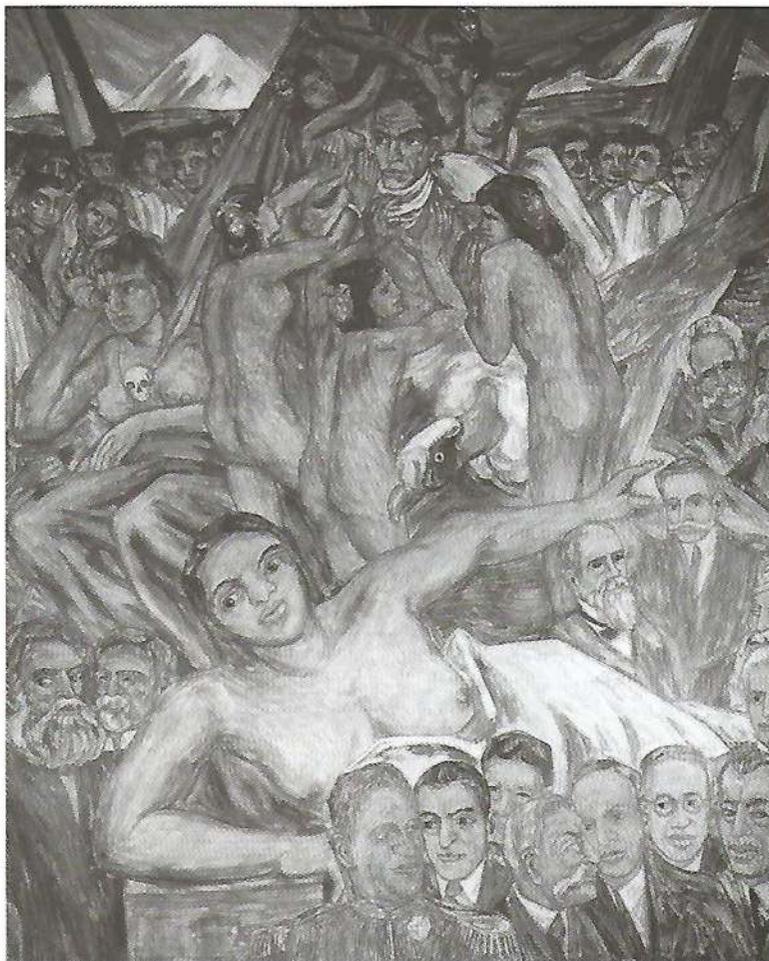


Pedro Nel Gómez y el realismo

88



Patria, fresco de Universidad Nacional, 1952-1954

Ponencia

Diego León Arango Gómez.

Resumen

Aborda los contenidos ideológicos y sociales y las características formales del realismo pictórico y plástico de Pedro Nel Gómez, considerándolo como una variante precursora de la modernidad del arte colombiano del siglo xx.

Abstract

A study of the ideological and social contents of Pedro Nel Gómez' work and of the formal characteristics of his pictorial and plastic realism, considering him as fore-runner of Colombian art in the 20 th Century.

Introducción

A. El Seminario de Teoría y Crítica del Arte nos convoca en su cuarta versión a pensar el tema del *arte y su tiempo*, con libertad de enfoque, a partir de las investigaciones que están en proceso. Algunas de las reflexiones abordarán el tema desde ópticas filosóficas, para señalar los presupuestos estéticos precedentes y actuales; otras, analizarán las nociones y operatividad de los conceptos en el marco de una epistemología de la historia del arte; otras, abordarán el tema desde la investigación histórica o desde la práctica de la heterodoxa disciplina de la crítica del arte. Las miradas tienen como referente el universo del arte, con especial énfasis en las áreas de las artes visuales, la música y la literatura.

Para los propósitos de nuestra ponencia es necesario aclarar el sentido de los términos “contemporáneo” y “vanguardia”, de manera que la precisión de sus alcances nos sirva para la comprensión de la propuesta realista del artista Pedro Nel Gómez. Procediendo de esta manera queremos evitar equívocos y grandes desviaciones explicativas, a los cuales nos veríamos abocados si ampliamos el alcance de su significación convencional.

De “contemporáneo” tomaremos el sentido corriente consagrado por la Academia de la Lengua, en sus dos acepciones: como “existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa” y cuando se aplica “al tiempo o época actual”.

De “vanguardia” consideraremos las dos principales acepciones, de las tres que registra el diccionario de la Academia: 1. “Parte de la fuerza armada, que va delante del cuerpo principal. 2. Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político literario, artístico, etc.

Con base en estas definiciones podemos decir que la interpretación de cualquier fenómeno artístico, en su consideración más simple, tiene como presupuesto el hecho de que cada obra o proceso artístico es contemporáneo de los fenómenos de la época

en que se produce. Al análisis corresponde determinar si en cada obra aparecen, y de qué manera —reflejados, plasmados, expresados o representados— los sentimientos, las ideas, las formas, los gustos, los contenidos culturales del entorno inmediato del artista y las grandes preocupaciones o inquietudes de una sociedad determinadas por su pasado, salidas de las experiencias vitales que definen su presente y en busca de la manera de proyectar o perfilar el futuro de su existencia colectiva. Ser contemporáneo es un modo de estar y de responder a los signos de un propio tiempo dado, en lo que tiene de memoria, pasión y anhelo.

Por otra parte, es necesario contrastar el alcance de la significación del término vanguardia en el contexto de las manifestaciones artísticas. El sentido específico del término, según la Academia, se refiere a una posición de avanzada de un cuerpo, grupo o movimiento, sin que necesariamente esta avanzada implique una ruptura, un distanciamiento o una nueva organización diferente a la del cuerpo del cual se está en la vanguardia. Se trata más bien de una posición de ataque o de liderazgo que dirige el cuerpo, grupo o movimiento a la acción y al logro de objetivos determinados.

En la historia del arte del Siglo xx el término “vanguardia” se ha asociado con los movimientos, procesos o hechos artísticos que rompen con los modelos tradicionales de hacer arte y con los presupuestos estéticos que los sostienen. Se habla por ejemplo de las primeras vanguardias artísticas del Siglo xx para referirse a movimientos del arte europeo de las primeras décadas del siglo, como el futurismo, el fauvismo, el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo, el neoplasticismo, etc. que establecían ruptura con postulados de la estética y con los presupuestos y los problemas formales que hacían parte de las tradiciones artísticas desde el Renacimiento.

La connotación de “ruptura” es quizás la característica más sobresaliente del término “vanguardia”, porque implica —en el marco de la concepción de

un tiempo global y progresivo de la historia del arte— el rechazo del pasado y el planteamiento de un nuevo punto de partida, que abandona el establecido como dominante o tradicional. La ruptura implica la búsqueda de nuevos fundamentos y horizontes para la expansión del dominio de las artes y para el ejercicio de la creatividad, y no necesariamente destrucción del pasado artístico y de la memoria cultural.

Pero “ruptura” también puede significar, en la coexistencia de fenómenos múltiples y fragmentarios de nuestra realidad contemporánea, discontinuidad, no solo respecto de una tradición paradigmática, sino también, respecto de otros fenómenos o procesos que sirven de referencia y de punto de partida a los procesos de creación artística. En el panorama de las artes plásticas contemporáneas es frecuente que los artistas no hayan profundizado en los temas y problemas de la historia del arte y que los puntos de referencia de su ejercicio sean más inmediatos. En sus campos de trabajo, muchos artistas aspiran a que sus propuestas sean originales y a que los procesos de creación e instauración de algo nuevo signifiquen una “ruptura”, ajenos o independientemente de si lo innovador está subvirtiendo o rompiendo con las líneas profundas y con los problemas de fondo de la estética occidental. El término “ruptura” no tiene aquí el sentido de la aniquilación y de la destrucción de lo otro, sino el de la instauración de lo diferente, a partir del reconocimiento de la diversidad y la pluralidad de enfoques y de la legitimidad de las poéticas y de los estilos individuales.

Pero también aquí se incurre en una confusión, cuando se supone que todo lo diferente es vanguardista, cuando de lo que se trata, en realidad es de variaciones formales y de contenido que reciclan la información, recaban y ahondan posibilidades de movimientos y presupuestos estéticos ya establecidos. Son producciones “manieristas”, que confunden la variedad con la originalidad y que se agotan en el ejercicio de la repetición de las formas.

La “ruptura” y la contemporaneidad de las producciones recientes, novedosas y distintas, lleva a que se asocien los términos “vanguardia” y arte contemporáneo, haciéndolos expresiones equivalentes, cuando no lo son. Y no lo son porque la coexistencia temporal de los fenómenos no implica *per se* una ruptura, una discontinuidad y la instauración de una nueva realidad frente a otros fenómenos y presupuestos de una tradición que se busca superar. No todo lo contemporáneo en artes es “vanguardista”, por el hecho mismo de ser contemporáneo.

B. Sin duda alguna, la obra de Pedro Nel Gómez es contemporánea, responde a los signos e inquietudes de su existencia y palpita al ritmo de su tiempo.

Pretendemos caracterizar las formas de realismo presentes en la obra del artista, sugiriendo el vínculo de sus preocupaciones estéticas con los presupuestos de la cultura de su tiempo, y de las inquietudes y pertinencia de sus motivos artísticos con los acontecimientos de su historia.

En la obra de Pedro Nel Gómez se perfilan tres maneras de abordar la realidad, que responden a tres momentos de su evolución artística.¹ El primer momento lo denominamos realismo naturalista y corresponde al período de formación académica, que comprende sus estudios en Colombia y su formación en Europa. El segundo momento corresponde al realismo social, que comprende las fases de consolidación y de madurez artística, y se refiere principalmente a su obra pública. El tercer momento lo llamamos realismo mítico, y con él caracterizamos una nueva vertiente temática que congrega un grueso número de obras del período de madurez y tardío, desarrolladas a partir de la preocupación por el pensamiento y la visualidad de los mitos.

Antes de entrar en su caracterización, es importante señalar que estos conceptos de realidad no constituían asuntos de una reflexión teórica previa que predeterminara las acciones del artista, sino que aparecen encarnados en los contenidos y acciones vitales de su existencia y de su obra. La tarea del análisis

consistirá en descomponer la armazón híbrida de su pensamiento y desglosar los motivos y formas de su obra, manteniendo un diálogo abierto entre el “texto” que las obras proponen y los contextos de la historia individual y colectiva.

Primer momento. El realismo naturalista

El primer momento, el del realismo naturalista, corresponde a la obra y concepciones del arte propias del período de formación. Se subdivide en dos, y abarca la formación inicial en Colombia y la obtenida en Europa, hasta 1930, cuando Pedro Nel Gómez regresa al país.

Cuando recibe sus primeras lecciones en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, va a afinar su mirada sobre la función del arte en relación con lo real, va a forjar un concepto sobre la misma, poniéndola en sintonía con la concepción de sus maestros Humberto Chaves y Gabriel Montoya, discípulos de Francisco Antonio Cano, el gran iniciador de las tradiciones artísticas en Antioquia.

El arte antioqueño del siglo xx nace realista, a instancias de la orientación que le imprime Francisco Antonio Cano, y se consolida gracias a la creación del Instituto de Bellas Artes de Medellín, fundado en 1911.

La obra de Cano, con sus motivos artísticos y las formas plásticas y pictóricas que los plasman, junto con los principios estéticos que la sustentan, constituye el paradigma que orientará la práctica artística de los pintores antioqueños de comienzos de Siglo xx y será el punto contra el cual harán su ruptura los movimientos de renovación de las artes que surgirán posteriormente en Antioquia, ya entradas las décadas del 50 y 60, cuando el aislamiento geográfico y cultural se rompe y el arte local y nacional se transforma, respondiendo a concepciones de las vanguardias del arte internacional.

El realismo de Cano es de corte académico, acorde con sus estudios europeos y las exigencias del republicanismo nacional, como expresión de su gusto y de su mundo. En la obra posterior a su regreso de Europa en 1899, pueden advertirse formas del espíritu romántico, caracterizadas por el mayor acento en la expresión subjetiva de los personajes retratados, en la manera como interpreta el ambiente de los paisajes regionales y en el carácter de los temas, que trascienden la realidad local exaltando las costumbres y convirtiéndolas en motivos artísticos. No obstante, la técnica empleada por Cano continuará siendo predominantemente académica, por el marcado acento en el dibujo como elemento estructural de la composición y la definición formal de los objetos; por el uso de los recursos plásticos y pictóricos clásicos, los cuales convergen en una acabada factura y en la unidad de escena, y por la aspiración al ideal de belleza y a cierta retórica en los gestos.

Una obra como *Horizontes*, expresión de esta ambivalencia del maestro Cano, muestra su nueva manera de mirar la realidad —la que seguirán sus alumnos— y de situarla en el contexto regional, determinada por las circunstancias históricas del pueblo antioqueño. Cano considera que una obra de arte debe basarse en unos claros principios técnicos,² como: “corrección en el dibujo, el *alma mater* de las artes de la forma”; adecuada composición, clave de la “claridad de pensamiento, fuerza de expresión, posesión completa del asunto que se trata, [y] del fin que se propone”; “armonía general en el conjunto de las líneas”; movimiento; correcto uso de la perspectiva, del tamaño y proporción de las figuras; adecuado tratamiento del modelo, entre otras.

Estando en Europa, Cano advierte la forma como se concibe el arte en Colombia, cuando en una carta a Carlos E. Restrepo, escrita desde París en 1899, le decía: “Allá en nuestra amada patria tenemos una idea muy estrecha de lo que es arte y nos hemos formado tal idea en la mente de una manera única, con una sola manifestación dogmática, quieta, de proce-



La llorona en el árbol, 1948

dimientos uniformes y teniendo un solo y determinado fin, un fin de cosas”.³

Sin embargo, Cano no logra dar el salto hacia nuevas formas de arte y sigue preso de sus posturas clásicas, si bien ya con un criterio más flexible y abierto frente a nuevas manifestaciones, como lo expresará, estando en Medellín, en el artículo “Un Artista”, publicado en *Lectura y Arte*, No 7/8, de noviembre de 1903, referido a Andrés de Santa María:

Es muy sabido que lo que distingue el arte de hoy entre las escuelas dominantes y tradicionales, es la primacía en el estudio del color, sin que ello quiera decir que el asunto les importe poco, ni que el dibujo haya de ser malo o descuidado de intento, aunque así parece que lo creen muchos maestros con tan servil sumisión que los imitan hasta en sus defectos o pecados más notables.⁴

Comprendo muy bien que hoy muy pocos se atrevan a seguir el dibujo con la sabia comprensión del ínfimo detalle, sin descuidar la grandiosa síntesis de la forma, la expresión característica y poética de las siluetas que solicitan al artista en su comercio con el mundo de los fenómenos de la luz, como fue capaz

de hacerlo Leonardo de Vinci; pero no me acomodo con que haya de contentarse en arte con sólo el estudio de la descomposición de colores de la luz blanca al atravesar el prisma del cristal. Confieso que es sobrado seductora la paleta del colorista en el sentido enteramente moderno que se le da al vocablo. Yo he permanecido largo rato contemplando, embebecido, un insignificante asunto pintado por Moret (sic) con tintas claras, en las cuales vibraban todos los cambiantes lumínicos imaginables; conservo de ello el recuerdo imborrable tan grande, que creo sea esa la ciencia toda del color enseñada en una tela. Pero soy de los que piden además de eso la visión de formas, si humanas, mejor, y si impresionan el sentimiento generoso del hombre, mayor grandeza encuentro en mi placer.⁵

Las primeras generaciones de pintores, formados en el Instituto de Bellas Artes por los maestros Chaves y Montoya, asumen el legado de Cano respecto de la concepción del arte y de la realidad. Sus obras, como las juveniles de Pedro Nel Gómez, registran el entorno inmediato, dando cuenta de los fenómenos de la naturaleza, en sus montañas y valles, en sus estados atmosféricos y lumínicos; plasman el entorno urbano, revelando las formas y cambios arquitectónicos; rescatan las circunstancias cotidianas, los objetos, flores y frutos, dignificándolos en la pintura; y retratan los tipos humanos con la impronta de su identidad regional.

Esta valoración de la naturaleza, del entorno urbano y de los tipos humanos corrientes haciéndolos motivos dignos y principales de la obra de arte, implica que el artista salga al campo a tomar apuntes, a realizar bocetos y pintura al aire libre. Al adoptar el método propio del realismo francés, principalmente el de la Escuela de Barbizón y del Impresionismo, Cano y sus alumnos hacen que la pintura antioqueña nazca como pintura de la naturaleza y al aire libre y que su paleta, a instancias de las exigencias de la naturaleza andina, sea colorida y clara. En el interés por la luz y las tonalidades bri-

llantes, se puede notar una vecindad con el Impresionismo, pero no una adopción irrestricta de sus presupuestos y de su técnica. Estas características se consolidarán con la adopción de la acuarela como medio de expresión artística.

Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez son los responsables de hacer que la acuarela, utilizada en toda la historia de la pintura como una técnica secundaria, al servicio también de los arquitectos e ingenieros, sirva de soporte para la expresión artística de la realidad. La acuarela permite captar, en trazos y manchas de rápida ejecución, los aspectos de una realidad cambiante, sus variaciones cromáticas y sus tonos lumínicos. Pero también, por sus características técnicas, captar esa realidad en formas sintéticas o genéricas. La acuarela prepara a los artistas y al público para la recepción de un arte de manchas, que prescinde del dibujo, del detalle, de los excesos narrativos y que capta lo esencial, en la economía obligada de sus recursos. Con esto, la acuarela prepara el advenimiento del arte moderno en Antioquia.

Con sus exposiciones tempranas en 1915, 1921 y 1922, Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez dan origen a lo que posteriormente se denominará la Escuela Antioqueña de Acuarelistas, que aglutinará un considerable grupo de cultores y que puede considerarse como uno de los movimientos pictóricos más autóctonos del arte colombiano de comienzos del Siglo xx.

En las obras de este período, tanto en Pedro Nel Gómez como en otros artistas, se advierte una concepción que concibe la realidad empírica como absoluta y verdadera, pero una realidad circunscrita a una nación y a una historia personal, que reclama una mirada desde el arraigo y la pertenencia. En este orden de ideas, la realidad digna de ser llevada a la pintura y al arte es *nuestra* realidad, en tanto dimensión histórica de la propia identidad y del ser nacional. La tarea del arte consiste en dar cuenta de sus fenómenos haciendo, como en una actitud propia del barroco holandés, un inventario exhaustivo

de los mismos, vistos con los ojos patrióticos del corazón romántico, que logra llevarlos a la pintura para dignificarlos y consagrarlos en el arte. Muchos artistas que atendiendo al afán de originalidad evitan la repetición de los motivos o el juego manierista de las variaciones estilísticas, terminan parcelando el mundo y apropiándose, cada uno a su manera, de una región o de un tipo de fenómenos topográficos, hidrográficos, atmosféricos y urbanos.

Esta sectorización es una de las premisas sobre las que se funda el origen y se encarrila el desarrollo del arte colombiano durante las primeras décadas del Siglo xx. No obstante, la mayoría de los artistas se sienten haciendo parte de un proyecto colectivo de nación, inclusive sin que la idea de un arte nacional logre configurarse.

Decía Pedro Nel Gómez en 1934, a través de la pluma de Jaime Barrera Parra:

¡Hay que trabajar, hay que trabajar y hay que trabajar! En este país esta todo por hacer. Hay que distribuir sobre el área de la República todos los artistas para que se dediquen a la interpretación de la vida nacional, para edificar la monografía de la Patria.⁶

En la formación artística de Pedro Nel Gómez jugaron un importante papel dos factores: la formación en las ideas del liberalismo colombiano y sus estudios de ingeniería en la Escuela Nacional de Minas de Medellín. La orientación política de su padre y el ejemplo paterno fueron decisivos en el desarrollo de una visión del país y de su participación en un proyecto nacional. Su padre era un liberal activo, que se formó como abogado, llegó a ser representante a la cámara, consejero de estado y juez de la república. En la Escuela de Minas,⁷ Pedro Nel Gómez forja una visión racional y científico-técnica del país, y se prepara para ser uno de sus líderes y transformadores.

Siguiendo su natural inclinación por las artes, Pedro Nel Gómez no culmina sus estudios como ingeniero civil, y se empeña en viajar a Bogotá y a Europa para completar su formación artística. A juzgar por la obra de este período, pareciera ser que la

visión ideológica adquirida por el contacto con las ideas liberales, la visión racionalista y técnica recibida durante su formación profesional y la formación personal, en el campo de la literatura y el campo del arte, estuvieran divorciadas. En la obra de este período hay pocos indicios que revelen los procesos de síntesis conceptual y que apunten a una nueva visión de la realidad y del país. El paradigma realista de su formación artística era, quizás, lo suficientemente amplio y flexible como para no cuestionarse sus conceptos y continuar realizando el ejercicio de su pintura, a partir de los criterios asimilados durante su formación.

Para Pedro Nel Gómez el viaje a Bogotá a finales de 1923 significó la oportunidad de reunirse con los intelectuales, artistas, literatos, músicos, políticos, científicos del país, disfrutar de la bohemia, ponerse al día en los desarrollos de la cultura colombiana y participar en los debates sobre el estado de las artes y la necesidad de un arte moderno, acorde con la nueva dinámica de la sociedad colombiana. Como élite intelectual, los contertulios se sentían participes de este propósito nacional y llamados a perfilar los temas y lenguajes en que se fundaría la modernidad cultural.

Pedro Nel Gómez adhiere a los propósitos de los literatos colombianos de comienzos de siglo, emula a Carrasquilla en sus búsquedas de la naturaleza literaria, novelable o poética, de nuestra realidad histórica, llevando la interrogación al campo de las artes visuales y asumiendo el propósito de encontrar los valores plásticos y pictóricos de la realidad colombiana, para responder al tañido de los tiempos modernos y superar los lastres academicistas. Al calor de los debates en la tertulia bogotana, a la cual rindió varios homenajes en su vida y en su obra, Pedro Nel Gómez fraguó el destino de su vida artística y orientó su vocación, aspirando a convertirse en el interprete plástico de la República. Halagado se debió sentir con la expresión acuñada a mediados de los años

cincuenta, cuando Ángel Guido, historiador y crítico argentino, lo denomina “El pintor de la patria”.

Pedro Nel conoce la obra de muchos artistas radicados en Bogotá, algunos de ellos formados en la tradición académica de la Escuela Nacional de Bellas Artes y considera —como lo expresará en escritos posteriores— que, en términos de destreza técnica, no hay nada que envidiar a estos artistas, que los criterios estéticos que rigen sus obras son “pasadistas” y nada nuevo proponen, nada de riesgo o posibilidad ofrecen, en el campo un arte moderno, con identidad nacional. Ante la urgencia por definir una línea propia y ganarse el reconocimiento como artista que tanto perseguía, no satisfechas sus expectativas artísticas y las posibilidades de desarrollarse en este campo en Bogotá, emprende el viaje a Europa y se radica en Florencia, adonde llega con el sueño de convertirse en un gran artista, con una obra apreciada por un público más exigente y capaz de valorar sus producciones y la calidad técnica de su obra. En las academias florentinas de arquitectura y bellas artes rápidamente entiende que su bagaje técnico y sus conceptos de arte son iguales o superiores a los ofrecidos por éstas y se retira, con el anhelo de montar su propio taller y vender su obra. Pero comprobará que la dura realidad del mercado y la fama le serán esquivas. La Italia de la posguerra no logra aún su recuperación económica y social. Están inmersos en los procesos de reconstrucción de las ciudades y la discusión sobre las formas de organización de las fuerzas productivas; hay una alta valoración del trabajo manual y un fortalecimiento de la clase obrera y sus formas de organización. El ambiente político está caldeado con el debate de las ideas nacional-socialistas, fascistas y comunistas, y la experiencia de la revolución rusa, con la implementación del régimen socialista, vapuleada por los espíritus críticos y la prensa Europea. Italia piensa en el fascismo y en Mussolini como la alternativa viable para la reconstrucción material, económica y moral del país.

La estadía en Europa facilitó grandes progresos en el desarrollo técnico de su obra, afianzó su vocación y conocimientos artísticos e implantó el germen de nuevas ideas estéticas, generando cambios en su manera de pensar el arte, la sociedad y la cultura, cuyos frutos madurarían tiempo después en Colombia.

La naturaleza, concebida como una realidad universal, continúa siendo asunto de su admiración y preocupaciones artísticas. Pedro Nel Gómez pinta paisajes de los alrededores de Florencia. Calles, puentes, edificios y monumentos son captados por sus acuarelas y sus óleos, muchos de ellos sin presencia de seres humanos, dejando que la arquitectura, en sus fachadas, perspectivas y ángulos, en sus ambientes conformados por los juegos de luces y sombras, sea la protagonista de sus composiciones. En su mayoría son obras de pequeño formato, fáciles de transportar, esbozadas en dibujos o ejecutadas a la acuarela y al óleo, que revelan en su conjunto el ojo escudriñador de un ingeniero arquitecto maravillado por las formas y las soluciones técnicas de las obras civiles y religiosas, pero también al artista que sabe ver y captar la poesía dormida en los ambientes y rincones de la ciudad señorial. En esta línea podemos ubicar algunos bodegones, en los cuales cae una mirada poética sobre las cosas simples, en su más elemental composición y economía de formas, muy cercana al estilo de Morandi.

El género del retrato lo cultiva, en gran medida, como parte de su ejercicio permanente con el dibujo y las formas. La mayoría se refiere a personajes que hicieron parte de su entorno familiar y de su círculo de amistades: la señora Giuliana y sus hijos, la familia Scalaberni, *La srta. Innocenti* (1927), etc., o en su defecto, personas anónimas, transeúntes desprevenidos, trabajadores y otros, que Pedro Nel captaba con el dibujo o en sus bocetos a la acuarela como estampas callejeras y testimonio de sus viajes. Constituyeron un repertorio de imágenes que se incrementaron con el paso de los años y conforma-

ron un diccionario personal de emociones y de motivos que podrían ser empleados en composiciones futuras.

En la pintura de Pedro Nel aparecen, también, nuevos motivos que refieren una mayor preocupación por la vida social y las actividades económicas de los hombres, comunes de Florencia. Son ejemplos las estampas callejeras, el estudio a la acuarela que sirvió de Examen de Admisión para la Academia de Bellas Artes de Florencia (Acuarela, 1926), el cuadro de *La señora Bini* (óleo, 1927) en sus labores domésticas, los dibujos de obreros en su oficio, *Los picapedreros* (óleo de 1926), una *Reunión de ganaderos en la Plaza de la Señoría* (óleo, 1927), y varios estudios sobre un *Funeral en Florencia* (óleo de 1929). Quizás el motivo más extraño y valioso de este período sea el de las amazonomaquias, que requirió cuidadosos estudios cromáticos y compositivos. Su importancia radica en el carácter germinal del realismo mítico que desarrollará ampliamente a partir de la década del sesenta, cuando el artista comprenda la pertinencia y eficacia individual y colectiva del mito, y se proponga rescatar en el arte algunos de los mitos regionales.

En las obras de esta etapa florentina se perfilan los tres ejes o vertientes temáticas que desarrollará Pedro Nel Gómez durante su vida y que permitirán agrupar su producción de una manera diferente a la clasificación por géneros, dominante en la tradición. El primero de ellos será el eje temático personal, que vincula aspectos relacionados con el paisaje, los bodegones, los retratos, las escenas cotidianas familiares y personales; el segundo eje temático es el social e histórico, que agrupa obras relacionadas con los problemas sociales institucionales y políticos, como la conformación del estado republicano, el proyecto de la nación colombiana, las fuerzas biológicas, el trabajo, la violencia, las migraciones, etc., y el tercer eje temático será el cultural, que reúne obras en las cuales Pedro Nel, de manera explícita, exalta el conocimiento, la importancia y la función de las ciencias,



Explosión de la flora, 1952-1954,
mural Universidad Nacional

las artes, los mitos occidentales y populares. Habrá que esperar hasta el período de madurez, a partir de los años cuarenta, para encontrar una mayor caracterización y un concepto más claro de parte del artista sobre los mismos.

Entre las obras de esta etapa de formación, principalmente la de paisajes naturales y urbanos, se observa que el tratamiento de las figuras acusa una preocupación por la síntesis formal y abstracta y por la captación de los rasgos estructurales y esenciales de la realidad, que aproxima la estética del artista a un concepto de construcción pictórica, al tiempo que lo aleja de la descripción fidedigna de la realidad, pero sin perder de vista el referente. Es posible que el tratamiento constructivo a partir de manchas cromáticas se aproxime a los resultados de la pintura de Cézanne, pero su vacilación y ambivalencia entre una figuración de cuño descriptivo y la sintética, el uso indiferenciado de los recursos de una y otra alternativa, deja entrever que Pedro Nel aún no comprendía los principios estéticos de la construcción

cezanniana. Para esta fecha es muy probable que conociera obras de Cézanne y ya advirtiera su importancia, sin que sus principios fueran comprendidos y aplicados rigurosa y coherentemente.

Cabe pensar que Pedro Nel Gómez llega a la construcción pictórica y a la síntesis formal por medios propios, guiado por su interés de encontrar un lenguaje original, y de la mano de las exigencias y resultados de la acuarela. En la búsqueda de los valores plásticos y de los elementos básicos de la pintura que le permitan dar cuenta de las características esenciales de la realidad, está en ciernes una comprensión moderna del arte por el arte, que no logra desarrollarse en Pedro Nel Gómez, porque nunca abandonará la realidad y la figuración, que asumirá como presupuestos de toda representación que aspire a la forma artística.

Segundo momento, el realismo social

Pedro Nel regresa a Colombia e inmediatamente se vincula al Instituto de Bellas Artes como director de la escuela de pintura. Un reencuentro con el paisaje local y con el exuberante colorido de la naturaleza andina tropical se siente en el retorno a la acuarela y en las experiencias de color que transforman su paleta y la aproximan a los matices de los impresionistas.

En su obra aparecen los paisajes y los bodegones o naturalezas muertas y la flores ganan un protagonismo inesperado; su cultivo será uno de los temas preferidos de la Escuela de Acuarelistas de Antioquia, y en particular de un grupo de alumnas, con quienes se reunirá durante veinte años para compartir vivencias y orientar sus trabajos. Los temas de su entorno familiar, su esposa y sus hijos en distintos momentos de su vida, serán trabajados con esmero y brillante color, comunicando alegría y un sentido firme de la existencia. Esta línea de trabajo personal

tendrá un desarrollo casi constante y similar a lo largo de toda su vida y experimentará obvias transformaciones en el color y la técnica: vibrante y vigoroso en la madurez, transparente y blando en la obra tardía.

La Colombia de los años treinta está en franco proceso de expansión capitalista y de transformación de las relaciones sociales a partir de las nuevas formas de la economía. Avanza el proceso de proletarización, a la par que el desarrollo de las formas de producción industrial, y hace furor el debate ideológico entre liberales y conservadores, en torno del modelo de sociedad y de Estado que requiere la nación. El liberalismo enarbola las banderas de la modernización, teniendo como base la industrialización y el fortalecimiento de la economía capitalista, la consolidación de la ideología y el estado demoliberal y el progreso de la sociedad, mediante el cultivo y la aplicación de la ciencia y la tecnología en todos los ámbitos de la vida colombiana. El ascenso del liberalismo al poder convoca a todos los copartidarios a la construcción de un proyecto moderno de sociedad y Pedro Nel se siente afín a la campaña de la “revolución en marcha” del doctor Alfonso López Pumarejo.⁸

Durante este período comienzan a aparecer en la obra de Pedro Nel temas de contenido social que muestran las condiciones de pobreza del pueblo, los colectivos sociales y las manifestaciones populares. El tratamiento plástico se decide con mayor ahínco hacia la economía formal y con tendencia a la síntesis. Los retratos y el rostro de los personajes no tienden a la verosimilitud y a la singularidad que pudiera aportar una fotografía, pero tampoco se vuelven anónimos en virtud de algún estereotipo formal. Pedro Nel Gómez se ha decidido por la búsqueda del carácter de sus personajes, como rasgo esencial de su identidad y finca en una estética que prescinde de lo bello, para beber en la fuente de la más cruda realidad. “Lo que he pintado en mis cuadros y en mis frescos

no lo inventé, lo bebí en la realidad”,⁹ decía Pedro Nel, y después complementaba:

No elegí el tipo humano que aparece en mi pintura. Lo tomé de la realidad, en la creencia de que él contiene todos los rasgos de nuestra gente y representa bien al minero, al peón del campo, al profesor, al gobernante. Huí deliberadamente del campesino retórico, de afiche o de postal.¹⁰

Su interés se centra en una pintura renovada formal y temáticamente, apoyada en la figuración y en la realidad social. Entiende Pedro Nel que ésta debe ser la nueva forma de la pintura colombiana y no la que sus contemporáneos tienen por tal.

Si se hiciera un balance de la pintura de los artistas modernos —decía Pedro Nel Gómez en 1934— y de lo ejecutado por algunos llamados maestros de la pasada generación, encontraríamos que entre nosotros sólo se ha buscado una llamada línea, para limitar una llamada forma; que cuando quisieron construir sus cuadros o sus esculturas sólo se limitaron a llenar esas formas con un retoque, un pulimento desprovisto de sentido plástico. Todo esto debido a la falta de capacidad creadora y de visión sintética.¹¹

En un comentario de Manuel José Jaramillo en 1934, se expresa más vehementemente esta visión de Pedro Nel Gómez sobre la pintura colombiana. Pedro Nel Gómez —dice Manuel José Jaramillo—:

...lanza los más audaces conceptos y las más raras apreciaciones sobre la obra de sus colegas, no hallando en la pintura nacional sino láminas fotográficas. Su horror a las superficies, a los retoques, a las copias perfectas, determinan posiblemente la rebeldía de su técnica. Tiene un concepto ilimitado y profundo de sus propias creaciones y como el crítico de Millete no encuentra en sus colegas sino pintores o, lo que es lo mismo, hombres dotados de cierta habilidad en los dedos y cierta ligereza en los ojos.¹²

Y más adelante, continúa diciendo Jaramillo:

Era Pedro Nel Gómez, y lo es todavía, un intratable iconoclasta, dueño y señor de un criterio ferozmente impermeable a las fórmulas y los juicios canonizados. Sus conceptos estéticos ofrecen la fuerza y la gracia de una argumentación espaciosa y se-

gura cuando explica y define el sentido del arte. Sus profundas divagaciones reciben el auxilio de una inteligencia costosamente almacenada de hechos, de observaciones, de investigaciones y deducciones a lo largo de la pintura. Representa el tipo acabado de intelectual y del revolucionario al servicio de su obra en litigio. Su visión conjunta del panorama vital y su continuo y familiar conocimiento de las obras geniales lo llevan a establecer conceptos de un resumen perfecto: “la luz en la pintura, afirmaba una vez, es la transformación colorística a través de la humanidad del pintor.”¹³

Y esta humanidad del pintor, en el caso de Pedro Nel Gómez, es también la de un individuo ubicado en un determinado contexto histórico social, que mira su país con los ojos de la ideología liberal y a partir de ella interpreta pictóricamente los fenómenos sociales. Esta mirada será puesta a prueba en la pintura mural, que comenzará a ejecutar a partir de 1935 y hasta 1938, en el Palacio Municipal de Medellín.

Los murales ejecutados en el Palacio Municipal representan un hito en la historia del arte nacional, por ser la primera vez que se ejecuta pintura mural al fresco en recintos públicos, expuestos a la mirada de ciudadanos de todas las condiciones sociales. Con los murales, el arte abre la dimensión de lo público frente a la obra de caballete privada y se genera la dimensión de los contenidos de interés general y público.

La realización de los frescos levantó la mayor polémica de toda la historia del arte colombiano y como era lo propio de la época, estuvo salpicada de tintes partidistas. Los defensores de Pedro Nel Gómez eran proclives a apreciar sus obras como la expresión moderna y realista del arte colombiano, y en ellas se encarnaban los valores que el país necesitaba para su renovación, mientras que sus detractores solo veían en su figuras y temas un arte degenerado, ajeno a las sanas costumbres y al ideal de belleza al cual debía aspirar toda obra de arte. Cada nuevo fresco de Pedro Nel Gómez reavivaba el debate sobre sus contenidos ideológicos y sobre las formas de su pintura.

En los frescos del palacio desarrolla nueve temas: *La mesa vacía del niño hambriento*, *El matriarcado*; el tríptico *Homenaje al trabajo*, que contiene los temas: *De la bordadora a los telares eléctricos*, *El problema del petróleo* y *La energía, el trabajo y la maternidad*; *La danza del café*; *La república*; *El minero muerto*, llamado también *El velorio*; *Intranquilidad por enajenamiento de las minas*; *El barequeo o los barequeros*, y *Las fuerzas migratorias*”.

A partir de entonces realiza más de 2000 metros cuadrados de pintura mural, con obras como *Homenaje al pueblo antioqueño* (1941), en el estudio de su casa; *Homenaje al hombre* (1949 — 1953), *La patria* (1952-1953), *Explosión de la montaña*, *Explosión de la flora*, *Mineros en los organales* (1954), *El choque de las dos olas* y *El hombre vence la gravedad* (1970), *La nebulosa espiral y la ciencia y creación de las repúblicas latinoamericanas* (también llamado *Tres aspectos del continente americano*), *El nacimiento de la ciencia en Grecia*, *La astronomía y La física moderna* (1960 y 1961), en la Universidad Nacional de Medellín; *Historia de la química a través de la humanidad* (1954); *El hombre y el drama de la vivienda* (1954), en el Instituto de Crédito Territorial de Bogotá; *La artesanía artística en Colombia* (1955), en el Banco Popular de Cali; *Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia* (1956), en el Banco Popular de Medellín, hoy estación Parque Berrío del Tren Metropolitano; *Momentos críticos de la Nación* (1956), en el Banco de la República de Bogotá; *Victoria contra la enfermedad, la ignorancia y la miseria* (1961), en la Clínica León XIII de Medellín, entre otras.

Sus temas incluyen los problemas contemporáneos que hacen parte del debate nacional sobre el manejo de los recursos mineros: hidrocarburos y oro; de los recursos hidrográficos y la energía; de los recursos naturales y biológicos, simbolizados en el tema

de la maternidad; sobre los procesos de migración humana y la colonización antioqueña de los territorios del viejo Caldas; sobre el desarrollo de la manufactura y la transformación de los procesos artesanales en industriales. También son los problemas sociales referidos al trabajo y las clases trabajadoras: los obreros y los mineros, el hambre, la marginación y la muerte. En los murales se exponen las ideas para la transformación de la sociedad, representada en los científicos y técnicos que planean y diseñan las obras; el papel de los maestros que forman las nuevas generaciones, porque el conocimiento es fuente de liberación; la función de los dirigentes y políticos, gestores de este proceso de modernización. El centro de convergencia es el homenaje a la república demoliberal, a sus símbolos y constructores, a cuyo amparo se puede pensar un país progresista y libre.

No cabe duda de que el realismo social que inaugura Pedro Nel Gómez es un movimiento moderno, que trasciende los contenidos tradicionales de la pintura, y propone unos valores históricos y sociológicos, acordes con las realidades nacionales y con el programa político del partido liberal colombiano. Sería excesivamente esquemático reducir las propuestas de Pedro Nel, argumentando una influencia ideológica y hasta formal del muralismo, como lo hicieron algunos de sus detractores. Es posible que el ejemplo mejicano sirviera de estímulo, pero la forma y los contenidos son diferentes.

El realismo social de Pedro Nel Gómez no se apoya en la crítica política al régimen, ni en la denuncia de la explotación o dominación del conquistador y colonizador español como pasa en el muralismo mejicano; tampoco se basa en la denuncia social de la opresión del pueblo, como en algunos realismos socialistas, sino que tiene un sentido constructivo y positivista, desde la ideología del liberalismo. Aunque ocasionalmente muestra situaciones de pobreza, no cae en lo panfletario, ni en la denuncia por la denuncia. Su obra es más “representativa” o “mostrativa” de la realidad, ajena a señalamientos

morales o acusatorios, y dedicada a indicar las novedades y señalar los caminos y situaciones que la república liberal debe atender. El artista se preciaba de atribuir carácter profético a su obra pública, en los asuntos que la nación debía intervenir para consolidar su desarrollo.

La obra de Pedro Nel Gómez representa una forma híbrida del historicismo, con una mezcla de teorías históricas, en la que combina contenidos del positivismo con conceptos del materialismo dialéctico. Un historicismo de corte político, condicionado por la idea de un progreso social, pero también con una tendencia a considerar la historia política como la historia de los conflictos y tensiones dialécticas entre las grandes fuerzas sociales y productivas de la moderna economía capitalista colombiana: el capital y el trabajo. En otras palabras, la lucha entre la burguesía capitalista y el proletariado.

Pedro Nel Gómez forja su obra en correspondencia con este espíritu renovador del liberalismo y por tanto siente que hace parte de los movimientos de avanzada y anti-traditionalistas de la nación colombiana. Cree en la capacidad del partido para interpretar los aires de los nuevos tiempos y para encausar la nación a partir de nuevos valores, por los rumbos de la modernidad y del progreso. Desde esta perspectiva, el artista aparece como un burgués que se revela contra ciertos intereses prácticos y utilitarios y cree en la función y misión de la clase burguesa que representa, porque esta situado en una instancia intermedia entre lo presente y lo universal. Mira el presente como posibilidad de un futuro, quiere captar la esencia universal en lo actual y ve en el futuro la realización los valores universales que propugna. El artista quiere mostrar en sus temas sociales y contemporáneos los intereses esenciales del mundo, incluso a pesar de que éste mundo no lo escuche ni lo comprenda o lo persiga, de igual forma a como lo ha hecho con los profetas.

Por tanto, su actitud y su obra, **imbuidas de la ideología del liberalismo, dan muestras de una fe**



Mural del Banco Popular, fragmento

sólida en el presente, de un presente que se concibe en la lógica positiva de la historia, en transición hacia un estadio superior del desarrollo humano de la nación y de la cual él se asume como su interprete, como la conciencia plástica de su realidad. En esta valoración positiva del presente subyace la idea de que él contiene la fuerza necesaria para superar la inercia de la tradición. Ahora bien, el presente alcanza la dimensión de lo histórico no sólo cuando se lo asume desde una racionalidad que trasciende la experiencia, sino también cuando se conserva en la imagen, para guiar y documentar la acción del presente y servir de memoria para el futuro.

El realismo social de Pedro Nel Gómez es, en el contexto de las condiciones del desarrollo artístico de su época, una propuesta vanguardista y moderna, cuya aceptación en la historia del arte colombiano implica re-situar el origen del arte moderno, anticipando las fechas, corriendo los límites y redefiniendo los presupuestos establecidos por Marta Traba para el origen y desarrollo del arte moderno en Colombia. La pintura social de Pedro Nel Gómez, con las novedades formales que aporta su síntesis constructiva, en el manejo del color y en el tratamiento de los fondos y figuras, y con el empleo de la técnica mural al fresco,

constituyen el primer paradigma del arte moderno en Colombia, a cuya sombra emerge la obra de artistas como Carlos Correa, Débora Arango, Rodrigo Arenas Betancur y Fernando Botero, entre otros. En la obra pública de Pedro Nel Gómez se logra la convergencia de todos los intereses y capacidades del pintor y en ella se refleja la síntesis de la mirada del ideólogo, el artista y el hombre de ciencia.

Tercer momento, realismo mítico

A partir de la década del cuarenta se hace notoria una preocupación del artista por la búsqueda de la identidad a partir de los temas culturales. La visita a San Agustín y Tierradentro, en compañía de Fernando González, León de Greiff, Juan Friede y su esposa, le permite advertir la importancia de la dimensión cultural para el desarrollo de la nación.

San Agustín significó el encuentro con la historia prehispanica, su legado cultural y su cosmovisión mítica, materializada en esculturas que eternizan en la piedra lo más efímero de la existencia humana: las creencias, los mitos, los símbolos, las ideas.

Este interés por la cultura colombiana se resuelve a través de su admiración por la cultura grecolatina

y en particular por la mitología. La búsqueda de una identidad cultural lo lleva inicialmente a explorar los motivos indigenistas y los legados arqueológicos, pero entiende que a diferencia de México, Perú y Bolivia, donde la composición étnica y las tradiciones indígenas son aún dominantes, ésta no es la salida para nuestra realidad colombiana.

Para la reflexión sobre la cultura popular y sus vínculos con las formas de expresión mítica, Pedro Nel se apoya en el conocimiento de la mitología griega, en la apreciación de motivos míticos presentes en obras de arte del Renacimiento y de la pintura europea, y en el tratamiento literario de los mitos, leyendas y creencias mágico-populares, particularmente recreados por Tomás Carrasquilla y Efe Gómez. Al lado de estos autores, Pedro Nel profundizará su estudio apoyado en las obras de Jung, Mircea Eliade, Malinowski y en otros estudios antropológicos. Comprende la esencia e importancia universal del mito, su función ética y su eficacia simbólica y, de igual forma, entiende la manera cómo las leyendas y narraciones constituyen, en cada cultura, formas concretas que responden a las características universales y estructurales de la mentalidad prelógica y mágica, en la cual tiene su asiento la elaboración mítica.

En las décadas del sesenta y setenta, el artista concentra gran parte de sus esfuerzos e intereses académicos y artísticos en buscar la formulación plástica y pictórica de los motivos míticos regionales y logra resultados que van de lo alegórico y metafórico, a lo alusivo, emblemático y simbólico, pero siempre dentro del marco de la figuración.

Pedro Nel advierte que existe poca preocupación de los artistas nacionales por este tipo de temas, en los cuales se evidencian con más ahínco los rasgos que definen nuestra idiosincrasia y nuestra identidad cultural, distinguiéndola de otras naciones. Así mismo, entiende que en términos de formulación artística, en el ámbito latinoamericano e internacional, las formas plásticas y pictóricas de nuestros mitos y tradiciones tienen el cuño de lo original e

inédito. Explora estos motivos y logra transponer en el arte características locales peculiares, cuyo lenguaje formal ingresa en el ámbito universal de la historia del arte.

En sus obras y estudios acuarelados, los mitos de las tradiciones populares colombianas adquieren por primera vez una imagen corporal. Pero más allá de esta formalización original, está en juego la interpretación mítica de los motivos universales e inmutables de la mentalidad colombiana y, en particular, de la región de Antioquia, y su supervivencia a través de los procesos de modernización del país. Pedro Nel Gómez reconoce en los mitos una fuerza primigenia capaz de conmover y despertar en los individuos emociones y reacciones que brotan de las estructuras más profundas de la conciencia y que avivan la imaginación.

En toda la producción artística de Pedro Nel encontramos referencias a mitos como la patasola, la llorona, el gritón, la patetarro, la andrógina y otras divinidades menores, rústicas y montaraces, figuraciones alegóricas o fantásticas, relacionadas unas veces con las tradiciones populares, otras con la antigua mitología indígena. Todas ellas expresan la intención de Pedro Nel de convertir en mitos los motivos de sus obras y en buscar los vectores universales que justifican su expresión y que muestran, en su resolución plástica, una fusión entre mito y alegoría filológica. Al respecto decía el artista:

Desde el fondo más sincero de mi alma, rindo culto a estos valores ancestrales, a estas voces que se oyen apenas desde lejos como un reclamo ahogado en el curso de la sangre y no sólo a ellos, sino a la misma existencia de unos llamados que nos hablan desde la más remota raíz de la herencia histórica y también al sentido, al instinto, a la necesidad arcaica de mitologizar [*sic*], de personificar realidades indefinibles reduciéndolas a un rostro, a una mirada, venidos de regiones desconocidas.¹⁴

El realismo mítico visto de esta manera es una forma propia del arte colombiano, que encuentra en Pedro Nel Gómez uno de sus pioneros y cultores. Pedro Nel Gómez aporta al arte colombiano dos formas de realismo que resultan vanguardistas y precursoras

de la modernidad, frente a las formas tradicionales de arte en el país. Estas formas surgieron y se gestaron autóctonamente, en completa independencia y ajenas a la influencia del arte internacional.



Bibliografía

- Arango G., Diego León y Carlos Arturo Fernández, *Pedro Nel Gómez, acuarelista*, Medellín: Investigación en proceso de edición, Fondo Editorial de la Universidad de Antioquia, 2002.
- Arenas Betancourt, Rodrigo, "Pedro Nel Gómez, primer pintor muralista de Colombia", *Índice Cultural*, México, Junio 1953.
- Correa, Carlos, *Conversaciones con Pedro Nel*, prólogo de Miguel Escobar, Medellín, Dirección de Cultura, 1998. (Colección Autores Antioqueños, Vol. 119).
- Cano, Francisco A., notas artísticas, Compilación, selección y prólogo de Miguel Escobar Calle, Medellín, Extensión Cultural Departamental, 1987. (Colección Breve, vol. 3.)
- Fernández U., Carlos Arturo y Diego León Arango G. *Pedro Nel Gómez, escultor*, Medellín, Investigación en proceso de edición, Fondo Editorial de la Universidad de Antioquia, 2002.
- Gaviria G., Jesús, *Pedro Nel Gómez, Los años europeos*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 1999.
- Guido, Ángel, *Pedro Nel Gómez, el pintor de la patria*, Medellín, manuscrito inédito, 1955-1956. (Biblioteca Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez)
- Jaramillo, Manuel José, "El pintor Pedro Nel Gómez: su personalidad y su obra", *Manizales, Gobernación de Caldas*, Dos valores de la Antioquia Grande, Manizales: Imp. Departamental, 1981. (Biblioteca de Escritores Caldenses).
- Gómez, Pedro Nel, *Carta a su padre*, julio 16 de 1928, Sala Antioquia, BPP.
- Gómez, Pedro Nel, *Carlos Jiménez Gómez y Otto Morales Benítez, Pedro Nel Gómez, 2*, Bogotá, Villegas Editores, 1986.
- Barrera Parra, Jaime. *Panorama Antioqueño: "Pedro Nel Gómez el artista, el trabajador, el hombre"*, Medellín: Imprenta Oficial, 1936.
- Santa María A., Peter. *Origen desarrollo y realizaciones de la Escuela de Minas de Medellín*, Medellín: Ediciones Dike, 1994, Tomo II.
- Govaerts, Agustín, "Notas de Arte", *Revista Sábado*, año 1, (10), Medellín, 9 de julio de 1921, p.107.

Notas

- 1 la clasificación de la obra en cuatro períodos fue elaborada en el curso de las investigaciones Pedro Nel Gómez, acuarelista y Pedro Nel Gómez, escultor, de los profesores Carlos A. Fernández y Diego León Arango, actualmente en proceso de edición por el fondo editorial Universidad de Antioquia. Los cuatro períodos son: formación, consolidación, madurez y tardío. Con ellos se busca caracterizar el estado de los procesos artísticos dominantes en la producción del artista y las fechas y acontecimientos que establecen los hitos de cada período son apenas indicadores de la emergencia de inquietudes artísticas, temas y desarrollos formales.
- 2 Cano, Francisco Antonio, *Bellas Artes*, en: *Notas Artísticas*, compilación, selección y prólogo de Miguel Escobar Calle, Medellín, Extensión Cultural Departamental, 1987, pp. 2829.

(Colección Breve, 3) [el artículo fue publicado originalmente en *El repertorio* No.4, Medellín, septiembre de 1896.]

- 3 Cano, Francisco Antonio. *Cartas de F. A. Cano*, en: *Notas Artísticas*, op. cit., p. 49. [Carta del archivo de Carlos E. Restrepo, publicada en *El Espectador, Magazine dominical* noviembre 21 de 1965].
- 4 Cano, Francisco Antonio, "Un artista", en: *Notas Artísticas*, op. cit., p. 75, 77.
- 5 *Ibidem*, p. 77-78.
- 6 Barrera Parra, Jaime. *Panorama Antioqueño: "Pedro Nel Gómez el artista, el trabajador, el hombre"*, Medellín: Imprenta Oficial, 1936, p. 36
- 7 La creación de la Escuela de Minas mediante un proceso de desagregación de una dependencia académica de la Universidad de Antioquia se realiza, entre otras, "para formar ingenieros científicos y prácticos [...] Para llenar su objeto, además de los ramos más indispensables de la minería, se ampliarán las enseñanzas con nociones suficientes de idiomas extranjeros, de economía del hierro, de máquinas, de construcciones, de legislación en materias de minería y de Economía Industrial a fin de que los diplomas que se expidan acrediten a los alumnos capaces en cualquier ramo de la ingeniería de minas". Santamaría A., Peter, *Origen desarrollo y realizaciones de la Escuela de Minas de Medellín*, Medellín, Ediciones Dike, 1994, Tomo II, P. 641.
- 8 Durante el primer gobierno de López Pumarejo se logra una reforma constitucional, la de 1936 en la cual plasma parte del ideario de "la revolución en marcha", introduce reformas al régimen tributario, a la protección social, a la educación y al poder judicial. En el segundo mandato del doctor Alfonso López Pumarejo (1942-1945), menos brillante que el primero, se aprueba otra reforma constitucional, en 1945, que entre otros avances concede la ciudadanía a la mujer.
- 9 Gómez, Pedro Nel, Carlos Jiménez Gómez y Otto Morales Benítez, *Pedro Nel Gómez, 2*, Bogotá, Villegas Editores, 1986, s. p.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Jaramillo, Manuel José, "El pintor Pedro Nel Gómez: su personalidad y su obra", en: *Manizales. Gobernación De Caldas, Dos valores de la Antioquia Grande*, Manizales: Imp. Departamental, 1981, p. 31.
- 12 *Ibidem*, p. 30.
- 13 Jaramillo, Manuel José, "El pintor Pedro Nel Gómez: su personalidad y su obra", en: *op. cit.*, p. 29-30.
- 14 Pedro Nel Gómez, en *Pedro Nel Gómez, Carlos Jiménez Gómez y Otto Morales Benítez, op. cit.*, s. p.