

ARTÍCULOS

LYLIA GALLO

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Modernidad y arte
en Colombia en la primera mitad
del siglo XX

El tema de la modernidad como elemento focalizador en la aproximación al fenómeno artístico, permite plantear gran variedad de aspectos, sin duda del mayor interés, para un análisis crítico de la creación y recepción, en el campo de las artes plásticas en Colombia, especialmente durante la primera mitad del siglo xx. Posibilita además, su relación con el fenómeno en Latinoamérica y en el ámbito internacional.



8. Rómulo Rozo. *Bachué*. 1925.
Bronce 170 x 38 43 cm.

“Ser moderno es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire»”¹.

PARACE pertinente iniciar esta indagación con la apreciación anterior, cuyas últimas palabras, corresponden al título del libro en el cual Marshall Berman indaga acerca de la modernidad. En última instancia, la modernidad se presenta como un elemento ineludible de referencia en el análisis de toda producción creativa.

Es conveniente, para llegar a un entendimiento del proceso de aproximación y caracterización de la modernidad en el arte producido en Colombia durante el período propuesto, partir de algunas consideraciones teóricas previas y efectuar inevitables referencias al ámbito latinoamericano, dentro del cual está inscrito y funciona el proceso colombiano.

Siguiendo a Berman, las caracterizaciones y concreciones de la Modernidad resultan demasiado generales y problemáticas, por el peligro de quedarse simplemente en la dicotomía reductora: moderno-premoderno o moderno-no moderno, generalizando un fenómeno que se caracteriza precisamente por su complejidad.

Más que acercarse a una definición, parece conveniente explorar el significado que ha tenido en los diversos momentos, y que la liga a los productos culturales mismos, al contexto social y espacial, a las relaciones e influencias de las personas que en ellos funcionan. Como anota Berman, es indudable, que la modernidad conlleva en su mismo principio elementos disímiles y contradictorios: por una parte actitudes positivas hacia el cambio, la transformación, y por otra, el miedo a la posible desorientación y a la desintegración como resultado final. “Así, ser moderno es vivir una vida de paradojas y contradicciones”², oscilando entre actitudes extremas revolucionarias o conservadoras y habría que llegar hasta el extremo de afirmar, con el autor, que ser totalmente modernos, es ser anti-modernos, es decir, luchar contra las realidades más palpables de la modernidad, a través de la ironía.

El proceso de modernización, que lleva alrededor de 500 años, se inicia con el paso de la vida comunitaria, a la organización societal, según el filósofo alemán Tönnies³; corresponde a la evolución económica, de organización política y de avances técnicos, que va de la vida de las pequeñas aldeas, como vida de solidaridad y valores compartidos, —premoder-

¹ MARSHALL BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Bogotá, Siglo XXI Editores, 1991.

² BERMAN, *op. cit.*, pág. XI.

³ Citado por RUBÉN JARAMILLO, *Colombia: la modernidad postergada*, Bogotá, Editorial Temis, 1994, págs. 55 y sigs.

na — al vértigo de la ciudad que hace olvidar quiénes somos y a qué pertenecemos. La vida moderna se asienta en los grandes descubrimientos de la ciencia y de la física, que han transformado radicalmente la imagen del universo y el lugar del hombre en él, la industrialización con todas las consecuencias que ha conllevado, las alteraciones demográficas, el crecimiento urbano, los sistemas de comunicación de masas; la institución del Estado burocrático, los movimientos sociales masivos y como elemento conductor, el mercado capitalista mundial, siempre en expansión y drásticamente fluctuante. Este proceso aplicado al siglo xx ha recibido el nombre de modernización y evidentemente ha nutrido las ideas y visiones del hombre como sujeto y como objeto de la misma.

Los modernistas del siglo xix, ya tienen conciencia del mundo nuevo y perciben también sus consecuencias y poseen además el recuerdo de mundos anteriores. Su actitud es afirmativa ante los cambios, pero también son irónicos, y nostálgicos, en su afán de parodiar el pasado. Marx y Nietzsche serían los pensadores más característicos, de este hombre que se atreve a individualizar, a autoliberarse.

Siguiendo a Berman, es indudable que el modernismo en el siglo xx ha cambiado en algunos aspectos, ha madurado y ha crecido. Ha sido el siglo más brillantemente creativo de toda la historia de la humanidad. El arte moderno, ha evolucionado hasta tal punto, que en las últimas décadas ha llevado a pensar en el encantamiento y la regresión. Luego de su triunfo y expansión, ha venido la ruptura del público en fragmentos y particularismos que ya no se comunican y son incapaces de dar sentido a la vida de las personas.

Hegel establece la interna relación entre modernidad y racionalidad y para Max Weber la racionalidad es equiparable al racionalismo occidental y lleva a un proceso de desencantamiento: del desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo, nace una cultura profana y la consiguiente evolución de las sociedades modernas. Habermas⁴ despoja la modernización de sus orígenes europeos y le señala el predominio de las fuerzas de producción y de productividad, los poderes políticos centralizados y de la nacionalidad, la difusión de formas de participación política, urbana y de educación formal, la secularización de los valores y las normas, para que al final del proceso, se afirme que esas premisas, al desarrollar al máximo sus contenidos básicos, se presentan más bien como contraposibilidades y antítesis. Correspondería a una post-racionalidad más reciente, que desmascara la razón como opresora, una pérdida del sentido de futuro de la vanguardia y un presente que se toca de alguna manera con los extremos de la historia.

⁴ JÜRGEN HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1992.

Al aludir específicamente al arte moderno, se debe puntualizar que su planteamiento fundamental se refiere a la libertad plástica, en el sentido de que el arte se libera por completo de las confrontaciones referenciales con el modelo. La descripción pasa a ser un acto gratuito y la pintura corre por cauces cada vez más autosuficientes, conquista que, sólo hasta llegar a la mitad de este siglo, es generalizada para la mayoría de artistas de Latinoamérica. Y es precisamente a este proceso en la producción de la imagen, que pasó de la realidad representada a la representación válida por sí misma, con las variables especiales en el caso colombiano, al que se hace referencia, hecho que no implica en manera alguna el desapego total de las realidades culturales que lo irrigan.

AMÉRICA LATINA

Se considera imposible o por lo menos inadecuado, hablar de Colombia en forma aislada, sin involucrarla dentro del proceso de América Latina, hecho que por otra parte, ayuda a entender mejor los múltiples caminos de aproximación a la modernidad, que van de la mano con la búsqueda de la identidad, pero al mismo tiempo, con la necesidad de universalización, en el panorama de la primera mitad del siglo.

El tema de la modernidad europea y la modernidad en América Latina, se presenta como un elemento ineludible de referencia en el análisis de toda producción creativa. La modernidad en estas dos áreas geográficas, adquiere unas características diferenciadoras, que le confieren una fisonomía específica, relacionada con el desarrollo histórico y las condiciones socio-económicas.

En América Latina el impacto de la modernización se dio a un ritmo dispar y en grados diferentes. De todas maneras, se puede apreciar como una línea transformadora y en varios casos, como una reinención formal, que con originalidad representa los auténticos problemas del continente.

Vale la pena anotar, que el área cultural andina, a la cual se asimila buena parte de Colombia, fue en principio, un área refractaria a las transformaciones del mundo moderno. Uno de los antecedentes de esta actitud, pudiera verse en la unidad apariencial, que homologó todas las culturas con relación a un punto de vista nuevo: la cultura española, considerada como la de carácter más premoderno entre todas las europeas, que entre otras cosas también se unificó en dicho proceso, sin serlo en el fondo, de tal manera que el mestizaje, en su incapacidad de traducirse en una cultura coherente y sistemática, acentuó la división dicotómica entre la cultura indígena y la cultura europea.

Pero por otra parte, la región andina no cumplió a cabalidad la revolución burguesa que se llevó a cabo en otras zonas, dando justificación a

la guerra de independencia. Lógicamente existen matices, pero la mayoría del área se ordena según los principios de una continuidad económica y social que se religa a la Colonia y la prolonga. Si se observa el siglo XIX, se aprecia cómo realmente no se da la integración nacional, ni la transformación de las bases del sistema económico y puede decirse que en principio, hasta se inmoviliza la creatividad y el progreso en torno a fórmulas preexistentes, absolutamente premodernas, como podría ser: la dialéctica del amo y del siervo, que desemboca en una especie de parálisis, a tal punto que hasta la misma actitud revolucionaria aparece teñida de la rigidez del sistema. Pero una vez insertado el proceso de independencia de las metrópolis, en el ciclo revolucionario internacional, que abarca los últimos años del siglo XVIII y buena parte del XIX, en cada uno de los países de América Latina se va conformando una fisonomía de reflejos e importaciones en todos los campos, que se prolonga hasta las primeras décadas de este siglo.

LA ACADEMIA EN COLOMBIA

En el país, el siglo XIX estuvo constituido fundamentalmente por reflejos de otras partes, por importaciones de artistas, de obras y escuelas, situación que en realidad se prolonga hasta las primeras décadas del presente siglo, que se inicia con una fuerte y casi exclusiva presencia del academismo. Así, este enfoque marca el carácter del arte, durante todo el siglo XIX, aunque un poco tardía con relación a otros países como México y Cuba, y luego de acciones particulares como la adelantada por Felipe Santiago Gutiérrez, mexicano, que durante sus varias estadías en el país fundó su propia Academia Gutiérrez, donde enseñaba pintura y realizó una interesante obra vinculada a Colombia, en sus series de retratos, como la que corresponde a los constituyentes de 1886, y varios personajes de la vida nacional de la época (fig. 1).

Alberto Urdaneta consolida oficialmente la academia, con la fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1886, en el gobierno de Rafael Núñez, considerado como uno de los primeros presidentes en realizar un intento de modernización del país, aunque en forma incipiente. El modelo de la academia colombiana es su correspondiente europea, de fin de siglo, por entonces ya bastante distanciada y desviada de su carácter inicial, en el siglo XVII, cuando actuaba como espejo de una sociedad fuertemente cohesionada y reducida entonces al dominio de los elementos de oficio, basados en la descripción temática, el buen dibujo, efectos de la luz y el color, buscando una 'belleza' de carácter objetivo, con aplicación estricta del aprendizaje realizado, lo que proporciona al pintor una cierta seguridad en su quehacer, pero elimina toda posibilidad de riesgo en la creación individual y de interpretación o valoración de la realidad. Según Marta Traba: "Por extensión

del término y por magnificarlo, se da en Colombia el apelativo de académica a la pintura de fin de siglo que obedece a principios normativos de oficio”⁵.

Corresponde este período a la agudización de una serie de conflictos y contradicciones de toda índole, que hacen culminar el siglo en la violencia política, característica hasta la época actual. La separación entre los intereses del país y los intereses de los grupos políticos, comienza a crear la dualidad país nacional-país político, señalada dramáticamente por Jorge Eliécer Gaitán medio siglo después, que dará fisonomía a la existencia moderna en Colombia⁶.

El género más socorrido en la etapa inicial de la academia en Colombia es el retrato, como elemento de reafirmación de la naciente burguesía, muy diferente a la europea: “la llamada burguesía colombiana no es en realidad burguesía, ni histórica ni económicamente, porque no existe la sociedad económica que la sustente”⁷, proveniente entre otros grupos, de la milicia, los terratenientes, el clero, los comerciantes, que pretenden hacer del arte un instrumento que los perpetúe dignamente, según su propia visión, desinteresada por el medio y la realidad nacionales, eliminando cualquier intento de interpretación o crítica por parte del artista, que más que develar oculta.

La valoración de Eugenio Barney Cabrera, anota:

Sin embargo, lo deplorable no está en este afán imitativo y secuaz, sino que no hubo un solo artista que previera el próximo surgir de una época diferente. Todos se acomodaron sumisos, comprometidos y suavemente dirigidos a un sistema en boga, a una sociedad patriarcal, campechana en algunos aspectos, pero vanidosa y engreída en sus estamentos superiores — poder y religión — que continuaban viviendo etapas ya superadas por el mundo⁸.

Claramente se capta cómo, pese a los intentos de modernización en otras esferas de la vida del país, el arte continuaba apegado a elementos premodernos — léase academicistas — ya que de ninguna manera intentó captar, entender o utilizar aquellos, aunque tampoco podía hacerlo.

Y así, la historia del arte se va conformando al margen de la situación real del país, con los artistas ausentes de la realidad nacional, que más bien encubren con su actitud, e identificándose eventualmente en sus obras con los clientes y sus intereses y cuyo valor queda circunscrito, como se ha anotado, a valores de oficio, sin intentar siquiera develar la realidad del país o las

⁵ MARTA TRABA, *Historia abierta del arte en Colombia*, Cali, Secretaría de Educación del Departamento del Valle, 1974.

⁶ JAMES HENDERSON, *Cuando Colombia se desangró*, Bogotá, El Áncora Editores, 1984.

⁷ MARTA TRABA, *op. cit.*, pág. 65.

⁸ EUGENIO BARNEY CABRERA, *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá, Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1970, pág. 133.

fuerzas profundas que motivan dicha realidad y mucho menos, aventurarse en un juicio de valor sobre la misma. Esta situación se prolonga, por lo menos, hasta las tres primeras décadas de este siglo, “el arte encubre, en lugar de revelar; aparece como cómplice en el veloz proceso de mixtificaciones y tergiversaciones (...) que convierten este período en anti-crítico, de hipertrofia de las glorias locales y de progresiva cancelación de puntos objetivos de referencia”⁹.

No obstante, hay que señalar, que pintores como Epifanio Garay (1849-1903), confieren a dicho trabajo gran dignidad, aunque no sobrepasan en manera alguna sus límites impuestos por la misma sociedad y de ninguna manera enfatizan o referencian en su descriptividad, elementos de significación más profundos.

Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) y Francisco Antonio Cano (1865-1935), destacados académicos seguidores de Epifanio Garay, dejan entrever una leve aproximación al arte moderno a través de pequeños detalles de libertad en el color o el trazo, pero no alcanzan a llegar muy lejos. Acevedo Bernal, también retrata a la burguesía —colombiana—, de la cual forma parte, evidenciando un acercamiento bastante superficial a la modernidad, lo que significa que están muy ausentes de su trabajo, las preocupaciones y planteamientos que motivaron a los exponentes del arte moderno del momento. En el retrato de Blanca Tenorio (fig. 2) se evidencia el buen manejo de los elementos formales, que aunque fieles herederos de la academia, poseen un toque individual, una cierta libertad, pero sería imposible detectar intenciones de mayor peso o penetración, o la autonomía de los elementos expresivos.

El retrato de Carolina Cárdenas, de Francisco Antonio Cano (fig. 3), pintado a fines de la década de los 20, se identifica también con la actitud anterior y aunque la sociedad empieza a cambiar en el país hacia la reivindicación de las libertades ciudadanas, características de los Estados modernos, para el artista pasan desapercibidos estos factores y la forma de expresarlos a través de su trabajo pictórico.

Otros retratistas académicos como Efraím Martínez, José Rodríguez Acevedo, Santiago Martínez Delgado, Miguel Díaz Vargas, aunque corresponden a una generación posterior, no se diferencian de los anteriores. La exaltación de la realidad del modelo es tomada por ellos, como una forma de modernismo, de nuevo mediante la utilización de elementos puramente formales.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, y pese a los intentos anteriores de modernización, la estructura de la sociedad colombiana, en el momento al que se hace referencia, corresponde enteramente a la premo-

⁹ MARTA TRABA, *op. cit.*, pág. 67.

derinidad: los obreros son asimilables a los medioevales siervos de la gleba, manejados a bala por la clase dirigente — amos — y abortan el proceso de la organización de un estado moderno, con miras al desarrollo y al progreso, para instalarse en el tiempo mítico de Macondo¹⁰, mediante el retorno al coloniaje, a la sumisión, al mimetismo en cuanto al desarrollo del arte: independiente de todo contexto. Una sociedad, que con estructuras feudales, se disfraza de capitalismo. La obra de estos académicos, ha sido catalogada de “pseudo cultura”¹¹, porque es acrítica, para utilizar nuevamente la denominación de Marta Traba¹²: carencia de entendimiento de la historia, de reflexión sobre la sociedad y sus estructuras, que llevan a una visión del mundo, para quedarse solamente en el arte como halago y como entretenimiento.

Acerca de esta actitud, expresa Fernando Guillén Martínez:

La constante presencia de la deshonestidad vital en todos los órdenes, el auge del homicidio inexplicable, la paulatina ferocidad mórbida de los delitos políticos (...) la impotencia del Estado para mantener el orden o para encauzar las energías nacionales, se consideran honestamente como cosas inexplicables o se les atribuyen orígenes teóricos abismalmente distanciados de sus verdaderas causas psicológicas o sociales¹³.

Andrés de Santamaría (1860-1945), constituye un caso excepcional en el país: nacido en Colombia, su vida transcurre la mayor parte del tiempo en Europa (Bruselas, París, Londres), con esporádicas aunque significativas permanencias en su patria como pintor, profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Entre otros temas, se vale del retrato pero con una actitud diferente a la de Garay o Acevedo Bernal. Marta Traba¹⁴ señala cómo Santamaría no es utilizado por la burguesía, sino que la utiliza para sus fines pictóricos, derivados del conocimiento directo y a fondo de la vanguardia europea. Subvierte el orden jerárquico de los temas y de esta manera descompone los estratos inmovibles de la pirámide social colombiana.

En una sociedad resuelta dentro de la petrificación, este aliento subversivo de Santamaría adquiere contornos sorprendentes. Al desintegrar una flor, una mano, un bodegón, su desobediencia al orden establecido parece que dinamitara el mundo y que todas las cosas tan férreamente sostenidas se precipitaran, desmenuzadas, en un vacío irreverente, como si su propósito fuera subrayar el lado provinciano de la sociedad

¹⁰ Aldea mítica en la novela *Cien años de soledad*, de GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1968.

¹¹ MARTA TRABA, *op. cit.*, pág. 71.

¹² MARTA TRABA, *op. cit.*

¹³ FERNANDO GUILLÉN MARTÍNEZ, *Raíz y futuro de la revolución*, Bogotá, Editora Tercer Mundo, 1963. Citado por Marta Traba en *op. cit.*, pág. 72.

¹⁴ MARTA TRABA, *op. cit.*, cap. II.

colombiana y donde su trabajo, precisamente por este aspecto de denuncia resulta inusitado; obra que por el contrario, vista desde la óptica europea encaja en lo normal de sus procesos evolutivos¹⁵.

Acumulación de pintura (fig. 4), exageración, opulencia, espesor que acosa el tema y lo obliga a replegarse en la generosa materia pictórica.

Santamaría rompe la placidez del paraíso burgués, y provoca la primera gran polémica, sobre el Impresionismo, en la que participan los reconocidos intelectuales colombianos Baldomero Sanín Cano, Ricardo Hinestroza Daza y Max Grillo, curiosamente en la época en que Santamaría ya no es impresionista, sino que transita los caminos de un expresionismo *sui generis*; pero su impacto en el arte nacional, solo logra evidenciarse momentáneamente.

NACIONALISMO Y MODERNIDAD

En América Latina se sucede una serie de movimientos artísticos entre los cuales el mexicano, a partir de 1922, va a constituirse en pionero y abanderado, especialmente del arte mural, marcando de manera evidente el principio de una presencia irrecusable en el panorama internacional, hasta el punto de ser posible rastrear una reciprocidad de influencias, que antes solo funcionaban de fuera hacia adentro del continente. Se puede afirmar, que la emergencia de la modernidad y por ende, del arte moderno, de alguna manera corresponde en América Latina, a las circunstancias específicas de cada país, que comienza a reclamar su identidad.

Dentro de este marco, el muralismo mexicano constituye una actitud latinoamericana de gran significación dentro del proceso general de la modernización de la cultura con los reflejos e influencias que proyectó en otros países, aunque parezca paradójico. En efecto, la revolución agraria mexicana fue la coyuntura política más importante para el cambio del curso del arte moderno en un país del Continente. Los muralistas más destacados, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, apelan en su creación artística al tema indígena usado como elemento referencial, como reivindicación, buscando la legitimación que le había sido negada a través de toda su historia. El muralismo mexicano constituye así, una actitud latinoamericana de gran significación dentro del proceso general de la cultura con los reflejos e influencias que proyectó en otros países, al extraer los elementos de la cultura dominante que consideró útiles y proponiendo sus propias interpretaciones de la realidad.

La posición de los artistas en el continente, marca desde entonces una doble actitud, señalada insistentemente, que corresponde más a una ambi-

¹⁵ MARTA TRABA, *op. cit.*

güedad típica del espíritu latinoamericano, de un lado el interés por la modernidad como innovación, por el vanguardismo foráneo, y de otro, la necesidad de expresar su propia realidad como arraigo en busca de la auto-definición o autoidentificación, actitudes que constituirán una característica de dicho espíritu y no solo aplicable al momento en cuestión¹⁶.

Así, las relecturas críticas del muralismo mexicano que actualmente se efectúan coinciden en considerarlo como el fenómeno de mayor interés e importancia en la plástica del continente y también desde el punto de vista cultural, al conectar arte y sociedad, supliendo la carencia de la misma, para acceder a una información que la situara como protagonista de la historia. Sus producciones, realizadas con enorme convicción y compromiso, fueron de gran trascendencia, extendiéndose a los más diversos niveles y conllevaron la inquietud, los tanteos y las críticas al rastrear el pasado, hasta entonces aceptado incondicionalmente y el intento de encontrar una expresión latinoamericana como salida a la competencia y a la valoración universal, en movimientos surgidos de situaciones muy diversas y sustentados en tradiciones propias.

Particularmente Diego Rivera muestra de manera evidente, el otro elemento fundamental, cual es el aporte de la vanguardia, desde su aprendizaje en Europa. En sus bodegones (fig. 5) que revelan ya un interés cubista, pero también su original independencia respecto a los maestros — Juan Gris, Braque, Picasso —, y su vinculación al arte popular mexicano, a través de la utilización de ciertos elementos formales, la sensualidad y el peculiar colorido.

Es necesario agregar un tercer elemento, constituido por los antecedentes locales inmediatos, ejemplificado por José Guadalupe Posada (fig. 7) situado dentro del gran bloque del periodismo satírico mexicano, como caso único, con sus impresos, que constituyen la más nutrida actividad crítico-satírica de alcance popular, vinculada también al corrido mexicano y que permite remontar toda esta expresión hasta sus antecedentes en la colonia y en el mundo prehispánico.

Conformado de esta manera, la influencia del muralismo mexicano, llega a otros países de América: Portinari en Brasil, Pedro Nel Gómez en Colombia, apoyado desde el Estado por el escritor Jorge Zalamea, en la primera administración de Alfonso López Pumarejo, a partir de 1936, conocida también como “modernizadora”.

En Brasil, Cándido Portinari, representa el muralismo, con trabajos líricos, muy orgánicos, de gran plasticidad y ligado a la vanguardia a través

¹⁶ ANTONIO R. ROMERA, *Despertar de una conciencia artística en América Latina*, en *América Latina en sus artes*. Relator, Damián Bayón, México, Siglo Veintiuno Editores, 1974.

de Picasso, a la concepción geométrica del mundo poscubista, y a la modernidad en cuanto actitud, en cuanto a la capacidad expresiva de los elementos formales en sí, en sus primeras producciones, caracterizadas por su gran vena popular, línea suelta y barroca y más tarde, con inclinación al volumen redondo.

En el caso del arte del Brasil, se encuentra también una relación con su escenario interno. El auge de las luchas anarquistas alimenta una de las vertientes, la justiciera y de denuncia del arte, al lado de la otra que se definió en São Paulo, en la Semana de Arte Moderno, que será la antítesis del muralismo mexicano en el sentido de que el arte de la vanguardia de un país debería surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país y jamás de las transferencias mecánicas de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados. De todos modos, el espacio cultural que entre los años 1920 y 1950 ocuparon las actitudes de vanguardia, vale decir modernas, no es simétrico en el continente al del muralismo mexicano y su zona de influencia, con un arte realista o abiertamente sociopolítico.

Pero conviene señalar que es en el mismo año en que se inicia el muralismo en México, cuando se celebra la polémica Semana de Arte Moderno en São Paulo, siendo contemporáneos los textos de *El machete* en México y *Klaxon* en São Paulo. Dicha Semana de 1922 fue el claro antecedente en Brasil, de acciones posteriores como el *Manifiesto Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, 1924, *Manifiesto Nacionalista*, de Gilberto Freyre, 1926, *Manifiesto Antropofagia*, de Mario de Andrade. La recodificación del arte del Brasil según las innovaciones de la vanguardia europea, fue el gran objetivo de los artistas de la Semana.

Abapurú, de Tarsila do Amaral, representa el punto máximo de la comprensión de los factores étnicos autóctonos, que utilizan y dominan las vanguardias europeas, como elementos de expresión formal, aunque aprovechándose de sus profundas novedades lingüísticas, ya que ni la audaz deformación, ni el poder de síntesis, ni la carga expresiva podrían haberse dado fuera de los lenguajes propuestos por el cubismo y por el expresionismo europeos (fig. 6).

NACIONALISMO Y MODERNIDAD EN COLOMBIA

El fenómeno de la modernidad en Colombia, no permite un delineamiento claro y coherente, pudiéndose más bien hablar de modernidad "traumática" o "modernidad postergada", equivalente a un peculiar sincretismo entre lo moderno y lo premoderno¹⁷.

¹⁷ RUBÉN JARAMILLO, *op. cit.*, págs. 50 y sigs.

En Colombia el período comprendido entre el final de los años 20 y comienzos de los 30, corresponde a la emergencia del estado liberal en el gobierno de Enrique Olaya Herrera, tres años después de la huelga bananera de los obreros de United Fruit en 1928 y la subsiguiente represión, tratada más tarde por GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ en su novela *La hojarasca*, inicia la modernización y se va abriendo paso poco a poco el arte moderno. Corresponde al desarrollo de la organización sindical, a los comienzos del proceso de industrialización y de incipiente autonomía; y con ello, a la aparición de la clase trabajadora como problema — el caso de las bananeras — y elemento de presión y de las nuevas clases medias como soporte de los populismos. Al desafío de la modernidad como tal — con la primera ley de tierras y la reforma agraria de López Pumarejo — la fundación de centrales obreras, a la multiplicidad de encuentros sangrientos debido a la violencia entre los dos partidos políticos tradicionales, en la lucha por el poder, que inician un ciclo que termina en 1948 con el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán.

Este período se ha nominado de diversas maneras: Modernidad incipiente, Nacionalismo, Los Nuevos, Bachuismo y los artistas que se agrupan bajo estos términos: Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, Gonzalo Ariza, Alipio Jaramillo, Sergio Trujillo Magnenat, Ramón Barba, José Domingo Rodríguez, Rómulo Rozo, Josefina Albarracín y Hena Rodríguez, entre otros, muestran una diversidad de actitudes bastante notoria.

Por muchos motivos, ha sido considerada como la generación más significativa de Colombia en este siglo al corresponderles la introducción de la modernidad, junto con los políticos e intelectuales de la misma línea, abarcando las más diversas áreas de la actividad cultural y no sólo la artística entre los que figuran León de Greiff, Jorge Zalamea Borda, Ricardo Rendón, Germán Arciniegas, Luis Vidales, Rafael Maya, Jorge Eliécer Gaitán, Gabriel Turbay, Felipe Lleras Camargo y el grupo de los llamados "Leopardos", José Camacho Carreño, Augusto Ramírez Moreno, Silvio Villagas, además de Alberto Lleras Camargo.

La esencia del movimiento y lo que realmente hace posible la inclusión de los artistas mencionados, caracterizándolo, es la insistencia en tomar como marco de referencia de su actuación el factor lugar, el aquí, dejando de lado en una medida más o menos variable el factor tiempo, aliviando al máximo la importancia de su origen indohispánico, con las características del indigenismo anotadas anteriormente, de donde brotan necesariamente sus peculiaridades. De todos modos, en su momento encarnan una ruptura, tanto con la academia, como con las vanguardias europeas tomadas en sentido literal, a fin de buscar voluntariamente una expresión nacional. Dicha búsqueda encontraría en la práctica diversos caminos, que desembo-

carían a su vez en una pretensión de modernidad en todos y cada uno de los campos de acción.

Su vigencia se ubica en el segundo cuarto del siglo casi hasta el presente y se puede ver continuada, como la persistencia de un interés nacionalista y como sistemática oposición al llamado arte internacional, girando más en torno a referencias temáticas y descartando valores de identificación en otras esferas de mayor profundidad o alcance¹⁸.

Pero la cultura mestiza del área andina se transforma rápidamente, con el abandono de la temática indigenista y comienza a apropiarse de una realidad más variada, incluyendo la vida urbana, con vigor para absorber en su universo valorativo a otros sectores sociales intermedios.

Es conveniente tener en cuenta, que sociedades con apenas un siglo de vida republicana no cuentan con una continuidad de valores culturales, firmemente enunciados y defendidos por consenso, sino con rupturas violentas, con negaciones o afirmaciones alternativas, con confianza o escepticismo, respecto de sus propios poderes expresivos.

En Colombia no se dan manifiestos modernistas ni nacionalistas y se produce un arte nuevo a su manera y bajo la forma de americanismo.

La revista *Universidad*, como señala Álvaro Medina¹⁹, es la primera en acoger estas actitudes: dirigida por Germán Arciniegas, y con la colaboración de Baldomero Sanín Cano, aunque sin la difusión y alcance de otras revistas del continente — *Amauta*, de Lima, *Forma*, de México y *Revista de Avance*, en La Habana — difundió la obra de artistas como Rómulo Rozo y Ramón Barba y además abrió sus páginas para presentar y explicar la obra de jóvenes artistas colombianos que aspiraban a ser modernos, sobre todo dibujantes y caricaturistas, que, de alguna manera, estaban vinculados al cubismo, al futurismo o al abstraccionismo, sin llegar a avanzar gran cosa en cuanto a teoría se refiere y refleja el ambiente que se vivía en aquellos años en el país. En la nómina de dichos dibujantes, se incluyen entre otros, a Lisandro Serrano, Alfonso María de Ávila, Gustavo Lince, Jorge Cárdenas, y Jorge Franklin que practicó con timidez el geometrismo y la posibilidad de pasar de la figura plana a la tridimensional que caracterizaría finalmente su trabajo.

Rómulo Rozo es quien proporciona el nombre de *Bachué* al grupo, con la escultura de la diosa precolombina realizada para la decoración del pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929 (fig. 8, pág. 11). De su barroquismo inicial, evoluciona a la búsqueda de una

¹⁸ LYLIA GALLO, *Arte colombiano del siglo XX*, en *Catálogos Exposiciones*, núm. 2, Bogotá, Centro Colombo-Americano, 1981-1982.

¹⁹ ÁLVARO MEDINA, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995, págs. 18 y sigs.

expresión americana, hasta llegar a identificar formalmente el sentimiento de lo americano, no solo en el país, sino también en México donde desarrolla su obra posterior. Ramón Barba, español que llega de La Habana en 1925 (fig.9) emprende una obra que va del neoclasicismo al realismo monumental y vigoroso, de influencia española, pasando luego a una temática indigenista, distante ya de los dictados de la academia y que tuvo gran influencia en el grupo posterior de José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín.

El indigenismo, que se dio en toda Latinoamérica, proveyó de rasgos para el adentramiento en comportamientos profundos, como testimonios del pasado, que estaban en los estratos inferiores, recuperables y funcionales, dando coherencia y trazando una cosmovisión. El novelista José Eustasio Rivera, autor de *La Vorágine*, representa las emergentes clases medias que promovieron la democratización progresiva, suscitada por los imperativos del desarrollo económico modernizado, que plantea nítidas reivindicaciones a la sociedad que integra.

Carlos Correa e Ignacio Gómez Jaramillo, son los pintores que logran, a través de una inquieta experimentación, entroncar las influencias anteriores con la vanguardia europea (figs. 10 y 11). Luis Alberto Acuña representa el enlace con el muralismo mexicano y Alipio Jaramillo trabaja directamente con Siqueiros en Chile y en Brasil. Pero el artista que realizó la más representativa obra mural en Colombia fue Pedro Nel Gómez, aunque con carácter e intención diversa a la de los muralistas mexicanos (fig. 12). En sus formidables murales, que constituyen la epopeya de su raza antioqueña, narra el trabajo de la minería del oro, la mujer como soporte de la familia, el poblamiento de su región, la violencia y los mitos relacionados con la aparición de la vida sobre la tierra y hasta los temas de la industrialización y de la vida de ciudad, con un lenguaje de manifiesta ruptura con la Academia y se liga con los más variados intereses.

Visto en su conjunto, el proceso que llevó a cabo en el país este grupo, se podría calificar de modernización cautelosa, no obstante que en su momento se los tachó de revolucionarios. Y el muralismo mexicano directa o indirectamente, contribuyó a que los artistas, inclinados de alguna manera a explorar la temática social, indígena, negra o mestiza, quedaran integrados a los planteamientos que se venían dando en la época.

Paralelamente, en los años 40, emerge otro grupo de artistas más jóvenes, la mayoría, nacidos a partir de 1920, que crean un espacio donde emprenden la transformación radical del concepto y el quehacer artístico, en el sentido de que la expresión plástica como tal, ocupa todo su interés. Se define de manera más clara y contundente el camino de la modernización y el arte se incorpora a la reinvención que caracteriza el siglo xx.

Esta actitud se consolida en la década de 1950, cuando se da una apertura de doble sentido, que incluye artistas y público, con la aceptación definitiva de los postulados del movimiento moderno y la salida a la competencia internacional. Artistas como Enrique Grau, cuya “Mulata cartagenera”, de 1940, aunque ligada en gran manera a los postulados anteriores (fig. 13) contiene en germen todo lo que va a ser, luego de períodos de radical experimentación formal que lo llevan hasta la abstracción, su característica pintura sensual, tropical y exhuberante. Alejandro Obregón, de quien podría afirmarse que recorre con cautela las diferentes vanguardias, con su enorme potencia imaginativa, y logra consolidar más adelante, el paisaje tropical y expresar profundamente el alma del país (fig. 14). Guillermo Wiedemann, alemán que inicia su vida artística en Colombia captando maravillosos paisajes de trópico y figuras negras, para convertirse en el máximo exponente del expresionismo abstracto, Eduardo Ramírez Villamizar, con una pintura geométrica de gran perfección a base de planos de color, pasando luego al relieve y finalmente a la escultura, Edgar Negret, cuyas iniciales obras en yeso enormemente simplificadas y el posterior trabajo en metal, preparan lo que sería su poder de síntesis y el material que tomaría como soporte formal de su trabajo y Fernando Botero (fig. 15), quien emerge en la escena del arte nacional muy al final de la década, con una propuesta plástica de enorme significación que va a influir definitivamente en los destinos de la figuración en el país. Ya se conocen como los grandes del arte en Colombia, formando un núcleo que fue paradigmático, aunque con diversas propuestas, de carácter absolutamente personal. Pero es realmente en la década siguiente, cuando adquieren su madurez y consolidación.

En su desarrollo histórico, el arte colombiano ha evolucionado lentamente, de un academicismo fundado tardíamente en la mentalidad decimonónica, a un tímido acercamiento al Impresionismo —exceptuando el caso de Andrés de Santamaría—, y luego al cubismo, con un desfase de la vanguardia europea, que resulta lógico, dadas las diferencias de condiciones sociales, económicas y aun políticas, hacia un nacionalismo a ultranza, claramente influenciado por el muralismo mexicano en su irradiación a toda Latinoamérica, que se vale de los hallazgos del arte moderno, para expresar realidades propias, pasando más tarde a una modernidad vinculada tardíamente a la vanguardia, que se prolonga hasta más allá de la mitad del siglo xx y cuyo planteamiento fundamental se refiere a la libertad formal. De tal manera que el arte moderno colombiano hay que situarlo no como un mero apéndice de culturas foráneas, sino como un trabajo conjunto cuyo mayor empeño, es el de definir lo peculiar de su cultura, caracterizada no por la continuidad de valores, sino por rupturas y negaciones. A partir de la déca-

da de los 60, se acentúa el compromiso dado por la alternativa arte-sociedad y la pluralidad internacional evidenciada en infinidad de corrientes, con un discurso que de ninguna manera se puede unificar. Sin embargo, no obstante los intentos de modernización que se han realizado, la estructura de la sociedad colombiana, corresponde en muchos aspectos a la premodernidad, instalada en el tiempo mítico. El arte, acepta realimentarse con dicho pensamiento mítico y mágico que prevalece en la mayoría de estas sociedades y tal vez es el camino por el que más se acerca a la utopía de la identidad, como una cosmovisión cultural y cuya búsqueda ha encontrado en la práctica las más diversas posibilidades de acción.



1. Felipe Santiago Gutiérrez
Sofía Arboleda, (frag.)
s. XIX óleo sobre lienzo 137 x 68 cm.
Col. Museo Nacional de Colombia.
Bogotá



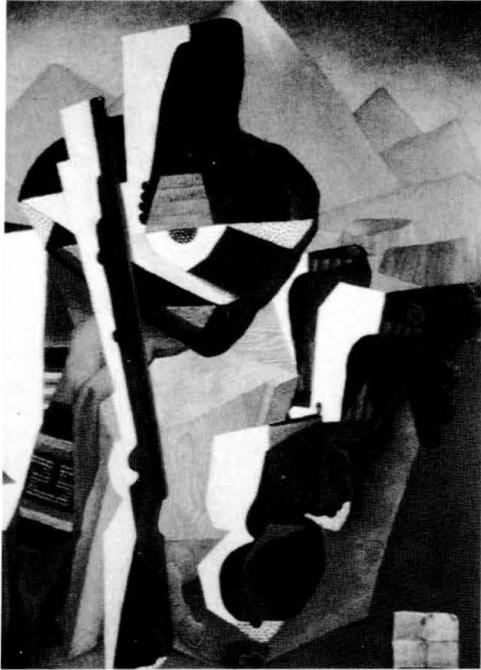
2. Ricardo Acevedo Bernal
Blanca Tenorio- pastel
Col. Fondo Cultural Cafetero.
Bogotá



3. Francisco Antonio Cano
Carolina Cárdenas
1934, óleo sobre lienzo 68 x 117 cm.
Museo Nacional de Colombia.
Bogotá



4. Andrés de Santamaría
La Española
1920 c, óleo sobre lienzo 61 x 50 cm.
Col. Museo Nacional de Colombia.
Bogotá



5. Diego Rivera
Paisaje Zapatista "El Guerrillero" (frag.)
195 óleo sobre lienzo 144 x 123 cm.
CNA-INBA, Museo Nacional de Arte
México



6. Tarsila do Amaral
Abaporí
1928, óleo sobre lienzo 85 x 73 cm.
Col. Maria Anna an Raul Souza
Dantas Forbes, Sao Paulo



7. José Guadalupe Posada
Grabado sobre metal
Col. Museo de Arte de las Américas O.E.A.
Washington, D.C., Estados Unidos



9. Ramón Barba
El Promesero
Talla en madera
Col. Museo Nacional de Colombia
Bogotá



10. Carlos Correa
Carnaval
1948, óleo sobre madera 59 x 46 cm.
Col. Museo de Arte U. Nacional de Colombia
Bogotá



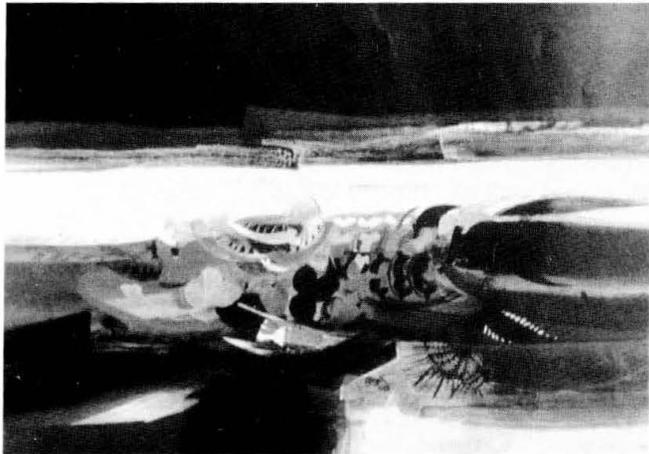
11. Ignacio Gómez Jaramillo
Mujer



12. Pedro Nel Gómez
Mural del Estudio Casa Museo
Pedro Nel Gómez. (Frag.)
1940, fresco 60 m2
Estudio del artista
Medellín



13. Enrique Grau
Mulata Cartagenera
1940, óleo sobre lienzo 70 x 60 cm.
Col. Museo Nacional de Colombia
Bogotá



14. Alejandro Obregón
Huesos de mis Bestias
1966, acrílica sobre tabla 150 x 130 cm.



15. Fernando Botero
Camera degli sposi. Homenaje a Mantegna II
1961, óleo sobre lienzo 231.7 x 259.8 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture
Garden, Smithsonian Institution,
Washington, D.C., Estados Unidos