de “campo”, introducida por Bourdieu a su *corpus* teórico en 1971 (Bourdieu, 1995, p. 320), da razón de los efectos que producen las diferentes fuerzas existentes en un momento dado sobre el conjunto de los depositarios de poderes en un espacio discursivo y simbólico determinado. Al respecto Bourdieu afirma:

(...) El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes (...). (Bourdieu, 1995, p. 319)

Un campo, explica Bourdieu, se puede delimitar entre otras formas:

(...) definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido constituido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera. (...) La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego: las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo considerado, esto es, en definitiva, la conservación o subversión de la estructura de la distribución de capital específico (...). (Bourdieu, 1990a, p. 136)

Desde la perspectiva de Bourdieu, por otra parte, las relaciones entre los diferentes campos de poder que constituyen una cultura o una sociedad específica en un momento determinado, están mediadas por las dinámicas internas y autónomas de cada campo; de tal forma que los ejercicios de poder entre los campos no se pueden explicar como simples y directos ejercicios de dominio conceptual y material de un campo sobre otro, sino que aparecen siempre como un complejo proceso de negociación entre los jugadores de un campo específico y aquellos que, desde afuera, quieren movilizarlo para favorecer sus intereses. En palabras de Bourdieu:

(...) las determinaciones externas tan sólo se ejercen por mediación de las fuerzas y de las formas específicas del campo, es decir tras haber padecido una *reestructuración* tanto más importante cuanto que el campo es más autónomo, más capaz de imponer su lógica específica, que tan sólo es la objetivación de toda su historia en instituciones y mecanismos. (...) Por lo tanto, siempre y cuando tengamos en cuenta la lógica específica del campo como espacio de posiciones y de tomas de posición reales y potenciales (espacio de los posibles o problemático), podremos comprender adecuadamente la forma que las fuerzas externas pueden adquirir, al cabo de su retraducción según esta lógica, tanto si se trata de determinaciones sociales que actúan a través de los *habitus* de los productores que éstas han moldeado perdurablemente, o de las que se ejercen sobre el campo en el momento mismo de la producción de la obra (...).

Dicho de otro modo, las determinaciones económicas o morfológicas sólo se ejercen a través de la estructura específica del campo y pueden tomar las vías más inesperadas (...). (Bourdieu, 1995, pp. 343-344)

La hipótesis de trabajo de este proyecto está basada en la creencia de que el proceso de autonomización del campo del arte en Colombia, si bien está profundamente signado por su diferenciación relativa y contradictoria con respecto a los campos de la política y la religión, obedece más directamente al proceso de institucionalización académica del arte y a los efectos que este va a tener, en el marco de la modernización general y contradictoria de la producción cultural a lo largo del siglo XX. En este sentido, durante el periodo que nos ocupa, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Moderno La Tertulia, en particular, habrían logrado consolidar y sistematizar un proceso de más de cincuenta años de paulatina especialización y diferenciación del subcampo artístico. Su incidencia dentro del campo cultural se sumaría, ya en la década de los sesenta, a los diversos procesos que Urrego reseña:

Es sólo a comienzos de los años sesenta que los intelectuales rompen con la tutela bipartidista y adquieren plena autonomía. Esta negación de la dependencia respecto a los partidos tradicionales se expresará en la adopción de la utopía política. En este período encontramos la conformación de un campo intelectual en los términos definidos por Bourdieu. Es decir, la constitución de una comunidad intelectual y artística que se autodefine como autónoma con respecto al campo económico, que se guía por las lógicas internas de producción estética y científica, que manifiesta un rechazo doctrinario contra el orden social y político burgués y que está dispuesta a cuestionar, en diferentes niveles, lo establecido. (...) Hemos tomado como punto de partida el año de 1962, no porque consideremos que en el campo cultural se puedan establecer periodizaciones tan rígidas, sino porque una mirada a los sucesos que se produjeron ese año nos permite constatar el carácter fundacional de una dinámica que se prolongará por dos décadas. En efecto, en junio de 1962, se publica en *Mito* una selección de textos de los escritores pertenecientes al Nadaísmo, movimiento que escandaliza con sus acciones y escritos; Alejandro Obregón gana el salón de artistas con su obra *La violencia*; se publica, luego de veinte años, la segunda edición de *Economía y cultura* de Luis Eduardo Nieto Arteta; el MRL logra en las elecciones más de medio millón de votos y el rector de la Universidad Libre, con apoyo del Partido Comunista, obtuvo 20.172 sufragios; comienza a circular *Esquemas*, revista dirigida por Germán Colmenares, Jorge Orlando Melo y Rubén Sierra Mejía; se publica el primer número de *Estrategia*; y, para no alargar la lista innecesariamente, se crea el *Anuario de Historia* de la Universidad Nacional. (Urrego, 2002, pp. 146-147)

Según este autor, todas estas dinámicas están determinadas por los procesos de modernización generales que la sociedad colombiana venía viviendo desde al menos la década de los años treinta, puesto que estos procesos ampliaron el número de agentes participantes en el campo, diversificando y multiplicando sus opciones dentro de la sociedad. En este sentido, el aceleradísimo proceso de urbanización e industrialización del país, el aumento de la cobertura del sistema de educación formal y particularmente de la educación superior, la consolidación de los movimientos populares, así como de sus expresiones dentro del ámbito sindical y político, con la consecuente emergencia de un espacio diferenciado dentro del campo del poder para la izquierda, y la consolidación de los medios de comunicación masiva y con ellos de un mercado simbólico industrialmente organizado para las clases medias, establecieron un

contexto histórico para la consolidación de la autonomía relativa del campo intelectual (Urrego, 2002, p. 147).

Dentro de este proyecto, en coherencia con esta hipótesis general, los conceptos de modernidad, modernización y modernismo jugarán un papel clave. Aunque todavía no se ha encontrado que Bourdieu los haya asumido directamente como parte de su reflexión general, se supondrá que la diferenciación de los campos de poder hacen parte de los procesos de modernización, en tanto el mismo autor piensa este proceso como correlativo del desarrollo del capitalismo (Bourdieu, 2003). A su tiempo, se adoptarán las distinciones que Néstor García Canclini, uno de sus más tempranos seguidores en el ámbito latinoamericano, planteó sobre estos términos, a partir de autores como Jürgen Habermas (1989) o Marshall Berman (2004), entre la *modernidad* como periodo histórico, la *modernización* como proceso social y económico que trata de construir paulatinamente la modernidad, y los *modernismos*, es decir, los proyectos culturales que renuevan, de forma más o menos militante, más o menos mesiánica, más o menos sistemática, las prácticas simbólicas con un sentido experimental y/o crítico (García Canclini, 1990c, p. 19).

Por otra parte, también se partirá de los desarrollos conceptuales sobre estos mismos temas que el mismo autor planteó en otro de sus textos:

Creemos posible resumir las interpretaciones que hoy se dan sobre la modernidad diciendo que la constituyen cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.

Por proyecto emancipador entendemos la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades.

Denominamos proyecto expansivo a la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de bienes.

(...) El proyecto renovador abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por otra, la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta.

Llamamos proyecto democratizador al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. (García Canclini, 1990b, p. 204)

Desde el punto de vista de García Canclini, para el momento que se piensa abordar en esta investigación:

El crecimiento de la educación superior, del mercado artístico y literario, contribuyó a profesionalizar las funciones culturales. Aun los escritores y artistas que no llegan a vivir de sus libros y sus cuadros, o sea la mayoría, se van insertando en la docencia o en actividades periodísticas especializadas donde se reconoce la autonomía de su oficio y ellos pueden

contribuir a afianzarla. En varias capitales se crean los primeros museos de arte moderno y múltiples galerías que establecen ámbitos específicos para la selección y valoración de los bienes simbólicos. En 1948, nacen los museos de arte moderno de São Paulo y Rio de Janeiro, en 1956 el de Buenos Aires, en 1962 el de Bogotá y en 1964 el de México.

La ampliación del mercado cultural favorece la especialización, el cultivo experimental de lenguajes artísticos y una mayor sincronía con las vanguardias internacionales. Al ensimismarse en búsquedas formales el arte culto, se produce también una separación más brusca entre los gustos de las élites y los de las clases populares y medias controlados por la industria cultural. Si bien esta dinámica de la expansión y segmentación del mercado, los movimientos culturales y políticos de izquierda generan acciones opuestas destinadas a socializar el arte, comunicar las innovaciones del pensamiento a públicos mayoritarios y hacerlos participar de algún modo en la cultura hegemónica. (1990b, p. 223).

Asimismo, es necesario agregar que en este proyecto entenderemos la modernización del campo artístico como un macro-proceso que implica la instauración y consolidación de una serie de variables sociológicas no necesariamente ligadas de forma unidimensional a la apropiación de las poéticas de las vanguardias europeas por parte de los artistas, tal y como quiere la historiografía modernista dominante en nuestro medio. La profesionalización del artista, y en consecuencia la creación de las escuelas de formación artística, la diferenciación de las prácticas profesionales y culturales asociadas al arte (crítica de arte, comercio del arte, coleccionismo, gestión cultural), la emergencia de los procesos de formación de públicos y de audiencia para el arte (salones de arte, galerías de arte, museos), la apropiación de la historia del arte europeo por parte tanto de la comunidad artística como del público, y el consecuente entronque definitivo del arte en Colombia con las tendencias artísticas hegemónicas en Europa, la aparición de publicaciones artísticas, la estructuración de sociedades o agrupaciones gremiales, la organización de eventos como bienales, salones, congresos, entre otros. Se trata de desmarcar el término “modernidad” y “arte moderno” del uso que le dieron la crítica y la historia del arte modernistas, para establecer una mirada de orden histórico que, sin abandonar la idea de diferenciar objetos y procesos dentro del continuo temporal, de todas maneras permita percibir la complejidad y sutileza de las dinámicas histórico-artísticas.

Eventualmente, se intentará abordar el análisis de la trayectoria institucional del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el marco de los problemas que García Canclini establece en este contexto, particularmente en relación con la preguntas de fondo que se hace sobre la modernización:

Si el modernismo no es la expresión de la modernización socio-económica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global, ¿cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? ¿En qué sentido estas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad? (1990b, p. 212)

Con este fin, el concepto de museo sobre el que operará la investigación viene dado por los desarrollos que la propia historia contemporánea del arte ha venido realizando, valiéndose de la museología crítica, la antropología y la sociología de la cultura, dentro de la cual participa activamente el pensamiento de Bourdieu. Desde su punto de vista, el museo de arte participa

de forma medular de los mecanismos sociales de configuración del gusto y de la disposición culta, y, a través de estos, de los mecanismos de exclusión y dominación social (Bourdieu y Darbel, 2003); el museo, desde su perspectiva, es una institución clave dentro de las dinámicas de diferenciación social, y en este sentido, dentro los procesos de legitimación de unos objetos culturales en oposición a otros, es decir, como una institución ideológica que vehicula intereses de agentes o grupos de agentes particulares, implicados en la lucha por el dominio del campo cultural. Con referencia al arte, el museo es, desde su punto de vista, una de las instancias de reproducción y consagración del campo artístico, y comparte el fundamento de su acción social con agentes e instituciones como la crítica, las escuelas y las galerías de arte, que administran el establecimiento de la legitimidad de las obras y las trayectorias artísticas (Bourdieu, 2003), y participa de forma protagónica en la lucha por el monopolio de la construcción del valor cultural de la producción artística.

El proceso de canonización artística, desde la perspectiva de este autor, es tal vez, el que mejor revela el papel que juega el museo. Cuanto más fuertemente asentado está su poder de consagración, cuanto más ampliamente reconocida es su autoridad en el proceso de legitimación cultural, más profunda y efectiva es su instauración de un canon artístico como referente legítimo y legitimante de toda la producción artística. La consagración de la producción artística de un conjunto de agentes cuyas posiciones son cooptadas por, cercanas a, y/o concomitantes con las que sostiene el grupo que detenta el poder dentro del museo, tiende al monopolio de la dominación del campo y, en consecuencia, a la configuración de una hegemonía, siempre en cuestión, de un conjunto de agentes y posiciones sobre otros. Bourdieu señala:

(...) El museo, que aísla y separa (*frames apart*), es sin duda el lugar por excelencia del acto de *constitución*, continuamente repetido por la constancia incansable de las cosas, a través del cual resultan afirmados y continuamente reproducidos tanto el estatuto de sagrado conferido a las obras de arte como las disposición sacralizante que éstas suscitan. La experiencia de la obra pictórica que impone este lugar exclusivamente consagrado a la contemplación pura tiende a convertirse en la norma de la experiencia de todos los objetos pertenecientes a la categoría misma que se está constituyendo debido a su exposición. (1995, pp. 430-431)

En coherencia con estos supuestos, dentro de esta propuesta de investigación se intentará mostrar cómo a través de la creación y administración del Museo de Arte Moderno de Bogotá un grupo de artistas y críticos, apoyados por algunos intelectuales, políticos y empresarios, habría establecido, en el escenario político-cultural de la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla y en especial del Frente Nacional, un proyecto museológico destinado a legitimar los trabajos de los artistas comprometidos con un interés por las poéticas de las vanguardias europeas, la construcción de un proyecto creativo fundado en la reinención de lo real y en la configuración de un estilo personal. Este grupo —con base no solo en la movilización de su capital político, social y cultural, sino en la materialización de una institución— habría instaurado y administrado un espacio de consagración autónomo, que también configuraría un público espectador, a través de un programa educativo, que se articularía orgánicamente al restringido proyecto de democratización de la sociedad que las élites políticas y económicas pusieron en funcionamiento después de la caída de Rojas Pinilla. Este grupo de agentes, desde esta perspectiva, habría establecido una institución museológica que permitiría la invención de una “estética pura” de carácter modernista, que a la postre saldría relativamente triunfante en su

lucha contra el academicismo, el arte nacionalista y el arte “poéticamente comprometido” con la transformación revolucionaria de la sociedad, principales fuerzas en pugna en la escena artística que va de 1949 a 1970 en Colombia.

En franca polémica con Urrego, quien cree que la autonomía del campo intelectual en Colombia se habría logrado por el rechazo tanto del orden conservador clerical, heredado del período de la Hegemonía Conservadora, como del orden burgués en proceso de constitución durante el Frente Nacional (Urrego, 2002, p. 90), se mostrará cómo el proyecto museológico del Museo de Arte Moderno apuntaló la autonomía del campo artístico a partir de su articulación orgánica al proyecto cultural de la fracción de las élites políticas y económicas que prefiguraron y construyeron el proyecto de Nación del Frente Nacional.⁹

Otros referentes conceptuales claves para definir la noción del museo con la que operará este proyecto han sido establecidos por la propia institucionalidad museológica y, por otra parte, por la antropología: la noción profesional del museo, planteada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM),¹⁰ aparecerá, en este espacio, como un horizonte del análisis y no como una “realidad” anacrónicamente instaurada en el medio colombiano. En este sentido, desentrañar la concepción misma que del museo tenían los agentes culturales que, en su momento, se comprometieron con la fundación y desarrollo de estas instituciones, en relación con la noción de “arte moderno”, será una de las tareas del estudio. Por ahora, solo es posible intuir que dentro de la misma evolución de la noción de museo sobre la cual se soportan los proyectos museológicos de los museos artísticos en mención, aparecen algunos de los indicios de las diferentes posiciones que ocuparon dentro del campo cultural.

Desde la antropología, también se pensará el museo como un espacio ritual, y, en este sentido, como una zona delimitada y liminal de tiempo y espacio, en la cual los visitantes, alejados de las preocupaciones de la vida cotidiana, se abren a una experiencia otra, dentro de la cual actúan en relación dialéctica con un escenario o libreto dispuesto curatorialmente. La oposición entre los conceptos del museo como templo y del museo como foro (Duncan, 1995), y, adicionalmente, del *museo letrado* y del *museo ilustrado* (López, 2015), en este contexto servirán como horizontes para decantar el tipo de institución que se fue configurando no solo en el contexto del discurso corporativo sino de la acción del Museo de Arte Moderno de Bogotá a través de su programa expositivo y de los dispositivos y programas pedagógicos que desplegó en el periodo de estudio.

ALGUNAS TEMÁTICAS ESPECÍFICAS TENTATIVAS

En el entendido de que la génesis y posterior desarrollo del Museo de Arte Moderno de Bogotá es un efecto del campo artístico —y en particular, de su trayectoria institucional— y de que este juega un papel central dentro de su proceso de autonomización (a través, entre otros elementos, de la imposición del canon modernista y con él de una estética pura a todo el campo artístico), el trabajo abordará los siguientes temas:

- *Antecedentes de los museos y colecciones de arte moderno en Colombia*. Se intentará establecer el marco histórico general en el que se instaura el proyecto museológico del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Aunque en los primeros capítulos del trabajo, construiré una mirada panorámica sobre los proyectos museológicos artísticos de la primera mitad del siglo XX, en especial sobre el Museo de la Escuela Nacional de Bellas Artes —fundado en 1902 y desaparecido en 1946, cuando sus colecciones se entregan al Museo Nacional de Colombia— el

Círculo de Bellas Artes, el Centro de Bellas Artes y la primera etapa de la Sección de Museos y Exposiciones de la oficina de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, en realidad la investigación se concentrará en el escenario cultural que se abre a partir del Bogotazo. Si los archivos lo permiten, en este sentido, un primer objeto de la indagación será el espacio denominado Galerías de Arte, que se abre en 1948, tres meses después de la revuelta popular que desata el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, para pasar luego a la colección de arte del Museo Nacional de Colombia y, en este escenario, a la gestión que emprende Teresa Cuervo Borda en relación con la construcción de una iconografía nacional de corte conservador, y, por último, al Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación, en particular, el periodo de gestión de Mireya Zawadzki, que, sin duda, está vinculado a la modernización del Salón Nacional de Artistas, por la vía, precisamente, de su vinculación al canon modernista.

- *El Museo de Arte Moderno de Nueva York y sus homólogos en Latinoamérica*. El trabajo abordará de forma panorámica no solo los procesos de creación del Museo de Arte Moderno de Nueva York sino la forma como este configuró, dentro del proselitismo poético que le permitió legitimarse dentro del campo artístico en los Estados Unidos, una plataforma internacional que se articularía a través de la fundación y apoyo a instituciones homólogas a lo largo y ancho de América Latina. En este sentido, el trabajo desarrollará de forma puntual una aproximación a la trayectoria del Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, a la trayectoria del Museo de Arte Moderna de São Paulo, en Brasil, y a la del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

- *Agentes carismáticos claves dentro del proceso de surgimiento y consolidación del Museo de Arte Moderno de Bogotá*. Con respecto a este tema, se intentará caracterizar la posición y trayectoria cultural de los principales agentes carismáticos comprometidos con los diversos actos fundacionales de este museo (Serrano, 1979), en el entendido de que estos actos fueron posibles, entre otras variables, gracias a la movilización de sus capitales sociales y culturales; en otras palabras, se buscará establecer las redes de relaciones (sociales y políticas) que hicieron posible la fundación y desarrollo del museo y de su colección, es decir, las relaciones de poder que mediaron su origen, materializadas en el *habitus* de estos agentes.

Según Gloria Zea, entre las personas que firmaron el acta de fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el 27 de julio de 1955, estaban:

[...] los escritores Luis Eduardo Nieto Caballero y Luis López de Mesa, el crítico y galerista Casimiro Eiger, la museóloga Teresa Cuervo Borda (entonces directora del Museo Nacional de Colombia), el director de orquesta Olav Roots, los políticos Lucio Pabón Núñez, Cástor Jaramillo Arrubla y Carlos Narváez, y los pintores Alejandro Obregón, Enrique Grau, Luis Alberto Acuña, Dolcey Vergara, Jorge Elías Triana, Hena Rodríguez y Marco Ospina. (Zea, 1994)

Otras fuentes (*El Tiempo*, 1955a), suman a esta lista a Aurelio Caicedo Ayerbe, quien para el momento se desempeñaba como Ministro de Educación del gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, Elvira Martínez de Nieto, Álvaro Rubio, Gabriel Serrano y Aristides Meneghetti. Se trata, como bien observa Zea, de un grupo verdaderamente heterogéneo de intelectuales y, antes que nada, señala la forma como la fundación del museo se origina en la articulación de una trama muy compleja de diversos intereses. Aunque puede parecer una anécdota trivial es importante recordar que el acta de fundación del Museo se firmó en el Salón Rojo del Hotel Tequendama, para la época recién construido, ante unos 400 invitados (*El Tiempo*, 1955a y 1955b), lo cual evidencia la relevancia del capital social y político detentado por el grupo de agentes implicados en la génesis de esta institución.

- *Proyecto museológico del Museo de Arte Moderno de Bogotá.* Además de explorar los supuestos conceptuales e ideológicos del acta fundacional del Museo de Arte Moderno de Bogotá, también se analizarán algunas de las exposiciones emblemáticas que hicieron parte del programa de exposiciones temporales de este museo a lo largo del periodo propuesto: los artistas, las obras y demás agentes del campo artístico vinculados a estas serán objeto de estudio. La configuración de la colección del museo ocupará un lugar central dentro del desarrollo de este tema, en su relación con coleccionistas y, en general, el mercado del arte. En este contexto, también se intentará establecer el lugar que ocupa el trabajo del museo dentro del proceso de consolidación de la imagen del artista como *auctor* (Bourdieu, 2003, p. 103). En seguimiento de la tendencia general instaurada por la Escuela de Bellas Artes, dentro del proceso de diferenciación profesional del artista al final del siglo XIX, y como correlato de esta figura, también se buscará analizar la forma como el Museo de Arte Moderno de Bogotá se articuló al proceso de configuración social de la obra de arte como producto del libre ejercicio de la imaginación del artista; idea esencial de la moderna noción de obra de arte como objeto autónomo de contemplación estética. En consecuencia, el análisis de los procesos de formación de públicos del museo ocupará un pasaje particular. Por último, un apartado muy significativo de este tema estará relacionado con el estudio de las relaciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá con el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

- *Proyectos museológicos contemporáneos al Museo de Arte Moderno de Bogotá en Colombia.* En relación con este tema, se buscará establecer algunas de las relaciones que el proyecto museológico de este museo tiene con el del Museo de Arte Moderno La Tertulia y la colección de arte del Banco de la República. Este tema se tratará de forma transversal como contexto necesario para comprender la evolución del campo artístico en el periodo señalado, y en especial para conocer la articulación de estas dos instituciones con el proceso de instauración del canon modernista, a través del coleccionismo y el mecenazgo institucionales. En este contexto, el estudio de la gestión de figuras como Luis Ángel Arango y Maritza Uribe de Urdinola, ambos provenientes de otros campos de poder, serán determinantes para mostrar la amplitud del proyecto liderado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá en relación con la legitimación de los artistas modernistas.

- *Impacto del programa expositivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá en la crítica de arte.* Este tema es muy importante no solo para determinar la forma como este museo se articuló al campo artístico desde la apertura de sus exposiciones sino para establecer las principales polémicas a través de las cuales se fue configurando su posición frente a otros agentes. En especial, los debates en torno al arte abstracto que se desarrollaron a lo largo de la década de los años cincuenta y sesenta serán cruciales para determinar la instauración de una estética pura. Sin duda, el papel que jugó Marta Traba en este proceso es decisivo. En este sentido, el análisis de la evolución de su trabajo crítico en articulación con su papel de directora y curadora del museo será un tema fundamental del trabajo.

Como un capítulo de cierre y conclusión se podría explorar un tema clave dentro del proceso de construcción de la hegemonía del arte modernista: la historiografía modernista del arte en Colombia. A partir de una lectura detallada de *Historia abierta del arte colombiano* (1974) de Traba, sería posible establecer una mirada de cierre para comprender de forma holística las dinámicas de institucionalización del modernismo artístico en el medio colombiano, y a través de ellas, de su instauración como macro-poética dominante y hegemónica a lo largo de las décadas de los años setenta y ochenta.

NOTAS

1 El mayor número de textos publicados sobre la conformación de los museos en Colombia sin duda pertenece al Museo Nacional de Colombia, cuyas colecciones de arte son claves para entender los procesos de canonización artística y de autonomización del campo cultural. Los títulos dedicados a este museo, ordenados cronológicamente según el año de su publicación, son: Segura, Marta. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Colcultura, 1995; VVAA. *Museo Nacional de Colombia. El monumento y sus colecciones*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura - Asociación de Amigos del Museo Nacional, 1997; González, Beatriz. "¿Un museo libre de toda sospecha?" en Sánchez Gómez, Gonzalo y Wills Obregón, María Emma. *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro - Memorias del Simposio Internacional y de la IV Cátedra Anual de Historia "Ernesto Restrepo Tirado"*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, 2000; VV. AA. *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo. Desarrollo y proyección de las colecciones del Museo Nacional de Colombia - Memorias de los Coloquios Nacionales*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, 2001; VV. AA. *La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia - Memorias del Coloquio Nacional*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, 2001; y González, Beatriz y Lleras, Cristina. *Colección de pintura*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. - Ministerio de Cultura - Asociación de Amigos del Museo Nacional - Planeta Editorial, 2004; Rodríguez Prada, María Paola. "Aproximaciones a la historia del Museo Nacional. Origen de la institución museal en Colombia: entidad científica para el desarrollo y el progreso" *Cuadernos de curaduría*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, núm. 6, enero 2008, Disponible en www.museonacional.gov.co/cuadernos.html.

Aunque la producción bibliográfica sobre las colecciones de arte del Banco de la República de Colombia es muy desigual y apunta en varias direcciones, sin duda es la mejor editada. Los siguientes son los títulos publicados hasta el momento: Londoño Vélez, Santiago. *Arte colombiano 3.500 años de historia. Colección Banco de la República*. Bogotá: Villegas Editores, 2001; González, Beatriz. *Arte internacional. Colección del Banco de la República*. Bogotá: Villegas Editores, 2009; y por último, Ramírez Botero, Isabel Cristina. *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República*. Cartagena: Banco de la República, 2010.

La bibliografía sobre otros museos del arte en el país es infinitamente más escasa y sin duda muy difícil de ubicar. Algunos de los títulos que se pueden encontrar son: Mejía de López, Ángela. *La escultura en la Colección Pizano*. Bogotá: Museo de Arte - Universidad Nacional de Colombia, 1984; Zea, Gloria y Gil, Javier. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Una experiencia singular*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá - El Sello Editorial, 1994; Uribe de Urdinola, Maritza y González, Miguel. *Museo de Arte Moderno La Tertulia*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1996; Rodríguez, Marta. *El dibujo en Colombia. Una mirada a la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo de Arte - Universidad Nacional de Colombia, 2001; Rodríguez, Marta. *La abstracción en Colombia vista desde la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional - Obra bidimensional*. Bogotá: Museo de Arte - Universidad Nacional de Colombia, s. f.; VV. AA. *La contemporaneidad en Colombia - Museo de Arte Contemporáneo 40 años*. Bogotá: Museo de Arte Contemporáneo - Corporación Universitaria Uniminuto, 2006; González Gallego, Julián Andrés. *El Museo La Tertulia: 50 años de frente a la ciudad*. Tesis de pregrado. Cali: Universidad del Valle - Facultad de Humanidades - Departamento de Historia, 2006; Ramírez González, Luz Imelda. *Estudio y análisis de los argumentos para la conformación de un museo de arte moderno en Medellín, Colombia, 1978 - 1981*. Tesis. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas - Facultad de Filosofía y Letras - Doctorado en Historia del Arte, mayo de 2008; VV.AA. *Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias*. Bogotá: Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias - Villegas Editores, 2009.

2 Tal vez el debate que suscitó la exposición *Moda Latinoamericana Barbie*, realizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el primer semestre de 2003, es uno de los más elocuentes. Publicado originalmente en el sitio virtual *esferapública* (<http://esferapublica.org/>), trascendió el medio estrictamente artístico y llegó a las páginas de algunos de los periódicos y revistas de circulación masiva (López, 2010).

3 Esta exposición se realizó en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, en Bogotá, entre el 25 de julio y el 24 de agosto de 2008.

4 A diferencia de otros países, en Colombia la recepción del pensamiento de Pierre Bourdieu en el ámbito histórico-artístico es bastante tardía. Si tomamos como referencia *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (1979) de Néstor García Canclini, trabajo en el que, además de esbozar la situación de la sociología del arte en la década del setenta en Argentina, en relación con la configuración de los problemas teóricos y metodológicos de la investigación de los procesos artísticos, define las relaciones entre la vanguardia artística en la escena del Río de la Plata y el desarrollismo económico en América Latina, podríamos afirmar que las investigaciones desde la sociología del arte, en Colombia, apenas si vuelven a tener algún tipo de manifestación

después de *Procesos del arte en Colombia* (1978), al despuntar el siglo XXI. En este sentido, el trabajo de Ruth Noemí Acuña de 1991 posiblemente es el primero de los trabajos producidos en diálogo con Bourdieu en el ámbito colombiano, en el marco de la historia del arte.

- 5 ¿Qué función cumplieron los museos de arte moderno dentro del proceso de autonomización del subcampo cultural del arte, en el contexto colombiano?
- 6 Esta definición del arte modernista, establecida básicamente a partir de los criterios que Marta Traba utilizó al postular a Alejandro Obregón como el primer artista moderno del arte colombiano (Traba, 1974, p. 107), sirve como un primer acercamiento operativo al problema del contenido o de los contenidos que los diferentes agentes culturales presentes en el acto fundacional del Museo de Arte Moderno de Bogotá dieron al término “moderno”. A este problema se agrega, por otra parte, la evolución que el mismo término sufrió al ir desarrollándose el proyecto museológico y curatorial de esta institución a lo largo de las siguientes décadas.
- 7 Aunque los proyectos y procesos de modernización de la sociedad colombiana en el ámbito político, económico, cultural y social liderados por el Partido Liberal en este periodo, con la fuerte participación de intelectuales y artistas, enfrentó una gran resistencia por parte de sectores clericales y conservadores, y en todas las regiones tuvieron un grado de evolución muy diferenciado (Silva, 2005), es importante tener en cuenta que allí en donde el capitalismo industrial y financiero había logrado cotas más altas de desarrollo, es decir en Bogotá y Cali, se establecieron dos de los museos de arte moderno con mayor capacidad institucional del país. Aunque a la hora de emprender nuestro estudio no se explorarán de forma sustancial todos estos procesos, sí se tendrán en cuenta como un contexto histórico que hizo posible la emergencia de los proyectos museológicos señalados. Sobre todo, los procesos más directamente relacionados con las dinámicas de los museos de arte, es decir, la creación y consolidación en el Ministerio de Educación de la Dirección de Bellas Artes, y luego, a partir de 1951, de la Sección de Extensión Cultural y Bellas Artes, serán objeto de un análisis detenido.
- 8 Según la edición de la cual se tomó este texto, este ensayo fue publicado originalmente en *L'année sociologique* en 1971 vol. 22, 1971, pp. 49 a 126. Sin embargo, según uno de sus más tempranos lectores en Latinoamérica, el antropólogo Néstor García Canclini, existe una edición anterior, que él cita de la siguiente manera: *Le marché des biens symboliques*. Centro de Sociologie Européenne, 1970 (García Canclini, 1990a).
- 9 En sus tesis de pregrado, ya Ruth Acuña adelantó algunas ideas sobre la articulación orgánica entre la empresa privada y un sector de la producción artística. En este trabajo, la socióloga señaló las relaciones de ciertos sectores sociales con la producción artística a mediados del siglo XX. Uno de sus más interesantes señalamientos, en este sentido, es el llamado de atención que hace a propósito de la participación del sector industrial en la configuración del muralismo en Colombia. En el periodo que aborda su trabajo, muestra cómo diferentes empresas (Postobón, Cristanax, INTERCOL, Banco Popular, Coltejer y la Nacional de Seguros), empiezan a acercarse al mundo del arte con el patrocinio de las artes a través de premios y del encargo de murales a artistas particulares (Acuña, 1991, pp. 49-64). En este contexto, es muy significativo recordar que es la empresa INTERCOL-EXXON la que facilitó el dinero para arrendar la primera sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Serrano, 1979, p. 85).
- 10 “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que se ocupa de la adquisición, conservación, investigación, transmisión de información y exposición de testimonios materiales de los individuos y su medio ambiente, con fines de estudio, educación y recreación” (Estatutos del ICOM, artículo 2, parágrafo 1).

REFERENCIAS

- Acuña Prieto, Ruth Noemí. “Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970”. *Tesis*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, 1991.
- Acuña Prieto, Ruth Noemí. “El *Papel Periódico Ilustrado* y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia”. *Tesis*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Sociología de la Cultura, 2000.
- Badawi, Halim. “Fallas de origen. El Museo de la Escuela de Bellas Artes y los orígenes del canon historiográfico sobre el período de consolidación del academicismo en Colombia”, en *Miguel*

- Díaz Vargas: *una modernidad invisible*. Taller Historia Crítica del Arte. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008. 61-85.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, México D.F.: Siglo XXI Editores, 2004.
- Bourdieu, Pierre. "Algunas propiedades de los campos," en *Sociología y cultura*. México, D.F.: Grijalbo, 1990(a). 135-141.
- Bourdieu, Pierre. "¿Y quién creó a los creadores?," en *Sociología y cultura*. México D. F.: Grijalbo, 1990(b). 225-238.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre. "El mercado de los bienes simbólicos," en *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003. 85-154.
- Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2003.
- Duncan, Carol. *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä, 1995.
- El Tiempo*. Bogotá. "El acta de fundación del Museo de Arte Moderno se firmará hoy," julio 27 de 1955(a), p. 11.
- El Tiempo*. Bogotá. "El Museo de Arte Moderno," julio 28 de 1955,(b) p. 5.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1979.
- García Canclini, Néstor. Introducción "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En *Sociología y cultura*, por Pierre Bourdieu. México, D. F.: Grijalbo, 1990(a).
- García Canclini, Néstor. "La modernidad después de la posmodernidad," en *Modernidad: vanguardas artísticas en América Latina*, ed. Ana María De Moraes Belluzo. São Paulo: UNESP, 1990(b). 201-237.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1990(c).
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.
- Jaramillo, Carmen María. "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia." *Artes. La Revista*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, núm. 7, vol. 4 (enero-junio, 2004): 3-38.
- Jaramillo Jiménez, Jaime Eduardo. "Consideraciones finales. La institucionalización de los saberes en la Facultad de Ciencias Humanas: el proceso de gestación y la lucha por la autonomía de los campos disciplinarios," en *Cuatro décadas de compromiso académico en la construcción de Nación*. VV. AA. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2006. 548 ss.
- Jaramillo Jiménez, Jaime Eduardo. *Universidad, política y cultura: la rectoría de Gerardo Molina en la Universidad Nacional de Colombia, 1944-1948*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Lleras Figueroa, Cristina. "Politización de la mirada estética en Colombia, 1940-1952" en *Textos. Documentos de historia y teoría*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Programa de Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura, núm. 13 (2005): 9-20.
- López Rosas, William Alfonso. "La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia." *Tesis*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, 2005.
- López Rosas, William Alfonso. "La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición," en *Los pasos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte*. VV. AA. Bogotá: Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes, 2007. 13-33.

- López Rosas, William Alfonso. "Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible" en *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*. Taller Historia Crítica de Arte. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008. 17-34.
- López Rosas, William Alfonso. "Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia". *Revista colombiana de antropología*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, vol. 46 (I), (enero-junio de 2010): 87-114.
- López Rosas, William Alfonso. *Emma Araújo de Vallejo: su trabajo por el arte, la memoria y los museos*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, 2015.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978.
- Palacios, Marco. "La Regeneración ante el espejo liberal y su importancia en el siglo XX" en *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Rubén Sierra Mejía, ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía, 2002. 261-278.
- Serna, Julián Camilo. "El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957)". *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 17 (2009): 60-84.
- Serrano, Eduardo. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979.
- Silva, Renán. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores, 2005.
- Suárez, Sylvia Juliana. *Salón de arte moderno 1957. 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá: Banco de la República, 2007.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974.
- Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores - Universidad Central (DIUC), 2002.
- Zea, Gloria y Gil, Javier. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Una experiencia singular*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá - El Sello Editorial, 1994.

Cómo citar este artículo:

López Rosas, William Alfonso. "Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970)". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10(2), 15-35, 2015. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-2.ahma>

