

ARTE Y POLÍTICA EN ANTIOQUIA

Por: Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

Escuela Popular de Arte. Medellín

La segunda década del siglo XX es un período de intensa agitación cultural en América Latina. Nuevas ideas ocupan las mentes inquietas de los intelectuales y circulan por los distintos países del área a través de revistas como *Ulises* de México, *Amauta* del Perú, *Revista Avance* de Cuba, *Martin Fierro* de Argentina y *Universidad* de Colombia.

En México se está gestando un movimiento artístico sin precedentes que pretende darle forma e imagen a la revolución agraria de 1910. Haciendo resonancia a las ideas que se debaten en el país hermano, en el Perú se ha despertado una entusiasta discusión sobre la necesidad y la posibilidad de una cultura latinoamericana, liderada por el escritor José Carlos Mariátegui, fundador y director de la revista *Amauta*. En el ámbito cultural colombiano sucede algo insólito: los jóvenes intelectuales están, por primera vez, más interesados en las ideas y noticias culturales que surgen en México y Perú, que en las que provienen de Madrid o París. En los países del área andina y, en general, en aquellos que tienen mayor conexión con su pasado indígena, las inquietudes americanistas se imponen sobre las ideas de la vanguardia europea que por estos mismos años comienzan a llegar a América Latina.

En este contexto de inquietudes americanistas y nacionalistas aparece la escultura de Rómulo Rozo, el primer artista colombiano que responde a ese “llamado de la tierra”, reorientando de esta manera las artes plásticas con respecto al arte académico que dominaba en el país. Años antes el artista Andrés de Santamaría había planteado en Bogotá una propuesta de vanguardia que rompía con el academicismo, pero su obra no encontró ninguna comprensión ni aceptación en el medio cultural y artístico. La obra de Rozo, en cambio, es recibida como la materialización de las ideas que más interesan a los jóvenes intelectuales; a ella se suman las obras de Ramón Barba, Josefina Albarracín, José Domingo Rodríguez, todas ellas concentradas en la representación del indio, el campesino, los personajes del pueblo.

Las nuevas inquietudes culturales conducen a la formación de grupos de escritores. Uno de ellos, el grupo Bachué, que será especialmente recordado en la historia de la cultura colombiana, se propone ante todo “colombianizar a Colombia”, lograr la “perfecta nacionalización de la cultura adquirida”, según consta en *La Monografía del Bachué*, su documento fundacional, publicado por el periódico *El Tiempo* el 5 de junio de 1930 en un suplemento que aparece ilustrado con obras de José Domingo Rodríguez y Ramón Barba.

Aunque solamente una artista, Hena Rodríguez, figura entre los integrantes del grupo, es clara la identificación de las ideas de los escritores con las formas que los nuevos artistas están creando. En el futuro, el nombre de "Bachué" será dado por extensión a todos los artistas colombianos de esta generación de los treinta.

Los Bachués consideran que la literatura, la música, la pintura y la escultura, no han hecho entre nosotros otra cosa distinta que importar modelos, copiar viejas escuelas. La nueva estética que ellos proponen reclama "sabor criollo, aire de jungla, emanación de maniguas, melancolía de indio". *La vorágine* de José Eustasio Rivera, de reciente publicación (1924), constituye para ellos una piedra angular que señala el límite preciso, el camino abierto al arte colombiano.

Las reflexiones estéticas del grupo Bachué están dirigidas expresamente al campo literario; sus aportes a las artes plásticas son escasos pero de gran importancia para el desarrollo de la pintura y la escultura en Colombia. En la citada *Monografía del Bachué* Juan Pablo Varela invita a reflexionar sobre la noción de nacionalismo en relación con la pintura; en su opinión, los pintores colombianos han intentado hacer una "pintura nacional", incluyendo en sus cuadros plantas tropicales, frutos, campesinos, indios, bueyes con su arado. Pero la imagen es tan falsa, los campesinos están vestidos tan afectadamente, sus caras "adulonas" muestran una belleza tan irreal que no tiene nada que ver con el tipo nativo: "La técnica de que se han valido nuestros pintores no es técnica en la que valga y se acentúe la personalidad sino técnica imitada irreflexivamente, fórmulas académicas que ni siquiera se han purificado con el filtro de la emoción".¹ En conclusión, Varela piensa que la pintura colombiana sigue siendo fría calcomanía de las escuelas francesa y española, "fabricación y no creación".

Un año antes, Germán Arciniegas había expresado un concepto similar, criticando los mediocres resultados de los artistas que han intentado hacer pintura autóctona pensando que la solución está en representar "ruanas, alpargatas y sombreros de paja", sin entender que la clave está en mirar hondo, echarse a caminar por los senderos de las almas calladas, descubrir la melancolía del indio: "Por tal motivo, cuando se llega a una exposición de pintura nacional, debe el espectador darse por satisfecho al mirar las versiones vernáculas de la pintura europea".²

Varela, Arciniegas y otros intelectuales que hacen críticas similares en este momento de la historia colombiana tienen toda la razón en sus apreciaciones sobre la pintura. Si bien la escultura, quizás por tener menos tradición en el país y menos apoyo oficial, está planteando técnicas, formas y contenidos nuevos, que entusiasman a quienes sienten la urgencia de un viraje cultural, la pintura sigue aferrada a los cánones del academicismo francés del siglo

1 VARELA, Juan Pablo. *Monografía del Bachué*. En: *El Tiempo*, Bogotá, junio 5 de 1930

2 Cfr. MEDINA, Álvaro. *El Arte Colombiano de los Años 20 y 30*. Bogotá: Coicultura.

XIX y a la influencia de la escuela realista española, representada por la Academia de San Fernando de Madrid. Nuestros cuadros nacionales no son más que manolas vestidas con trajes típicos colombianos. El único pintor que ha propuesto una renovación en la pintura, Andrés de Santamaría, salió decepcionado del país en 1911, con el propósito de no volver nunca más.

Como una solución al estado de inmovilidad de la pintura colombiana, Juan Pablo Varela propone en el texto citado mirar el ejemplo de México, un país que con orgullo y con fe está perfilando artísticamente el espíritu de su raza; los pintores jóvenes deberán identificarse con las ideas de los Bachués, porque a ellos les corresponderá “ornar nuestros palacios de frescos, que simbolicen un periodo de nuestra historia, una etapa de nuestro mestizaje, donde se mezclen frutos, flores y fauna, donde vayan juntos raza y paisaje, cogidos de la mano, como jugando a la eternidad”.³

No obstante, el cambio en la pintura colombiana deberá esperar unos años más. Las exposiciones que realizan en 1934 los artistas Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez, luego de su regreso de Europa, serán señaladas años más tarde como el momento de la ruptura, el inicio de la pintura moderna en Colombia. En las obras de Gómez Jaramillo predomina la estructuración de las formas, clara influencia de Cézanne; Pedro Nel Gómez da cuenta de la misma influencia en sus retratos, pero en otras obras llama mucho más la atención su interés por los temas de carácter social y contenido político.

Después de 45 años de gobiernos conservadores, el partido liberal toma el poder en 1930. El presidente López Pumarejo ha mostrado su simpatía por la revolución mexicana, y ha prometido trasladarla a su país; el arte social que desde México se ha extendido a varios países latinoamericanos tiene ahora las circunstancias propicias en Colombia.

Desde su regreso de Europa, Pedro Nel Gómez ha comenzado a perfilarse como el modelo del artista revolucionario. Su aspecto físico, su melena, sus lentes, su chivera, le hacen pensar a Jaime Barrera Parra en un doble de León Trotsky, alguien que “encierra un alma rigurosamente marxista. (...) Pedro Nel Gómez es uno de los pocos revolucionarios de verdad que hay en este país de patriarcas”,⁴ sus obras son “verdaderos editoriales, verdaderas requisitorias contra la política”. Cuando el pintor sale hacia Bogotá en 1934, con más de un centenar de cuadros para exponer en el Capitolio Nacional, el mismo escritor lo anuncia en la prensa de esta manera: “es la revolución en camino al altiplano”.⁵

3 VARELA, Juan Pablo. *Op. cit.*

4 BARRERA PARRA, Jaime. Citado en: GONZÁLEZ, Beatriz. **El precio de la patria. Pedro Nel Gómez, 1899-1984.** *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* N° 2. Santafé de Bogotá: 1984.

5 BARRERA PARRA, Jaime. **Carrusel antioqueño.** En: *El Heraldo de Antioquia*, 1934. Archivo Pedro Nel Gómez.

En la exposición que Pedro Nel Gómez realiza en el Capitolio Nacional, la primera después de su regreso de Europa, se hace evidente su deseo de ser muralista. Allí están, al lado de sus retratos y sus bodegones cezannianos, una serie de acuarelas que son a su vez bocetos para futuros murales: *La marcha del hambre*, *La ley de Sindicatos*, *Las Reservas del Estado*, *La Conquista de los Andes u Homenaje a los Colonos*, son algunos de los títulos. Al volver a Medellín, el pintor se dedicará por completo a la decoración mural del Palacio Municipal, tarea de una magnitud que ningún artista colombiano había asumido hasta entonces.

En los murales del Palacio Municipal se hace presente de manera paradigmática la propuesta del arte social que Pedro Nel Gómez venía soñando y preparando desde hace varios años. Los antioqueños pueden ver ahora, en grandes formatos, una pintura nueva que escandaliza a muchos por la flagrante violación que hace de normas sagradas de la estética, y que entusiasma a otros por los nuevos y variados temas que representa, por su contenido revolucionario. El maestro inicia con entusiasmo la tarea de representar la historia, los héroes, los momentos gloriosos y desdichados de la historia de su región y de su país. Los libertadores de la República, los primeros legisladores, los guerreros, desfilarán por los muros de los edificios públicos al lado de los poetas, los intelectuales, los creadores de empresas, los mineros, los obreros, las madres, los personajes de la mitología regional.

A la tarea artística de Pedro Nel se sumará muy pronto la de sus alumnos más destacados: Carlos Correa y Débora Arango. Dos periódicos de la capital antioqueña publican la invitación que hace Correa en 1936 a su primera exposición de "pintura moderna", que define como una incorporación "a las cruzadas de arte" ya iniciadas en otros países de América, "un reto a las fosilizadas formas" que han imperado en el medio y un aporte a la revolución artística iniciada por Pedro Nel Gómez.⁶ Por esos mismos años inicia también Débora Arango su carrera artística; cuando en 1939 uno de sus entrevistadores le pregunta por la escuela o tendencia en que se ubica su trabajo, la joven pintora lo define de esta manera: "No es necesario usar términos precisos, como los que se estilan en medicina, por ejemplo. Basta con que usted diga que los artistas que comulgamos con Pedro Nel Gómez vamos alejándonos de los viejos moldes y nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria del arte destinado a interpretar el anhelo de las masas".⁷

Es evidente que los nuevos artistas antioqueños tenían la plena convicción de estar realizando una revolución artística sin antecedentes en el país. A ellos se unirá un buen grupo de intelectuales que apoyará con entusiasmo su tarea. Pero, ¿cuáles son las premisas de esa revolución?

6 Notas. Exposición pictórica. En: *El Heraldo de Antioquia*. Medellín, 1936. Archivo Pedro Nel Gómez.

7 "El arte no tiene que ver con la moral", afirma Débora Arango en: *El Diario*. Medellín, noviembre 20 de 1939.

El grupo de los pedronelistas —bautizado así por la prensa— se opone a la obligatoriedad de la belleza para el arte, lo mismo que a la fidelidad a las formas que presenta la realidad, premisas defendidas por los llamados “eladistas”, seguidores del pintor Eladio Vélez. En la obra de los nuevos artistas cabe la deformación, que da cuenta de las emociones del artista o de la interpretación libre que se aparta a veces de la apariencia visible de los seres; los colores pueden ser más fuertes, el dibujo menos preciso, la representación del espacio puede no ajustarse a las rígidas normas de la perspectiva renacentista.

Pero son los asuntos de contenido los que más van a distanciar a los eladistas y pedronelistas. Mientras los primeros continúan aferrados a los temas tradicionales de la pintura (retrato individual, bodegón, paisaje, realizados con un carácter atemporal, como manifestación de la sensibilidad del pintor para el placer estético de los espectadores), los segundos están convencidos de que una obra de arte pertenece a un tiempo y a un lugar y debe ser manifestación clara de las condiciones que en ellos se dan. La obra de los artistas latinoamericanos y colombianos debe ser evidentemente latinoamericana y colombiana y mostrar en todo momento aquello que hace peculiar nuestra cultura. La luz del trópico es distinta, tenemos una fauna, una flora y un paisaje exuberantes, nuestros hombres y nuestras mujeres no pueden ser representados obedeciendo a los cánones de proporción griegos. Los paisajes y retratos que realizan practicantes del nuevo arte se diferenciarán claramente de todo lo que se ha visto en el arte colombiano.

Pero construir la imagen de nuestro continente y de nuestro país de acuerdo a las ideas de los pedronelistas implica también representar nuestra historia, nuestros conflictos, las luchas sociales. Algunos títulos de las obras que presenta Carlos Correa en su primera exposición, tales como *Entierro de obreros*, *Huelga en Barranca* y *La marcha del hambre*, dan cuenta por sí solos de su identificación con su maestro y con los ideales del arte social. Pedro Nel Gómez representará en sus murales temas como la fundación de la República, migración del pueblo antioqueño, la historia de la minería, el cultivo del café, el nacimiento de la industria, y llamará la atención sobre la necesidad de que el petróleo y la energía eléctrica sean bienes nacionales. Débora Arango denunciará la discriminación de la mujer, pondrá en evidencia problemas como la prostitución, la violencia, las mentiras y abusos de quienes detentan el poder.

La influencia de las ideas del muralismo mexicano es, quizá, más evidente en las declaraciones y textos escritos de los artistas y sus simpatizantes que en las formas del nuevo arte. La estética marxista, que sirvió de fundamento a la propuesta artística de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, se apoya en la noción de una historicidad radical de los modos de representación; la actividad artística es una forma de apropiación de la realidad, una forma de ideología que refleja los conflictos de la base económica y social, pero que al mismo tiempo tiene repercusión en ella. El arte, en este contexto, tiene una importante función social, por cuanto contribuye en gran medida a la formación de la conciencia de la comunidad y puede cambiar las actitudes de los individuos.

En un libro que dedica a la obra de Carlos Correa, el historiador Juan Friede expone de esta manera la premisa básica de la estética marxista: “La obra de arte es, en síntesis, la conciencia social vertida en forma plástica. El artista cuaja las pulsaciones sociales, intelectuales y emocionales de su pueblo, o de un grupo social dentro de él. Expresa las fuerzas vitales que conmueven a la sociedad, fuerzas que cuando llegan al punto de saturación hacen surgir mentalidades que las captan y les dan forma plástica”.⁸

De acuerdo con la estética marxista, es la incorporación en las pulsaciones sociales lo que le da sentido, razón de existencia, base sólida a la producción del artista. Desde este punto de vista, las obras que no ponen en evidencia un compromiso del artista con el destino de su comunidad son obras frívolas, anárquicas, simple goce estético, pasatiempo efímero y superficial.

En el arte social de los años treinta, revolución política y revolución artística son conceptos inseparables. El arte, tal como expresó el mexicano Diego Rivera, “no puede no ser revolucionario, es decir, no aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad”,⁹ el artista no puede desentenderse de las luchas sociales, debe denunciar, arengar, adoctrinar, poner todo su talento creativo al servicio de sus ideas políticas. El antioqueño Humberto Chaves Villa escribe: “En el drama de la vida actual, no hay palcos para espectadores: todos somos soldados y jueces. Ningún artista, por el hecho de serlo, debe alzar los hombros y desdeñar la realidad que gravita sobre él. Antes que artista se es hombre”.¹⁰ Y el citado historiador Juan Friede explica así lo que diferencia la obra de Pedro Nel Gómez y Carlos Correa de la de otros artistas: “Para éstos, la pintura es trascendente, el arte tiene una misión que cumplir, tiene que darle forma a las fuerzas plásticas de la vida del pueblo. Debe vivir sus problemas, demostrarlos, influirlos y resolverlos”.¹¹ Pedro Nel Gómez y Carlos Correa consideran que el arte es una misión tan grande y noble como la que asumieron los héroes que nos dieron la independencia; una misión que implica estar dispuesto al combate permanente por la defensa de los ideales patrios y la construcción de la nacionalidad. “El artista —dice el maestro Pedro Nel— no es solamente pintor, escultor, arquitecto o poeta, sino que es ante todo un animador sagaz y avezado de todo lo que, por medio de la política, vivifique el sentimiento de una responsabilidad de un futuro más brillante del destino de su país”.¹² Carlos Correa manifiesta públicamente que le duele Colombia, y se presenta como uno de aquellos artistas que tratan de “salvar la nacionalidad”, los problemas del país no dan espera, no es tiempo para la placidez: “En el sepulcro no se lucha y los artistas que no luchan son cadáveres vivientes. La lucha es biológica con el medio, es social con los hombres y

8 FRIEDE, Juan. *El pintor colombiano Carlos Correa* Bogotá: Espiral, 1945. p. 9.

9 RIVERA, Diego. *Arte y política*. México: Grijalbo, 1979, p. 302.

10 CHAVES VILLA, Humberto. *Espacio del Arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1955.

11 Cfr. MEDINA, Álvaro. *Op. cit.* p. 319.

12 GÓMEZ, Pedro Nel. *Un artista habla de política*. En: *El Liberal*, junio 26 de 1945. Archivo Pedro Nel Gómez.

espiritual con las ideas. En Colombia se avecinan tiempos de lucha bravía y los artistas que no quieran esa lucha deben abandonar su oficio, pues el arte es un termómetro y, como tal, marca las oscilaciones de la temperatura espiritual de un país. La lucha de Bolívar para independizar a Colombia debemos continuarla, pues el coloniaje artístico aún impera".¹³

El nuevo arte de carácter social se va configurando poco a poco con claros perfiles en Antioquia. Tal como lo definen los críticos es un arte "telúrico", una plástica austera pero sólida y vigorosa. Gracias al apoyo de importantes intelectuales esa estética "dura" se impone en pocos años sobre la estética "blanda" —que le da prelación a lo bello o a lo decorativo— y pasa a representar los valores culturales del departamento.

Los antioqueños Pedro Nel Gómez, Carlos Correa e Ignacio Gómez Jaramillo conforman, con Luis Alberto Acuña y José Domingo Rodríguez, la vanguardia del arte colombiano a comienzos de los cuarenta; así lo confirma la premiación de los primeros Salones Nacionales y el juicio de los principales críticos. Pero a medida que avanza la década se vislumbra desde Bogotá un cambio radical en el arte colombiano.

A raíz de los salones nacionales de pintura que organiza en Medellín la empresa Tejicóndor en 1949 y 1951, en los cuales Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña han obtenido los primeros premios, la prensa antioqueña expresa su orgullo y su satisfacción por el triunfo artístico que ha obtenido el departamento al proponerle a Colombia una pintura nacional, que sin duda se extenderá a todo el país y perdurará por muchos años: "Antioquia es, sin lugar a dudas, el ámbito regional en donde se está gestando hoy día un estilo pictórico propio, de proyección casi ecuménica. Pedro Nel Gómez o Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa o Rafael Sáenz, lo mismo que el ancho catálogo de nombres de ambos sexos que colaboran activamente en la aparición de un ciclo pictórico nacional que resista la mirada crítica extranjera y sobrepase al tiempo y al espacio efímeros, fundan ahora el epicentro de la nueva pintura colombiana..."¹⁴

Ignoran la mayoría de los antioqueños, y prefieren ignorarlo algunos, que una nueva vanguardia, un nuevo arte, una nueva estética, está tomando fuerza desde Bogotá, y que los años gloriosos del arte social están contados. Desde 1944 han comenzado a destacarse algunos jóvenes artistas, la mayoría de ellos formados en el exterior; su trabajo artístico, en escultura y pintura, está perfectamente a tono con las premisas del arte internacional, arte que se opone diametralmente a los realismos de carácter socializante y a las actitudes nacionalistas.

Una batalla más ardua aun que la librada contra los eladistas espera al maestro Pedro Nel y sus seguidores. La llegada a Colombia de la crítica argentina Marta Traba inclinará

13 GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. **El pintor Carlos Correa**. En: *El Liberal*, septiembre 4 de 1949. Archivo Carlos Correa.

14 MEJÍA, José. **¿Amargura centralista?** En: *El Colombiano*. Medellín, 1951. Archivo Carlos Correa.

definitivamente la balanza hacia el arte de la vanguardia internacional. Con una sólida formación en estética e historia del arte, Marta Traba irrumpe en el país decidida a cambiar la concepción artística de los colombianos; desde sus artículos en revistas como *Estampa*, *Cromos*, *Prisma*, *Mito*, *Eco*, *Semana*, y en el diario *El Tiempo*, combatirá las ideas academicistas y el realismo social, con su pluma brillante, con energía y pasión no conocidas en la crítica artística colombiana. Su tarea inicial es desmontar los “mitos del arte colombiano y latinoamericano”, y uno de esos mitos es el muralismo mexicano, que en su opinión ha ejercido una nefasta influencia sobre los países de Suramérica.

Marta Traba emprende una batalla frontal contra ese “desvario artístico” en el que ha incurrido Colombia, lo mismo que otros países suramericanos, al responder servilmente al “apocalíptico” llamado de México. Ese realismo social al que se han dedicado los artistas con “espantable laboriosidad”, sin pensar si ellos han hecho o están haciendo la revolución que justifique tal “desenfreno artístico”, es un arte anacrónico que ha llenado kilómetros de “muros indefensos” con pura “demagogia pictórica”, “imágenes de cartilla” que presentan un país automagnificado, una unidad nacional inexistente, una “cultura de ficción”. “La retórica mexicanista —la libertad del pueblo, la lucha contra la expoliación, la madre tierra, las simientes fecundas, la voluntad del trabajo— recubrió con tenacidad pueblos misérrimos, expoliaciones sin cuento, tierras desérticas, perezas ancestrales”.¹⁵

Al mismo tiempo que asume una enfática defensa de nuevos artistas como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, Marta Traba enseña a los colombianos las premisas básicas del “arte moderno”, esa nueva vanguardia que de ahora en adelante se impondrá en el país: se trata de un arte sin fronteras, un arte autónomo que busca ante todo valores estéticos universales, y que por tanto se opone a todo compromiso de carácter religioso, histórico, ideológico o político. El arte moderno es ante todo invención formal, manifestación de la subjetividad; lo que vale en él es la singularidad de la conducta de un artista: “el hecho de que muestre algo que no se había visto antes, y que reviste, no un poder de evocación, sino un poder de revelación”.¹⁶

En opinión de Marta Traba, los muralistas mexicanos y todos sus seguidores en Latinoamérica han realizado un arte que, aunque haya podido ser políticamente revolucionario, es completamente reaccionario desde el punto de vista estético. Un arte que utilice todavía la alegoría, el realismo, las soluciones de volumen, un arte como éste donde impera la anécdota, es un acto de esquirolaje a la verdadera revolución artística que se ha realizado en Europa desde finales del siglo XIX. Se trata de un reaccionarismo fatal, “un hecho desgraciado que atrasó nuestro ingreso a la revolución del arte contemporáneo en treinta años”.¹⁷

15 TRABA, Marta. **Proposición crítica sobre el arte colombiano**. En: *Eco* N° 60, Bogotá, abril 1965.

16 TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984. p. 116.

17 TRABA, Marta. **El Muralismo Mexicano**. En: *Mirar en Bogotá*. Bogotá: Colcultura, 1976, p. 299.

Marta Traba insiste en que el mexicanismo fue una historia o una sociología, pero nunca una estética; “sus artistas se movieron con discursos, no con hechos plásticos”; su gran error fue decretar una pintura al servicio de la revolución, lo cual implica una delegación de poder aceptada por sus practicantes: “La pintura delega su poder en el hecho político. El hecho político llena la vida del pintor. Y la revolución estética comienza a ser considerada como una defeción, como alta traición al hecho político”.¹⁸

Con el triunfo de la generación de los cincuenta, encabezada por Alejandro Obregón, los representantes del arte de los años treinta serán víctimas de una censura unánime por parte de los defensores de la vanguardia. Las Bienales de Medellín, que constituyen la entronización definitiva del arte internacional en Antioquia, ignoran por completo a estos artistas que años atrás fueron el orgullo del Departamento. Marta Traba escribe una Historia de arte colombiano, cuyo segundo capítulo termina con Andrés de Santamaría, para continuar en el tercero con Alejandro Obregón, “el Precursor del Arte Moderno en Colombia”. También aquí los artistas de los años treinta han sido olvidados.

Pero falta aún para la historia del arte colombiano otro momento de esta discusión. Marta Traba muere accidentalmente en 1983, Pedro Nel Gómez en 1984 y Carlos Correa en 1985. El paso del tiempo que serena los ánimos, y el reconocimiento internacional de la crisis de las vanguardias artísticas, serán factores favorables a una revisión de ese periodo confuso de nuestra historia cultural. Sin caer en los elogios o ataques desmesurados que caracterizaron los juicios estéticos de otros tiempos, críticos e historiadores buscan argumentos claros y objetivos que nos ayuden a entender y valorar en su justa medida la propuesta artística de los llamados artistas Bachué.

Con motivo de la muerte del maestro Pedro Nel la artista e historiadora Beatriz González hace un análisis sobre la vida y la obra de este polémico pintor, y llega a la conclusión de que sin duda fue un hombre dotado para la pintura, un artista moderno que perfectamente hubiera podido ser el gran abstracto o expresionista colombiano, pues su talento era suficiente para trabajar en los dos campos, y multitud de obras lo confirman. Pero, por las circunstancias de su nacimiento, sus estudios, y la situación política que le tocó vivir, escogió la carrera de muralista, que equivalía a aceptar el papel de guía, maestro y conciencia de su país; era esta una escogencia de carácter ético, y por ella “prestó servicio y pagó el precio de la patria”.¹⁹

Por otro lado, y apoyándose en recientes reflexiones sobre el concepto de región, que han conducido en México a la revisión del muralismo, Beatriz González invita a los espectadores a despojarse de los prejuicios que impiden el análisis de la pintura mural. El mural “no se puede medir con los mismos parámetros de la pintura o de la escultura sino por su misión dentro de la colectividad”; es preciso abordarlo con perspectiva histórica, saber

18 *Ibidem*.

19 GONZÁLEZ, Beatriz. *El precio de la patria*. *Op. cit.*

dónde, por qué y para qué se hizo, entender que cada artista presenta la historia según su interpretación, y que la presentación más objetiva puede estar acompañada de la licencia poética.

En su libro *El arte colombiano de los años 20 y 30*, publicado en 1995, el historiador Álvaro Medina examina la producción de los mal llamados artistas Bachué, que, en su concepto, fueron condenados injustamente por críticos e historiadores del arte con el argumento de que sus obras se dedicaron solamente a indagar en lo nacional a través de elementos literarios, de tipo social o político, pero no tienen nada que ver con el arte. Rechazando enfáticamente estos juicios, Medina demuestra con lujo de detalles que esta generación hizo una revolución desde el punto de vista estético, y que su propuesta fue el primer arte moderno que conoció Colombia.

Los artistas de los años veinte y treinta, tal como lo analiza el historiador citado, pusieron en evidencia la necesidad de que el arte colombiano se liberara de la influencia de las academias francesa y española del siglo XIX; y aunque muchas de sus obras no hayan alcanzado un altísimo valor artístico, no podemos marginarlos de nuestra historia del arte porque con ellas, y con la difusión de sus ideas, iniciaron la búsqueda de valores estéticos propios y ampliaron considerablemente las posibilidades formales, técnicas y temáticas de las artes plásticas en nuestro medio.

Medina considera que es una fortuna que ese primer arte moderno no haya sido una segunda versión del impresionismo, el futurismo o el cubismo, dado que las ideas americanistas y nacionalistas, que desde México se extendieron por toda Latinoamérica —y que en Colombia fueron acogidas con entusiasmo—, le dieron a este arte moderno su personalidad propia, su sello de autenticidad.²⁰

Además de refutar la idea ya extendida de que el arte moderno en Colombia comienza con Obregón, Álvaro Medina aborda la reflexión sobre el argumento que dio pie a la censura de la generación de artistas a que hacemos referencia —vale decir— el carácter eminentemente socio-político de su producción artística. Su tesis es que lo social y lo político eran temas ineludibles en la época; Latinoamérica toda vibraba con las reflexiones en torno a la existencia o la necesidad de la identidad cultural americana y nacional, y con las expectativas de cambio social. Los intelectuales más progresistas estaban comprometidos con las reflexiones en torno a los asuntos socio-políticos. Era éste, por tanto, un signo de modernidad, por lo demás no exclusivo de las artes plásticas ni reducido al ámbito latinoamericano, y esto se puede comprobar haciendo un recorrido por las obras más famosas del cine, la literatura y el teatro de estos años, y examinando la producción de la mayoría de los expresionistas alemanes.²¹

20 MEDINA, Álvaro. *Op. cit.* p. 331.

21 *Ibidem*, p. 310. Medina se refiere, entre otras, a *La montaña mágica* (1930) de Tomas Mann, *Tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel, *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, y *Madre coraje* (1938)

Por otro lado, el historiador Medina afirma que, en términos generales, los artistas de los años veinte y treinta fueron conscientes de que los valores estéticos deben ser la preocupación prioritaria del artista y fueron cautelosos en la representación de los contenidos políticos. Las obras de los artistas colombianos nunca se convirtieron en medio de propaganda ideológica, ni en vehículo de consignas, ni en propuestas concretas de acción partidaria como sucedió en otros países.²² No se puede negar que hubo errores, y ello puede observarse principalmente en la pintura mural, pero las fallas que podemos encontrar en algunas obras no pueden hacernos olvidar el valor estético de otras y el aporte cultural de toda una generación.

La obra del pintor Pedro Nel Gómez, el más importante muralista colombiano, es analizada extensamente en el libro citado. Medina no duda en reconocer las cualidades de este pionero de la pintura moderna en Colombia y la calidad artística de la mayoría de sus obras, pero tampoco tiene dudas al señalar sus extravíos, casi todos ellos relacionados con su trabajo en la técnica del fresco. En murales como *La República* del Palacio Municipal de Medellín, el pintor incurre en errores que no se aprecian en su pintura de caballete: predominio absoluto de lo narrativo, exceso de figuras, descuido en la composición, monotonía en el color, errores que por cierto había señalado desde 1941 el escritor Jorge Zalamea.²³

Si la técnica del mural no fue la adecuada al temperamento y al estilo de un pintor de tendencia expresionista, como era Pedro Nel Gómez, tampoco favoreció a otro excelente pintor de caballete, Ignacio Gómez Jaramillo, en cuyos frescos Medina encuentra “un énfasis alegórico poco afortunado”. Refiriéndose a estos dos antioqueños el historiador insiste en que sus obras sobre lienzo y papel son muy superiores en calidad y en número; en ambos casos, el pintor de caballete superó con creces al muralista; el muralismo colombiano, en su opinión, no pasó de ser un sueño.

Otro factor que ha favorecido el juicio negativo de los representantes del arte social fue su propia actitud: sus declaraciones de tinte político, sus teorías socialistas, sus manifiestos, que suscitaron a su vez airadas declaraciones de los representantes de la extrema derecha, quienes ocultando casi siempre las motivaciones políticas de sus juicios, rechazaron enfáticamente las obras y los artistas apoyados por los gobiernos liberales; a estas censuras se sumaron luego los partidarios de la vanguardia internacional, en enfática defensa de la autonomía del arte. Los bandos en conflicto radicalizaron sus posiciones, haciendo imposible un análisis estético objetivo y sereno.²⁴ Por tal motivo el historiador aconseja, a quienes en el futuro se ocupen de los representantes del arte social, no dejarse confundir por los excesos

de Bertold Brecht.

22 *Ibidem*, p. 312.

23 Cfr. ZALAMEA, Jorge. *Nueve Artistas Colombianos*. Bogotá: Ex Libris, 1941, p. 50-52.

24 Refiriéndose a Pedro Nel Gómez, Medina afirma que el pintor fue víctima de la imagen que él mismo quiso forjarse. Cfr. MEDINA, Álvaro. *Op. cit.* p. 106.

retóricos que acompañaron este período del arte colombiano, y que corresponden al ambiente de la época; los historiadores no deben caer en los mismos errores en que cayeron los artistas y sus críticos.

El filósofo Hans Georg Gadamer ha analizado la significación que tiene la distancia en el tiempo para la comprensión de los hechos históricos. Cuando existe eso que llamamos “distancia histórica” hemos visto los efectos de los acontecimientos del pasado, tenemos más elementos de juicio y, sobre todo, no estamos involucrados con todas nuestras pasiones y afectos en la situación dada; por tanto, tenemos mayores posibilidades de alcanzar una visión panorámica y de reconocer un significado objetivo y permanente: “Es verdad que lo que una cosa es, el contenido que le es propio, sólo se distingue desde la distancia respecto a la actualidad y sus efímeras circunstancias”.²⁵

Esa “productividad hermenéutica” que resulta de la distancia en el tiempo es lo que permite al historiador Álvaro Medina encontrar nuevas relaciones de sentido y analizar con serenidad aciertos y errores en las obras de una generación que otros borraron de la historia. Y es también la existencia de la distancia histórica lo único que puede explicarnos el sorprendente cambio de tono y de opinión que se aprecia en el libro póstumo de Marta Traba *Arte de América Latina 1900-1980*, escrito en 1983 y publicado en 1994. En el segundo capítulo, dedicado al muralismo y sus implicaciones, la crítica argentina advierte desde el comienzo que ha llegado el momento de estudiar este tema con objetividad: “no hemos de caer en los apasionados argumentos en pro y en contra que suscitó hasta entrada la década de los cincuenta...”;²⁶ prefiere ahora unirse al consenso de críticos e historiadores, y reconocer el valor de este movimiento artístico que otrora fue el blanco de sus más fuertes ataques: “Las relecturas críticas más acertadas y desapasionadas que actualmente se hacen del muralismo o escuela mexicana coinciden en considerarlo como el movimiento más importante de la plástica continental a comienzos del siglo”.²⁷

Marta Traba resalta la amplitud de los debates que se suscitaron en los años 20 y 30 en torno a la obligación prioritaria de vincular arte y sociedad, y cita a Octavio Paz para mostrar cómo en el muralismo mexicano confluyen un cambio de conciencia social, producto de la revolución de 1910, y un cambio de conciencia estética, producto de la vanguardia artística europea que se consolidaba en esos mismos años. Bajo esta óptica, puede reconocer la relación de la obra de Rivera con el cubismo, la de Siqueiros y Orozco con el expresionismo, y el “espíritu de investigación” que sustituyó a la academia.

Dejando a un lado sus anteriores críticas respecto al carácter eminentemente político de los muralistas, Marta Traba se concentra en hacer notar la relación de los “tres grandes”

25 GADAMER, Hans Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 368.

26 TRABA, Marta. *Arte de América Latina 1900 - 1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 1.

27 *Ibidem*, p. 14.

del muralismo con la cultura de su país y los acontecimientos de la época, y en analizar sus obras desde el punto de vista del lenguaje plástico. José Clemente Orozco es, según su opinión, el mejor de los muralistas; la crítica admira la “potencia satírica” y “el sentido trágico de la vida” que se hace presente en su trabajo, y compara el mural de la cúpula del Hospicio Cabañas (en Guadalajara) con “las mejores concepciones barrocas”. El muralismo que se desarrolló en el resto del continente es, en su concepto, un “muralismo derivado”, que nunca tuvo la fuerza del movimiento original, porque tampoco eran iguales las circunstancias sociopolíticas que sirvieron de referencia en los distintos países; no obstante, junto a los mensajes de reivindicación social se dio paso a una cautelosa “modernización de la imagen” que dejó atrás la academia del siglo XIX. Refiriéndose al caso de Colombia, la crítica argentina presenta al maestro Pedro Nel Gómez como el más importante de los muralistas, pero prefiere destacar su pasión por la acuarela, la pincelada suelta y la modulación cromática que el pintor logró en esta técnica.²⁸

La historia del siglo XX nos ha dado buenos ejemplos de obras que nos permiten reflexionar sobre el tema de la relación entre el arte y la política. Existen algunas obras excelentes como *Guernica* de Picasso, y muchas otras que han merecido el rechazo unánime de la crítica, como es el caso del realismo stalinista y del que se realizó bajo el dominio nazi. En la historia del arte colombiano tenemos también ejemplos de obras buenas y malas, y de fragmentos logrados o malogrados en una misma obra. Pero los sucesos artísticos de todos estos años y las reflexiones de los historiadores nos permiten afirmar sin duda alguna que arte y política no son términos irreconciliables, y que tampoco hay razón para rechazar una obra por el sólo hecho de ser figurativa o por tener elementos narrativos; grandes obras del pasado y también del presente, cuyo valor es incuestionable para nosotros, están configuradas con imágenes del mundo real o cuentan historias que a veces podemos reconocer. Los ataques de los años cincuenta y sesenta contra el realismo perdieron toda vigencia por la fuerza de los hechos. Lo que sí conserva aún el carácter de premisa fundamental para el arte es que la imagen no puede agotarse en el simple hecho de reproducir la realidad visible, y que cualquiera que sea el mensaje que el artista quiera transmitir, sea de carácter religioso, político o de otra índole, los valores artísticos fundamentales deberán estar en primer lugar y permanecer aun después de que el contenido del mensaje deje de ser identificable por los espectadores.

El arte es uno de los modos más efectivos y perdurables en que una comunidad se reconoce a sí misma, se manifiesta, se encuentra. Y dentro de una misma comunidad cada época tiene ideales propios, experiencias, preguntas apremiantes, mensajes que transmitir. Si apoyados solamente en los valores de nuestra cultura presente nos enfrentamos a la producción artística de nuestros antepasados, nuestra reacción natural será el rechazo y el olvido. Esta actitud, que equivale a una hipervaloración de lo presente y una negación de todo lo pasado, nos priva de la posibilidad de construir una verdadera cultura que, como su

28 *Ibidem*, p. 42.

nombre lo indica, es “cultivo” de valores y de sentido. Más productivo sería, de acuerdo con las ideas de Gadamer, intentar “ver más allá de lo cercano”, establecer un diálogo fecundo con la tradición, tratar de comprender lo que se nos dice desde el pasado y tomar en serio su pretensión de verdad. Lo cual no significa someternos a sus valores, sino, más bien, ampliar nuestro estrecho horizonte, integrar sus valores y los nuestros en un ámbito más amplio que supere nuestra particularidad y la del otro.²⁹ El acceso al espíritu de otras épocas nos ayudará a extender nuestro espíritu y también a interpretar nuestra realidad actual.

Los defensores de la vanguardia estaban demasiado comprometidos con la estética del arte moderno internacional y demasiado necesitados de enfatizar sus diferencias con la generación anterior. Pero la perspectiva histórica que resulta de la distancia en el tiempo nos impone hoy una mirada más serena y objetiva de ambas generaciones, una mirada que nos permita llenar los vacíos que otros han dejado, reconstruir los hilos rotos, restablecer la continuidad de nuestra historia artística y reconocer en nuestro patrimonio espiritual las ideas, las preguntas, las utopías, los valores que son comunes a nuestro pasado y a nuestro presente, y que por tanto nos identifican como cultura.

29 GADAMER, Hans Georg. *Op. cit.* p. 367.

Resumen. *Los años treinta y cuarenta vieron surgir en Antioquia un arte americanista y nacionalista, de carácter social, cuyos principales representantes fueron Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Débora Arango. El artículo explora el enfrentamiento conceptual entre los partidarios del muralismo mexicano, fundamentados en la estética marxista, y los partidarios de un arte moderno internacional, opuesto a todo contenido ideológico, liderados en Colombia por la crítica de arte Marta Traba. La discusión será abordada en tres fases: los años de apogeo del arte social (1934-1950), su momento de crisis (1950-1960), y la revisión actual de la historia del arte en Colombia.*

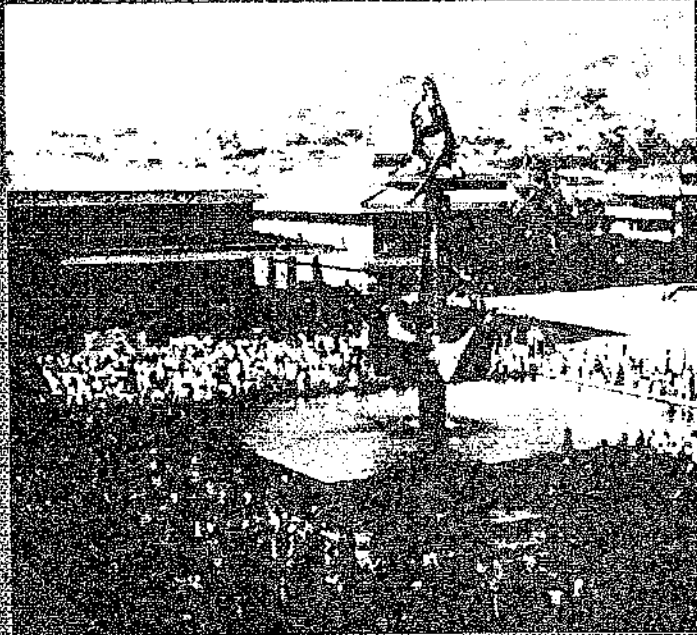
Summary. *During the thirties and the forties, an Americanist and Nationalist Art, with an evident social character, was developed in Antioquia. Pedro Nel Gómez, Carlos Correa and Débora Arango were among the main representatives. This paper addresses the theoretical discussions between those people in pro of Mexican Muralism and those in pro of a Modern International Art, as opposed to any ideological contents, headed in Colombia by the critic of Art Marta Traba. This paper will consider the discussion in three steps: the climatic years of social Art (1934-1950), its crisis (1950-1960) and the current revision of Art history in Colombia.*

Palabras clave: *arte antioqueño, Bachués, Muralismo mexicano, arte moderno.*

Key Words: *Antioqueño Art, Bachués, Mexican Muralism, Modern Art.*

Utopía Siglo XXI

Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas Volumen 2 No. 7 Noviembre de 2001



Dossier:
Universidad pública y movimientos
estudiantiles: A los 30 años
del "Programa Mínimo de Estudiantes"