

**ANÁLISIS DE LA PRIMERA MODERNIDAD EN LA PLÁSTICA COLOMBIANA,  
1920-1941**

**SANTIAGO BEDOYA MOLINA**

Trabajo de grado para optar al título de Historiador

Asesor

José Manuel Serrano Álvarez

Doctor en Historia

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA**

**MEDELLÍN**

**2017**

# Contenido

<b>Ilustraciones</b> .....	3
<b>Advertencias</b> .....	4
<b>A manera de introducción</b> .....	5
Planteamiento del problema .....	7
Referentes conceptuales .....	9
Marco metodológico.....	18
<b>Capítulo I. Contexto social, histórico y cultural</b> .....	21
Ámbito social, cultural e histórico de América Latina .....	21
El caso colombiano .....	31
<b>Capítulo II. Lo tradicional y lo nuevo</b> .....	38
Las tensiones entre lo tradicional y lo nuevo .....	40
Las generaciones: del 98, del Centenario, “Los Nuevos” y “Los Leopardos” .....	46
Andrés de Santamaría.....	55
<b>Capítulo III. La primera modernidad en la plástica colombiana, 1920 – 1941</b> .....	60
Las exposiciones entre 1920 a 1940.....	61
La Exposición de Sevilla.....	69
<i>Bachué</i> , el trópico y el interés por la “colombianización de Colombia” .....	72
La nación, lo propio y el artista.....	79
Rómulo Rozo y el llamado de los dioses.....	82
Entre la tradición y la modernidad: Hena Rodríguez .....	84
Ignacio Gómez Jaramillo o el artista beligerante .....	86
Pedro Nel Gómez y la conciencia por lo propio.....	87
La transición: los salones anuales de artistas colombianos .....	91
<b>Conclusiones</b> .....	95
<b>Fuentes y Bibliografía</b> .....	98

## Ilustraciones

Ilustración 1. "Rómulo Rozo al pie de uno de los arqueros indios que decoran la parte superior de la fachada posterior al pabellón colombiano de Sevilla." .....	61
Ilustración 2 Una de las torres del pabellón de Sevilla .....	70
Ilustración 3 Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas. Rómulo Rozo .....	74
Ilustración 4 Portada "Monografía del Bachué" .....	77
Ilustración 5 Rómulo Rozo .....	82
Ilustración 6 Hena Rodríguez.....	85
Ilustración 7 Uno de los murales del antiguo Palacio Municipal de Medellín.....	89

## Advertencias

1. El trabajo de grado está soportado principalmente con semanarios, periódicos y revistas de época. Se debe tener presente que *Cromos Revista Semanal Ilustrada*, en sus páginas de papel tipo *couche* o papel estucado, no tiene registro de paginación, por lo que en la presente investigación solamente se referencia en muchos casos la fecha, el año, el volumen y el número. Esto dependiendo del estado de conservación del documento que ha permitido señalar a cabalidad la fuente.
2. Por el carácter de este texto que es netamente académico, y de conformidad con la ley, no fue necesario contar con autorización para la reproducción de imágenes. Sin embargo, no pueden ser usadas con fines comerciales o afán lucrativo.
3. En el presente trabajo de grado no se hará análisis iconográfico ni iconológico, tampoco se hará una valoración estética. Se hará un ejercicio de investigación histórica soportado en varias fuentes de época.
4. Este ejercicio de investigación contó con el apoyo del Comité para el Desarrollo de la Investigación –CODI- 2016, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia.

## **A manera de introducción**

El debate sobre la modernidad no se encuentra agotado. Son numerosos los análisis, reflexiones y horizontes interpretativos que han pluralizado, y complejizado su acepción, por lo que es pertinente participar y adentrarse en su estudio, en la fuerza que ha desplegado en la historia contemporánea, y en las consecuencias que sigue acarreado las sociedades en donde se sienten sus influjos. Aproximarnos a la discusión sobre la modernidad es pertinente en tanto ayuda a comprender las diferentes realidades que operan en el momento de construcción de los andamiajes de la sociedad capitalista.

Si bien, la modernidad en el ámbito de los estudios históricos se estudia desde los siglos XV y XVI, en la esfera de la historia del arte, área en la cual versa el presente ejercicio de investigación, comienza a finales del siglo XIX, cuando los influjos de la Segunda Revolución industrial; la formación de los Estados nacionales y la consolidación del sistema capitalista, son constantes que inciden notoriamente en los procesos artísticos. Los horizontes interpretativos desde los cuales se ha estudiado el desarrollo de la modernidad en el arte, y exactamente en las artes plásticas como la pintura y la escultura, son variados y complejos, al punto que su reflexión se ve astillada y difuminada en muchos momentos por intereses políticos, o influenciada por embrollos filosóficos y estéticos.

El presente trabajo de grado para optar por el título de Historiador de la Universidad de Antioquia, tiene como objetivo analizar la primera modernidad en la plástica colombiana entre 1920 a 1941 con el fin de hallar lo antiguo en lo nuevo. No pretende definir o buscar una concepción sobre la modernidad desde el ámbito del arte colombiano, lo que propone es asumir una postura interpretativa/analítica sobre un tema que siendo pertinente para la escritura de la historia de Colombia, no es motivo de interés para muchos investigadores o eruditos.

El estudio se ha denominado primera modernidad, porque en el caso colombiano es mucho más complejo de precisar, en tanto diversas circunstancias endémicas de nuestro proyecto de nación, han contribuido a que dicho concepto con la experiencia que trae, no sea en muchos momentos clara. Empero, es precisamente uno de los fines del asunto moderno, que las fuerzas que definen a una sociedad estén en una disyuntiva entre la tradición y lo

desconocido, lo arcaico y lo novedoso, al final, lo antiguo y lo nuevo. Aunque la primera modernidad en el arte colombiano, y en especial en la pintura y la escultura, podría tener su aparición en los últimos decenios del siglo XIX, se plantea que, es desde la década del veinte del siglo pasado, que aparece por la incorporación del país en dinámicas internacionales y en procesos propios de los sistemas democráticos y capitalistas<sup>1</sup>.

La primera modernidad se propone como un espacio de transición, en el cual el choque entre lo antiguo y lo nuevo confluirán y harán pugna por establecerse como el derrotero a seguir en un país que comienza a experimentar procesos de industrialización y urbanización. Esta primera fase, eje de estudio del trabajo de grado, pretende ir hasta 1941 cuando están vigentes los primeros salones de artistas nacionales, espacios en los cuales el Estado no solo patrocinó o mostró interés por los estudios plásticos de artistas nacionales, sino también porque después de la década del treinta, que según la historiografía tradicional colombiana se considera de apertura liberal y de importantes transformaciones en materias socio culturales, la plástica comienza a caminar tímidamente hacia una incipiente “vanguardia nacional” que tendrá todo su desarrollo en las décadas del cincuenta y sesenta.

La interpretación de la primera modernidad hará énfasis tanto en la pintura como en la escultura. Estudiará la relación que tuvo el acontecer latinoamericano y su incidencia en Colombia; asimismo, propondrá que, para mirar la modernidad en el arte colombiano de esta época, se precisa tener en cuenta por un lado el cambio generacional que acarrió una mudanza en el pensamiento, y por el otro, el papel que asumieron los artistas en la creación de sus obras, que pese a conservar rasgos academicistas irrumpían con elementos autóctonos y nuevos, es decir tradicionales y novedosos, formando así un nuevo periodo para el arte colombiano. El ejercicio de investigación le apuntará a mirar la primera modernidad en la

---

<sup>1</sup> El debate de la modernidad en Colombia en el ámbito del arte, y en especial para la elaboración de una historia social del arte, se encuentra propuesto en diversas investigaciones que le apuntan desde diferentes perspectivas a su análisis. Para ello es prudente mencionar en esta nota al pie a algunos autores, que a lo largo del presente ejercicio de investigación se abordarán: Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930* (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2012); Álvaro Medina, *Procesos de Arte en Colombia* (Bogotá: Editorial Andes, 1978); Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930* (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2000) y Álvaro Medina, *El arte de Colombia de los años veinte y treinta*: Bogotá: Tercer Mundo Editores – Colcultura, 1995); entre otros.

plástica colombiana como un espacio de tiempo en el cual lo moderno miró lo propiamente latinoamericano y por ende colombiano.

## **Planteamiento del problema**

El arte colombiano de comienzos del siglo XX, aunque siguió reproduciendo el academicismo decimonónico, logró experimentar leves cambios; ello obedeció al frenético y convulso momento latinoamericano, en el cual se tendía a reivindicar lo propio, a mirar hacia afuera [Europa y América del Norte] pero también hacia adentro, con el fin de encontrar las respuestas a las particularidades que diferenciaban al latinoamericano de otras zonas geográficas. Este cambio, también obedeció a los ejes modernizadores que de manera muy tímida, vivenció el país en materia política y económica.

Durante la década de 1920, tras la indemnización que Estados Unidos le hizo a Colombia por la pérdida de Panamá, en la cual hubo una “danza de los millones” que jalonó el sector productivo y económico del país, comienza el auge de la industria, la empresa como centro de producción, la urbanización de las incipientes ciudades colombianas y una mejora en la calidad de vida; además se da una modernización no solo de la infraestructura económica producto del auge del café sino también un reconocimiento del Estado como ente que permea y dinamiza los diferentes sectores de lo público.

Igualmente esto será tendencia entrada la década de 1930, que aunque un tanto inestable debido a las huelgas obreras de finales del veinte, dará paso a un nuevo capítulo para la historia de Colombia, en el cual las ideas de la República Liberal<sup>2</sup> serán una pieza clave para comprender los procesos a los cuales se vio enfrentado el contexto nacional, en materia de transformaciones constitucionales, educativas y culturales.

En cuanto al mundo artístico y en especial de la plástica, las décadas del veinte y del treinta, son por excelencia el tiempo en el cual se desarrollan acciones e ideas que fueron la respuesta a la realidad internacional del momento: postguerra, Revolución mexicana, Revolución rusa,

---

<sup>2</sup> La cronología propuesta en este ejercicio de investigación se propone porque las décadas de 1920 y 1930 para la historia de Colombia es el tiempo de transición de la República Conservadora a la República Liberal; más allá de eso, producto de diversos factores que se explicarán en la marcha, es que se da el advenimiento de una etapa interesante para las artes plásticas en Colombia.

vanguardias europeas; como también son una expresión producto de la metamorfosis y las permanencias en el arte colombiano.

Durante la década de 1920, el país permanecía en el ámbito de la plástica, en un academicismo decimonónico, la esfera de lo artístico se resumía a Bogotá y Medellín, dos ciudades que para este periodo adquieren trascendencia y un desarrollo urbano considerado. La academia todavía permanecía vigente, en Bellas Artes de Bogotá, continuar con muchos de los preceptos estéticos del siglo XIX era una constante.

Sin embargo esto cambia, aunque de forma lenta, debido también a la corriente instruida que cobijó a los artistas e intelectuales, logrando que tuvieran contacto con los acontecimientos que se venían gestando en México, Francia e Italia. La primera modernidad en la plástica colombiana se da como un intento por proponer algo nuevo aunque conservando y guardando prudencia con lo establecido, cargando con un fuerte sentimiento de autoafirmación y nacionalismo<sup>3</sup>. No fue el arte por el arte como en Europa, solo fue un intento por retratar y plasmar las particularidades del hombre y la mujer del trópico.

No es fácil delimitar las rupturas que alientan el concepto de modernidad en el arte y exactamente en la plástica colombiana, sin embargo, es posible rastrear algunos procesos, en la medida que artistas, intelectuales y “grupos”<sup>4</sup> estuvieron influenciados por los acontecimientos en el ámbito artístico tanto de México como de Europa. A la par, resultaron permeados por la situación de Colombia de ese momento, de ahí que muchos de sus trabajos dieran cuenta de ello, reivindicando derechos o deberes ciudadanos o resaltando lo característico del trópico y con ello en suma, estableciendo una nueva realidad para la plástica nacional.

Hallar lo moderno de forma explícita resulta complejo, no obstante, gracias a los escritos en prensa, revistas, folletos, cartas y manuscritos, se evidencian posibles rastros que sirven para crear una idea frente a las prácticas artísticas de ese momento en el país. Idea que ayudará a reforzar el postulado de que en Colombia esta época supuso una primera modernidad, porque

---

<sup>3</sup> Ver Ivonne Pini, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto latinoamericano, 1920 -1930*, (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2012), 265.

<sup>4</sup> La palabra grupo se encuentra entre comillas debido a que es complejo hablar de un conjunto de personas congregadas por una idea, una postura política o simplemente vinculados a las mismas preferencias. En Colombia y para la época en cuestión se da un movimiento, quizá espontáneo el cual reivindicaba lo propio.



más allá de encontrar posibles definiciones a dicho concepto en el arte colombiano, lo que plantea esta investigación es interpretar cómo este periodo sucedió al academicismo y fue el momento transitorio hacia el arte de salón.

El problema será abordado desde la década de 1920, época que para la plástica colombiana, comienza a suceder una serie de invenciones; además se da el estallido de la escuela muralista en México y las vanguardias europeas, lo que tendrá un impacto en América Latina, sintiéndose con entusiasmo en Colombia. La investigación además estudiará los procesos que vivió el país durante la década del treinta, hasta llegar a 1941, año en el que se lleva a cabo el Segundo Salón Nacional de Artistas, en el cual se puede proponer como el advenimiento de una nueva época para la modernidad en el arte colombiano.

En consecuencia, la pertinencia de abordar esta problemática desde el quehacer histórico es alta, pues muchos de los estudios que se tienen de la época no dan cuenta del arte como una práctica y un proceso que logra dar insumos en la comprensión de la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX y su relación con las manifestaciones artísticas, especialmente con la plástica. Igualmente es importante estudiar esta problemática en el arte colombiano porque no solo dará luces en su comprensión, sino que también sumará esfuerzos para el análisis de la modernidad en Colombia.

## **Referentes conceptuales**

Los referentes conceptuales estarán encaminados a sustentar el concepto de modernidad en la historia del arte colombiano de comienzos del siglo XX, donde se pretende realizar un diálogo entre la Historia y la Historia del Arte, en el interés por escribir y aportar una reflexión acerca del acontecer de la plástica y sus dinámicas en un momento tan trascendental para el proyecto de nación colombiana como lo fue las primeras décadas del siglo pasado, cuando en el país comenzaban a realizar importantes cambios y transformaciones en lo urbano, económico y social.

El aparatage conceptual será flexible; hará un ejercicio reflexivo que conecte el discurso y el quehacer histórico con la historia del arte que, como se logra ver en muchos estudios e

investigaciones, difieren tanto en la praxis y en las intenciones escriturarias, pasando por los intereses de la institución que lo produce, el círculo académico que lo promueve y terminando en los productos investigativos.

Para comenzar es preciso hacer mención que la noción de *modernidad* acá expuesta, es un híbrido, en tanto se alimenta de los postulados que se tienen desde el discurso histórico como de la historia del arte. Es importante mencionar que dicho concepto es por su naturaleza filosófico e histórico, que se viene abordando desde el movimiento ilustrado del siglo XVIII; pasando por el siglo XIX con las teorías hegelianas, marxistas, nietzscheanas y positivistas que estuvieron permeadas por la fuerza de la Revolución Industrial y los procesos políticos que propendían por la consolidación de la sociedad burguesa; terminando en el mundo fragmentado del siglo XX en el cual las teorías respondían y se preguntaban por la sociedad en crisis.

En cuanto a la modernidad como concepto filosófico e histórico, la presente monografía, se apoyará en los planteamientos que propone Marshall Berman, quien reconoce que el pensamiento moderno sobre la propia modernidad está dividido en dos comportamientos diferentes herméticamente cerrados y separados entre sí: la “modernización” en economía y política; el modernismo en el arte, la cultura y la sensibilidad<sup>5</sup>; es decir que alienta la diferencia y, para el caso de esta investigación, exhorta al buen tratamiento de este término desde ambas orillas, tanto desde la Historia como desde la Historia del Arte. Para Berman, quien hace una reflexión en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, la modernidad está marcada por la llegada de masas a las ciudades, por la centralización del Estado, la acumulación de las riquezas y sobre todo, por la consolidación del sistema capitalista.

Aparte de mirar la modernidad como un proceso histórico, producido por una serie de factores sociales, políticos y económicos, Berman también alienta en su texto, que esta noción también es construida por la cultura y que hace parte de la industria moderna, pues el arte, la ciencia física, la teoría social [...] son modos de producción; la burguesía controla los medios de producción de la cultura, como de todo lo demás, y todo el que quiere crear, deberá trabajar en la órbita de su poder<sup>6</sup>. Para Berman la modernidad está íntimamente ligada con la

---

<sup>5</sup> Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Argentina: Siglo XXI, 1989), 42.

<sup>6</sup> Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 114.

producción, de ahí que su vocación transformadora esté sujeta al capital, que al tratar de mantener su predominio, se renueva y acomoda a los intereses del momento.

Berman también se detiene a conceptualizar lo moderno como un proceso eminentemente del arte, para ello y basado en el planteamiento baudelairiano, afirma que la modernidad es escurridiza y difícil de captar por el grado de transitoriedad y movimiento. Berman apoya lo que Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* expresa cuando de arte moderno se trata: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”<sup>7</sup>.

Respecto a lo anterior en donde Berman cita a Baudelaire, hay una preocupación por lo nuevo y esto es natural en cuanto de modernidad se habla, pues como expone, en la modernidad hay una tendencia a que todo sea nuevo<sup>8</sup>. Sin embargo, Lylia Gallo, basada en lo que habla Berman, afirma que “ser moderno es vivir de paradojas y contradicciones”<sup>9</sup>, y es indudable, 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”<sup>10</sup>. En el caso latinoamericano y colombiano como investiga Ivonne Pini, se logra manifestar en la década de los veinte y treinta, pues fue la etapa de definición y consolidación de procesos iniciados<sup>11</sup>, una década de invenciones, pero también un periodo de profundas tensiones y significaciones por el pasado.

Otro de los autores en quien el concepto de modernidad subyace en sus investigaciones, y es pertinente para abordar el problema es Walter Benjamin, de quien Berman<sup>12</sup> abraza ideas para reflexionar sobre la modernidad. Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, comenta que el arte que desencadena el final del siglo XIX, tiende a estar asociado a la industrialización y los procesos técnicos, por lo que ya no hay un valor

---

<sup>7</sup> Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna* (Bogotá: El Áncora Editores, 1996), 44.

<sup>8</sup> Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 142.

<sup>9</sup> Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, II.

<sup>10</sup> Lylia Gallo, “Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX,” *Ensayos Vol.*, (1997): 15.

<sup>11</sup> Ivonne Pini, *En busca de lo propio*, 229.

<sup>12</sup> No solo Berman acoge las ideas de Walter Benjamin. Es claro pues, que ambos revisan e interpretan de forma muy similar las propuestas tanto de Marx como de Baudelaire, especialmente este último para reflexionar acerca del arte moderno.

para el culto de la obra, sino “un valor para la exhibición” o para la experiencia estética<sup>13</sup>, es decir que el arte, por responder a intereses propios del sistema en el que se encuentra, comienza un proceso de decadencia y metamorfosis.

Para Benjamin este cambio en la concepción de la obra de arte genera no solo una inclinación hacia la exhibición, sino también una inclinación a la técnica moderna, que hará como expresa en sus escritos, una pérdida del aura de la obra de arte, para dar paso a la experiencia. En el pensamiento benjaminiano, la obra de arte moderna está despojada del culto y por tanto le fue arrebatada su aura, esa que plantea Berman con la pérdida de la aureola, y en la cual ambos están basados en los escritos de Baudelaire. La pérdida del aura puede servir en este estudio, en tanto que al perderse el culto, al profanarse la obra y esta reproducir elementos técnicos propios del mundo industrial, el arte se seculariza pero también de ahora en adelante, pasa por la experiencia.

Precisamente el concepto de la experiencia, ampliamente trabajado en la obra de Benjamin, en suma nos remite a la modernidad. Si bien no es un concepto a trabajar en la presente investigación si es de destacar que por parte de Benjamin la experiencia, como lo dice Mario Alejandro Molano, corre al menos por tres direcciones de forma simultánea:

[...] a) hacia la recuperación de la riqueza misma de lo sensorial, su capacidad expresiva y la vinculación emotiva que allí parece superar los límites de la relación sujeto/objeto; b) hacia el potencial mnémico y cognitivo de la experiencia que abre la posibilidad de crear formas de memoria y conocimiento integrativas y no restrictivas, a través de las cuales los individuos construyen sentido de mundo en diálogo crítico con las tradiciones y los distintos ámbitos del conocimiento; y c) hacia la reflexión histórico-crítica de las formas de experiencia acumuladas históricamente y las relaciones conflictivas de poder que se han desarrollado entre ellas<sup>14</sup>.

La noción de experiencia debe estar asociada a la concepción de modernidad, porque como también dice Berman, en su introducción, dicho elemento, posibilita entrar en un reconocimiento de la diacronía y la sincronía, Berman dice: [asociando la experiencia con la modernidad], “que es una experiencia vital, la experiencia del tiempo y del espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida”.<sup>15</sup> Al mismo tiempo,

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (México: Editorial Itaca, 2003), 15.

<sup>14</sup> Mario Alejandro Molano, “Walter Benjamin: historia, experiencia y modernidad,” *Valores y Ensayos*, abril 2014, 175, consultada 22 diciembre, 2016, <http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v63n154.31199>

<sup>15</sup> Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 1.

como lo plantea Benjamin, la experiencia no solo permite conocer el estado de decadencia y secularización de la realidad, también expresa la vinculación de los sujetos mediante una acción sensorial con los objetos, es decir, los acerca a diferentes posturas y conocimientos, o como lo complejiza el autor, a diferentes ideologías.

Vinculados ambos autores a la pérdida del aura de la obra de arte y por tanto a la posibilidad que esto ofrece para que el arte esté en las dinámicas del mundo industrial y técnico, y en cuanto a la noción de la modernidad como una experiencia que compromete tiempo y espacio; es pertinente decir que aunque Berman no lo expresa de forma directa como sí lo hace Benjamin, se da paso al concepto de vanguardia, pues si los dos autores le apuntan a que la modernidad es una experiencia que pasa por un momento de secularización, en donde ya no prevalece lo sacro de la obra, sino el sentido práctico con carácter progresista, como dice Molano, se trata del retroceso de la función ritual del arte y el ascenso de su función crítico-política.<sup>16</sup>

Para que la idea de modernidad sea revisada pese a su dificultad de ser captada en la plástica colombiana de 1920 a 1941, teniendo presente que es un periodo gaseoso en el cual acontecieron múltiples procesos difíciles de enmarcar, es necesario hablar del concepto de vanguardia, que aunque no está consolidado en el caso de Colombia, lo está medianamente en el ámbito latinoamericano en México, Brasil, Argentina y Cuba, contexto al cual el país pertenece y estuvo influenciado.

El concepto de *vanguardia* resulta un tanto pertinente para entender lo moderno en el arte colombiano. En la presente monografía se aproximará a la definición que plantea Peter Bürger, y se propone como una aproximación porque para el caso colombiano, el concepto de vanguardia resulta ser ambiguo, sin linderos claros y apreciaciones definibles. Para Bürger los movimientos históricos de vanguardia no solo pretenden romper con los sistemas de producción heredados, sino que aspiran a la superación de la institución arte en general<sup>17</sup>. En el caso americano y puntualmente colombiano, lo anterior asociado a la concepción de vanguardia, resulta difícil de interpretar a diferencia de Europa, ya que como lo expresa Gallo, la modernidad en estas dos áreas geográficas, adquiere unas características

---

<sup>16</sup> Mario Alejandro Molano, "Walter Benjamin: historia, experiencia y modernidad," 186.

<sup>17</sup> Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1997), 123.

diferenciadoras, que le confieren una fisonomía específica, relacionada con el desarrollo histórico y las condiciones socioeconómicas<sup>18</sup>.

En América Latina y en Colombia en particular, “la vanguardia era asociada con lo permanentemente novedoso”<sup>19</sup>, aunque esto no supuso que en el arte americano hubiese un corte con el pasado, ni por el contrario existiese un rechazo a lo nacional, “el arte no fue imitativo, tal vez tampoco demasiado original en el sentido de crear un nuevo modelo, pero sí tuvo la capacidad de combinar lo tradicional y lo moderno, lo propio y lo importado, el arte popular con las manifestaciones culturales de élite, lo occidental con lo que no era”.<sup>20</sup>

Pini en la afirmación anterior apoya que la idea de vanguardia latinoamericana no fue mímica y tampoco única, su idea es parecida al planteamiento de Alfredo Bosi, quien en su texto “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, dice que los progresos en América Latina son un mosaico de paradojas, que tuvieron, por un lado, demasiadas de imitación y por el otro, demasiadas de originalidad<sup>21</sup>, esto lo afirma porque al estudiar las vanguardias literarias, que están en la misma sintonía de las creaciones artísticas, “convergió entonces con los estudios antropológicos e históricos sobre las diversas formaciones étnicas y sociales latinoamericanas”<sup>22</sup>, asimismo con las tendencias y modas que se venían presentando en Europa; es decir, hubo una preocupación doble al mirar los planteamientos que provenían de afuera y al buscar lo propiamente latinoamericano.

Aparte de lo anterior, como dice Pini, se tendrá cuidado con las concepciones de Bürger para América Latina, dado que hay dos ideas difícilmente aplicadas en el continente: “la primera es que las vanguardias se encuentran en una etapa avanzada del desarrollo de la sociedad burguesa y son la culminación de un proceso que se inició con el romanticismo,” y la segunda que propone “el sentido anti institucional de las vanguardias”<sup>23</sup>. A la luz del contexto

---

<sup>18</sup> Lyliá Gallo, “Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX,” 15.

<sup>19</sup> Pini, Ivonne, “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20,” *Ensayos* vol.: 04, 1997, 101.

<sup>20</sup> Ivonne Pini, “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20,” 113.

<sup>21</sup> Alfredo Bosi, “Las parábolas de las vanguardias latinoamericanas,” en *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, ed. Jorge Schawartz, trad. de Estela Dos Santos (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 20.

<sup>22</sup> Alfredo Bosi, “Las parábolas de las vanguardias latinoamericanas,” 29

<sup>23</sup> Ivonne, Pini, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos*, 90-91.

latinoamericano estas premisas no se dan fácilmente porque, por un lado, los procesos artísticos y culturales eran disímiles en el panorama continental al estar estas sociedades más avanzadas que otras; y por el otro, porque las vanguardias e ismos en América Latina no tendieron a desorganizar o destruir los centros culturales como lo expone Pini con el ejemplo del Futurismo o el Surrealismo en Europa<sup>24</sup>.

Aunque la vanguardia latinoamericana no se da exactamente con las apreciaciones burgerianas, dado que propendía por lo propio, no en vano surge para la década del veinte y el treinta una corriente continental nativista, americanista, muralista que se valía de lo tradicional para construir lo moderno y nuevo. La vanguardia latinoamericana no cumplió ciento por ciento con los cánones europeos, pero “sí cumplió con un propósito y fue el de incursionar en un espíritu nuevo descentralizado”.<sup>25</sup>

En el caso de Colombia esto se dio tímidamente durante el movimiento llamado por la historiografía del arte como “Los Bachués”, quienes se aventuraron a escribir sobre lo nacional; o por los trabajos de maestros como Pedro Nel Gómez que reivindicaban lo autóctono. Sobre el concepto de vanguardia en América Latina y Colombia, está asociado con las nociones de mestizaje y americanismo, por lo tanto también vinculado con conceptos como nacionalismo, que finalmente, es necesario mencionarlo. Hablar de vanguardia en el contexto colombiano de esta época en estudio es complejo, no obstante, contemplando lo que dice Benjamin con la pérdida aurática, y lo que dice Berman de la modernidad como experiencia, es prudente involucrar la noción burgeriana de vanguardia, pues dicho autor señala que lo nuevo es una categoría estética que ha sido propuesta por los modernos<sup>26</sup>. Sin dudas, lo novedoso jugó parte esencial en la construcción de la primera modernidad en las artes plásticas colombianas, fue el punto de partida para la exploración de lo terrígena y

---

<sup>24</sup> Según el diccionario de ismos dispuesto para una de las bienales de Coltejer: El Futurismo es el cubismo del movimiento, dinámico en oposición a la estática de aquel. Busca representar el color con ritmos prismáticos y el sonido por ondas. Sus principales exponentes son el poeta italiano Marinetti, autor del manifiesto; Carra, Boccini, Russolo, Balla y Severino. El Surrealismo: se manifiesta en la pintura y en la literatura y se inspira en los sueños y la fantasía; expresa realidades del subconsciente y está inspirado en las teorías freudianas. Catálogo disponible en la biblioteca del Museo de Antioquia.

<sup>25</sup> Guillermo de Torre, *Historias de las literaturas de Vanguardia* vol. I (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971), 23.

<sup>26</sup> Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, 119.

propio, simultáneamente abonó esfuerzos para lo que posteriormente fue la vanguardia internacional en Colombia.

Sobre el concepto de *Nacionalismo*, es esencial abordarlo en tanto que hace accesible el reconocimiento de los procesos que posibilitaron la noción de primera modernidad en el arte colombiano; para ello el autor que será el punto de partida es Eric Hobsbawm porque plantea algo novedoso, sugerente para esta investigación; el historiador marxista propone que el nacionalismo ganó terreno entre el decenio de 1870 a 1914<sup>27</sup>, y tuvo preponderancia hasta bien avanzado el siglo XX. Argumenta que dicho concepto obedeció a cambios tanto sociales como políticos, por no hablar de una situación internacional que proporcionaba muchas oportunidades de expresar hostilidad para con los extranjeros<sup>28</sup>.

Para Hobsbawm el concepto de nacionalismo es un itinerario político que compromete los límites de una nación y se manifiesta en varios planteamientos que tocan con la lengua, las costumbres y los modos de vida. Aunque la noción se propone compleja, para esta ocasión es oportuno tomar la concepción que plantea el historiador británico:

El nacionalismo es un programa político bastante reciente en términos históricos, que sostiene que los grupos definidos como “naciones” tienen el derecho a formar –y por eso podrían hacerlo- estados territoriales del tipo del que se volvió estándar desde la Revolución Francesa. Sin este programa, realizado o no, “nacionalismo” es un término sin significado. En la práctica el programa implica usualmente ejercer control soberano, hasta donde sea posible, sobre una franja continua de territorio con límites claramente definidos habitados por una población homogénea que forma un cuerpo esencial de ciudadano.<sup>29</sup>

Algo que interesa en el planteamiento de Hobsbawm es que el nacionalismo surgió por la necesidad de establecer “un yo frente a mis otredades”, es decir, que dicha ruta política, obedeció a las necesidades y la coyuntura internacional. Al respecto el historiador inglés dice que tres fenómenos forjaron las posibilidades de inventar dicha noción y que este a su vez,

---

<sup>27</sup> Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, (Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadorí, 1998), consultado el 16 de diciembre de 2016, disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B9bC3x6W4dVsZGIwNzhIZTtOGU2ZS00YWZILTg5MjEtMjBhMGQwZmY2YmVm/view?ddrp=1&hl=es#>, 118.

<sup>28</sup> Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, 118 -119.

<sup>29</sup> Eric Hobsbawm, “Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy,” en *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, comp. Álvaro Fernández Bravo, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000), 175. El texto de Eric Hobsbawm se basa en una conferencia ofrecida en la *American Anthropological Association*. Fue publicado en *Anthropology Today*, vol. 8, No. 1, febrero de 1992, p. 3-8 y es autorizado para publicación en la compilación de Álvaro Fernández Bravo.



cimentó las bases de comunidades “imaginadas” con una naturaleza diferenciada frente al otro:

La resistencia de los grupos tradicionales que se veían amenazados por la embestida de la modernidad; las clases y estratos nuevos y no tradicionales que crecían rápidamente en las sociedades en vía de urbanización de los países desarrollados; y las migraciones sin precedentes que distribuían una diáspora múltiple de pueblos por todo el globo, cada uno de ellos forastero para los nativos y otros grupos migrantes, y ninguno de ellos, todavía, con los hábitos y convenciones de la coexistencia<sup>30</sup>.

Aparte de los fenómenos arriba expuestos, el nacionalismo ayudó a configurar las personalidades propias de las naciones, por eso Hobsbawm toma el concepto de etnicidad para decir que es vital en la comprensión de los procesos sociales, políticos e históricos. Dice el autor que “el nacionalismo anhela una identificación con la etnicidad, porque esta provee el *pedigree* histórico que la “nación” carece”, e insiste que, aunque “no es un concepto programático, sí puede tener funciones políticas”.<sup>31</sup>

Para la cuestión del nacionalismo, en especial lo planteado por el historiador líneas arriba, es preciso reforzarlo con la importancia de lo cultural, pues como lo refiere Montserrat Guibernau, la nación es el contexto socio histórico en el cual la cultura está incrustada<sup>32</sup>, en ella se da en un comienzo el reconocimiento de la naturaleza con la que se dirige la sociedad misma, es el lugar en el cual se desarrolla la identidad, que para la autora, viene siendo la interpretación del yo que establece qué es la persona y dónde se sitúa en términos tanto sociales como psicológicos.<sup>33</sup>

La idea de Guibernau es interesante porque al nacionalismo formado bajo premisas culturales, le añade algo que en un momento determinado de la historia contemporánea fue una constante, y que para este trabajo en curso, es importante aproximarnos. La autora trabaja el concepto de raza y alude que es una idea del siglo XIX que se propuso para legitimar el dominio europeo<sup>34</sup>, lo que va muy en consonancia con lo sugerido por Hobsbawm cuando dice que para finales de ese siglo y durante las primeras décadas del siglo XX, se da un

---

<sup>30</sup> Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, 119.

<sup>31</sup> Eric Hobsbawm, “Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy,” 176.

<sup>32</sup> Montserrat Guibernau, *Los nacionalismos*, (Barcelona: Editorial Ariel, S.A, 1996), 77.

<sup>33</sup> Montserrat Guibernau, *Los nacionalismos*, 85.

<sup>34</sup> Montserrat Guibernau, *Los nacionalismos*, 99.

nacionalismo étnico y lingüístico que proponía una caracterización de las naciones y una forma para ejercer dominio o evitar la injerencia imperialista.

Precisamente, lo anterior se da en el caso de América Latina con el indigenismo, el mestizaje, el americanismo, y en general como dice José Carlos Mariátegui, “con el florecimiento de las literaturas nacionales”<sup>35</sup>, que como indica Gallo obedeció a la necesidad de reclamar la identidad y proponerse frente al otro<sup>36</sup>. Gallo a su vez coincide con Germán Benjumea Zapata cuando expresa que el nacionalismo, siguiendo los postulados de Terry Eagleton, “alude al pensamiento de identidad”<sup>37</sup>, que en el caso de América Latina se le añaden problemas políticos, propuestas antiimperialistas, reivindicaciones raciales y culturales que hunden sus raíces en el pasado indígena y africano.

Ahora bien, el nacionalismo es indispensable para comprender el arte moderno en Colombia en su primera etapa en tanto ayudó a cimentar unas bases que, pensando en lo tradicional y lo nuevo, también pensó en las posibles formas de reconocerse frente al otro. La noción de nacionalismo permite además comprender cuáles eran las dinámicas culturales y sociales del momento y por tanto las reacciones y el impacto que tuvo en los artistas.

Estudiar la modernidad por medio de la vanguardia, lo nuevo y el nacionalismo, se constituye en una forma de acercarse a un problema que no solo debe ser objeto de estudio de la Historia del Arte, sino también del quehacer de la Historia, que permite conocer y analizar los procesos y las realidades de la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX. La pertinencia del análisis de estos conceptos es importante porque unifica voluntades para la escritura de la historia del arte en Colombia, proponiendo una visión diferente del tema en cuestión.

## **Marco metodológico**

El diseño metodológico se abordará desde la Historia Social del Arte propuesta por Ernest Gombrich, porque propone que los procesos artísticos sean vistos desde la óptica de la

---

<sup>35</sup> José Carlos Mariátegui, “El florecimiento de las literaturas nacionales,” en *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, comp. Álvaro Fernández Bravo, (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000), 68.

<sup>36</sup> Ver: Lylia Gallo, “Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX,” 21.

<sup>37</sup> Benjumea Zapata Germán, “Arte e ideología: aproximaciones conceptuales,” *Artes La Revista* Vol: 8 (2009), 16.

sociedad que los produce, las instituciones que lo emanan y todas las particularidades que influyen en la materialización de un arte que expresa unas intenciones y es el resultado de un procedimiento estético, académico y conceptual. Además que insta a que la Historia como disciplina, tenga la capacidad de analizar temas de esta índole, poco frecuente en su quehacer.

El historiador del arte debe ser un historiador, ya que sin la capacidad para evaluar también la prueba histórica, las inscripciones, los documentos, las crónicas y otras fuentes primarias, la distribución geográfica y cronológica de estilos jamás hubiera podido ser plasmada en un mapa. Es este mapa el que el historiador del arte tiene grabado en su mente cada vez que pronuncia una hipótesis sobre la fecha o atribución de una obra individual<sup>38</sup>.

Se usarán dos tipos de metodología, por un lado la de tipo descriptiva y por el otro, la explicativa. Se describirán las características del fenómeno y propenderá por encontrar en los procesos que se adelantaron en el arte nacional de comienzos de la época, los conceptos expuestos en los referentes conceptuales, apuntándole siempre en el marco de la diacronía y la sincronía a la cuestión por la modernidad: qué es, quiénes estaban influenciados por este proceso histórico y cómo en sus obras se veía manifestado. Por el otro lado, una metodología explicativa ayudará a comprender a qué se debe que en Colombia la modernidad en el arte tuviera unas características y unas dinámicas que difieren un poco del resto del continente, al encontrarse entre lo netamente tradicional y lo inminentemente nuevo.

Vale la pena aclarar que la presente investigación no hará un análisis de la imagen y no se meterá de lleno en cuestiones estéticas, tan solo hará un ejercicio reflexivo que, a partir de la modernidad en la plástica colombiana, dé cuenta de un proceso histórico que todavía adolece de escritura y no se tiene presente en la historiografía y en la historia de Colombia.

El trabajo investigativo abordará el problema en cuestión desde los diferentes archivos disponibles: Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, Centro de Documentación Museo Nacional de Colombia, Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Biblioteca Museo de Antioquia, entre otros. Se valdrá de los periódicos, revistas y folletos de la época

---

<sup>38</sup> Ernest Gombrich, *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, (Madrid: Editorial Debate, 1999), 113.

para aproximarse al complejo concepto de modernidad en el arte colombiano durante las décadas de 1920 a 1941<sup>39</sup>.

El propósito con el trabajo de investigación es proponer un análisis diferente desde el arte y la historia al concepto de modernidad, noción que se hace necesaria de abarcar para la comprensión de las prácticas artísticas y culturales que se desarrollaron en Colombia para esta época.

---

<sup>39</sup> Se tendrá en cuenta el análisis de *Revista Cromos* (Bogotá), *Revista de las Indias*, *Revista El Gráfico*, *Espiral: Revista de Artes y Letras*, *Revista Universidad*, *Sábado*, *Los Pánidas*, *El Siglo*, *Mito*, *Lecturas dominicales El Tiempo*, entre otras.

# Capítulo I

## Contexto social, histórico y cultural

### Ámbito social, cultural e histórico de América Latina

La idea de América Latina, es un neologismo propio de la Europa del siglo XIX. Tuvo algo de edénico, pues se le intentó poner un nombre a todo el espacio al sur del río Bravo, y hasta la Patagonia chileno-argentina, dándole con ello una personalidad a un inmenso y colorido continente. América Latina, Latinoamérica, América del Sur, o cualquier otro concepto ladino, o panlatino como pretendió atribuir Michel Chevalier, fue aceptado, y con ello comienza un interesante episodio para el continente en el que se afianzó la necesidad de comprender la naturaleza de sus sociedades, definiendo su espíritu y configurando otredades.

Hablar de América Latina para la segunda mitad del siglo XIX en materia histórico-cultural es, sin titubear, el periodo de transición en el cual se encuentra por un lado la tradición, y por el otro, “la hojarasca” modernizadora que intentaba entrar en las dinámicas de la vida pintoresca y parroquiana de muchas de las naciones americanas. La realidad histórica y cultural del continente tuvo sustanciales cambios; en unos países más que otros, pero todos al final, apuntándole a la inserción de sus proyectos nacionales a los planteamientos modernos del mundo occidental que implicaban una metamorfosis en la economía, la política, la cultura, entre otros.

Para el historiador Gerald Martin, estos cambios comenzaron en 1870, cuando en medio del romanticismo y el costumbrismo, se da “la integración más completa de las economías latinoamericanas, incluyendo muchas regiones del interior, en el sistema económico mundial”<sup>40</sup>, facilitando ello que las invenciones producto de la Segunda Revolución industrial, comenzaran a merodear en el concierto de las nacientes repúblicas, garantizando así una expectativa de vida diferente.

---

<sup>40</sup> Gerald Martin, “América Latina: cultura y sociedad,” en *Historia de América Latina*, Comp. Leslie Bethell, (Barcelona: Editorial Crítica, Vol. 8), 158

Martin propone mirar estos cambios también a la luz de otros indicadores como la demografía, pues la población de América Latina “se multiplicó por dos durante la segunda mitad del siglo XIX”<sup>41</sup>, además importantes transformaciones se dieron con la consolidación del barco a vapor, que redujo la duración de los viajes, como también los ferrocarriles que conectaron regiones, facilitando así el transporte de víveres, ganado, mercancías y la trashumancia entre centros y ruralidades:

Los cambios revolucionarios habidos en la producción agrícola, el desarrollo de la mecanización y el uso de la fuerza a vapor, la rápida aplicación de la tecnología a los transportes, en particular los ferrocarriles y los barcos de vapor, la consiguiente especialización del trabajo y de las funciones comerciales e industriales, y las medidas encaminadas a fomentar la higiene y controlar las epidemias, permitieron y estimularon una concentración demográfica que hasta entonces era impensable<sup>42</sup>.

Pero estos cambios no llegaron meramente por el impulso de la economía y la demografía: como apunta Scobie y al mismo tiempo Ángel Rama, también se dieron por el crecimiento de las ciudades, varias de ellas con gran resonancia en tiempos del dominio español, y otras tantas como “Tampico en México, Colón en Panamá, Barranquilla en Colombia, Bahía Blanca en Argentina”<sup>43</sup>, solo citando las franjas costeras, son la expresión del desarrollo paulatino. Muchas ciudades pequeñas, experimentaron un dinamismo que favoreció su interconexión con el sistema internacional. Rama, en su texto *La ciudad letrada* [1998], a este crecimiento inusitado, que comenzó hacia 1870, lo enmarca en la ciudad modernizada, en la cual se da la modernización; indica que esa ciudad letrada vio en la letra, “la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también, en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos, sostenida por la pluralidad de centros económicos que generaba la sociedad burguesa en desarrollo”.<sup>44</sup>

Precisamente, lo dicho por Rama, será la premisa de la cual la historiografía americana se ha valido para caracterizar este tiempo, como un momento en el cual se da una preocupación

---

<sup>41</sup> Gerald Martin, “América Latina: cultura y sociedad,” 158.

<sup>42</sup> James R. Scobie, “El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930,” en *Historia de América Latina*, Comp. Leslie Bethell, (Barcelona: Editorial Crítica, Vol. 7), 206.

<sup>43</sup> James R. Scobie, *Historia de América Latina*, 203.

<sup>44</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, (Montevideo: Arca, 1998), 63.

visible por la consolidación de los proyectos nacionales, el afianzamiento de los mitos patrios y la construcción de un discurso que daba como triunfante a la burguesía.

Es con la burguesía con quien se produce la urbanización de las ciudades y se da, como se deduce en el postulado de Berman, a propósito del pensamiento marxista, nuevos y renovados modos de experimentar la realidad, “lo que importa [a Marx] son los procesos, los poderes, las expresiones de la vida y la energía humana: hombres que trabajan, se mueven, cultivan, se comunican, se organizan y reorganizan la naturaleza a sí mismos”<sup>45</sup>. Con el despliegue de la burguesía hacia 1870 y hasta 1920, el continente experimenta importantes procesos de transformación. Dentro de la burguesía tal cual lo plantea Rama, los intelectuales tienen un papel protagónico.

Fueron ellos los que no solo aunaron esfuerzos para que la ciudad letrada se modernizara, también fueron los que impulsaron que las estructuras de la ciudad se politizaran; por eso desde ambas orillas, tanto desde el liberalismo como desde el conservadurismo, fueron los primeros en plantear una idea de modernidad, que aunque precaria tendrá serias resonancias después de 1910.

Aunque es difícil identificar el concepto de modernidad; los intelectuales, los que escribían y se tomaron el “poder” desde las letras, fueron los que primero la plantearon por medio de sus escritos. La literatura y la poesía, en su afán por buscar un lenguaje nacional, fue la primera en la búsqueda de una modernidad propia en la que se involucraron figuras claves de la literatura finisecular. “Modernismo fue la denominación que utilizaron los escritores latinoamericanos para las nuevas propuestas, eligiendo un término que no repetía las designaciones de las escuelas europeas”<sup>46</sup>

Los escritores y poetas escribieron lo propiamente americano, había no solo un afán por configurar unas letras nacionales, también había una búsqueda por reconocerse a sí mismos; sin embargo, estos avances modernos en los escritos de intelectuales y pensadores no fueron igual en todas las naciones latinoamericanas, algunas de ellas comienzan a reconocerse muy entrada la tercera década del siglo XX con la efervescencia del indigenismo literario y el

---

<sup>45</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 88.

<sup>46</sup> Ivonne Pini, Aproximación a la idea de lo "propio" en el arte latinoamericano a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en *Historia Crítica*, no. 13, (1996): 7.

ensayo nativista, agitación literaria que coincide con “un movimiento histórico-antropológico de rescate de las zonas arqueológicas de las altas culturas americanas, y en especial, la mexicana, la maya y la inca. Fueron los años, cuando se dieron a conocer en traducción española, los principales libros de la literatura indígena americana: el *Popol Vuh* y el *Chilán Balán*”<sup>47</sup>. Este es el momento en el que se plantean otredades y establecen formas de responder las inquietudes que la misma naturaleza cultural había creado.

El siglo XIX terminó con grandes diferencias entre las naciones que conforman América Latina. Algunas de ellas, dado el adelanto económico, ya se proponían como naciones “pre modernas”, como es el caso de Argentina y Brasil; sin embargo, la mayoría comenzaban el penoso y lento camino hacia la modernización de sus estructuras, acá, entiéndase este concepto en el campo bermaniano, a los “movimientos sociales masivos [...] [que conducen y mantienen] a personas e instituciones en un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante”<sup>48</sup>. En cuanto a la modernidad, y lo que ella implica al ser una experiencia vital, apenas se estaba gestando en muchos de los países, de forma particular y dispar. A finales del siglo XIX la búsqueda de lo propio se intensificó, como dice Pini, para sectores de la nueva intelectualidad que se estaba configurando, como una expresión de afirmación cultural<sup>49</sup>, “lo propio” será el punto de partida para comenzar a entender algunos de los ejes modernizadores que calaron en América Latina.

La urbanización, el crecimiento demográfico, la expansión económica, el apogeo de la prensa, escritos y textos de intelectuales fueron clave para que América Latina comenzara a alejarse un poco de “la nostalgia por el pasado”, no obstante, los escombros de la ciudad señorial seguían vigentes. Cuando se estudia la cultura, la literatura y las dinámicas sociales de finales del siglo XIX, es equivalente “al despertar de la autoconciencia latinoamericana y lo nacional, así como la maduración de las ideas políticas y sociales”.<sup>50</sup>

Al finalizar el siglo XIX, América Latina se dirige hacia una transición económica, lo que implicó un repuntar en la infraestructura mental y cultural. Pronto el continente estaría en lo

---

<sup>47</sup> Javier Ocampo López, *Historia de la cultura hispanoamericana siglo XIX* (Bogotá: Plaza & Janés, 1987), 113.

<sup>48</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 2.

<sup>49</sup> Ivonne Pini, Aproximación a la idea de lo "propio," 7.

<sup>50</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 130.



más profundo de las tensiones que implicaron lo tradicional y lo novedoso. Si para el contexto mundial, como dice Ocampo, esta época es a la vez, la de grandes revoluciones en los campos de la física, la química, las matemáticas, la biología, con proyecciones en el campo práctico-tecnológico<sup>51</sup>, para América Latina también fue el despertar de su conciencia nacional y por ende el fortalecimiento de sus proyectos nacionales.

Comenzado el siglo XX, el despertar de la conciencia nacional, o mejor, el lento camino hacia el reconocimiento de los rasgos de cada nación latinoamericana, había iniciado; como expresa Ocampo en *Historia de la cultura hispanoamericana, siglo XIX*, fueron las anotaciones en literatura y poesía, las que primero problematizaron el sentido de lo propiamente americano, buscando con ello agentes que diferenciaron los países de esta parte del mundo; los paisajes, los colores de pueblos y ciudades, los climas y altitudes fueron precisamente el laboratorio creativo en donde comenzó la búsqueda:

Las descripciones nativistas sobre el paisaje de los Andes suramericanos, las selvas tropicales, los llanos colombo-venezolanos, las pampas argentinas, la altiplanicie peruano-boliviana, etc.; el encuentro con lo terrígena y nativista de las costumbres, tradiciones, creencias y modos de vida de los pueblos americanos, llevaron a cambiar el modelo eurocéntrico de la cultura, por la reflexión sobre lo americano.<sup>52</sup>

En cuanto a los factores externos que fueron las constantes que repercutieron en el quehacer de por lo menos la primera mitad del siglo XX en el continente, se tiene la Primera Guerra Mundial; la Revolución rusa de 1917; el comienzo del expansionismo norteamericano; o la supremacía de París como capital cultural y artística. Sumado lo anterior, las decisiones sobre políticas económicas de carácter mundial, que tomaban los países industrializados, resonaban notablemente en el ámbito del continente, pues como lo expresa Christian Padilla Peñuela, la exportación de productos agrícolas y minerales, promovieron el desarrollo interno de las naciones, lo que vino acompañado de grandes desplazamientos internos hacia las capitales industriales.<sup>53</sup>

En cuanto a los factores particulares, el inicio de siglo, especialmente los años diez y veinte, tuvo cambios significativos: aparecieron los estudiantes y los intelectuales, piezas clave para

---

<sup>51</sup> Javier Ocampo López, *Historia de la cultura hispanoamericana siglo XIX*, 14.

<sup>52</sup> Javier Ocampo López, *Historia de la cultura hispanoamericana siglo XIX*, 36.

<sup>53</sup> Christian Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2008), 27.

hilvanar el proyecto nacional que estaba inserto al sistema económico mundial. Los estudiantes comenzaron sus huelgas y manifiestos, como en Córdoba, Argentina, incidiendo sustancialmente en la vida pública nacional. Esta nueva clase, implantada dentro de la burguesía latinoamericana, fue la antesala para el giro que daría el continente porque comenzado el siglo XX, la educación fue uno de los estamentos que obtuvo mayores transformaciones. Con los estudiantes en la palestra pública, el sector intelectual obtuvo energía, “se afianzó como un grupo de élite y fue preponderante para esos nuevos lenguajes”<sup>54</sup> que emergían y circulaban de forma rápida por la amplia y diversa geografía continental.

Otro de los factores que sobrellevó la historia latinoamericana y que fue quizá una de las acciones que sin precedentes, va sentar cambios sustanciales en muchos de los países latinoamericanos, fue el estallido de la Revolución mexicana. Con dicho acontecimiento, en 1910 no solo se da una renovación en la estructura estatal mexicana o la tenencia de la tierra, también se transforma el imaginario cultural y social, que desde mucho antes del porfiriato se veía encasillado a lineamientos con características propias de la ciudad señorial.

La Revolución mexicana es quizá uno de los ejes más significativos del panorama de la primera mitad del siglo XX en América Latina, sus implicaciones en México se harán sentir no solo en el tema agrario, también y de manera más honda en la educación y en la formulación de una conciencia nacional. Sus ideólogos lograron que los zócalos más sensibles de la cultura comenzaran una metamorfosis que implicaba el reconocimiento de lo propiamente mexicano. Con la revolución emergen del olvido actores esenciales en la trama mexicana que estaban siendo renegados.

La revolución también abrió la senda para que la educación se masificara; los sectores menos favorecidos fueron incluidos en algunos programas estatales, lo que conllevó al reconocimiento de la sociedad mexicana. Con la coyuntura se averigua por lo propio y se da la apertura a un nacionalismo que significa lo mexicano y lo latinoamericano. Tras el estallido revolucionario, uno de los insumos para encontrar y discernir lo mexicano se da con el impulso de la educación artística, por lo que se crean las escuelas al aire libre, en donde los

---

<sup>54</sup> María Clara Bernal, *Redes de intelectuales. Arte y política en América Latina* (Bogotá: Editorial Kimpres, 2015), 22.

indígenas pintaban y recreaban las tradiciones y las costumbres populares. Como expresa Acha, se da por primera vez un acto estético mexicano, por lo que con ello se origina una indagación de la semblanza mexicana:

Las presiones nacionalistas ejercidas por los literatos sobre los pintores, más los indigenismos, socialismos y didácticas de la revolución, coadyuvaron en el brote de una pintura que ya no fue una talentosa imitación europea: por primera vez ella se vinculaba con muchos problemas, factores y aspiraciones de la colectividad nacional. Por mejor decirlo, con el muralismo sale a la luz la primera tendencia estética que brotaba en México, en particular, y en suelo latinoamericano en general<sup>55</sup>.

Las escuelas de pintura al aire libre y lo que se conocerá como el muralismo, patrocinado por varias entidades públicas posrevolucionarias, afianzaron un sentimiento mexicano, como también establecieron diferencias ante lo exterior del espíritu mexicano y latinoamericano. Acha comenta que estos nuevos saberes, “integraron” a los indígenas a la vida nacional, pero más allá, “los nuevos bienes estéticos estaban forzados a denunciar las injusticias sociales y a difundir los ideales socialistas, al mismo tiempo que exaltaban los valores del mundo precolombino y las manifestaciones populares”.<sup>56</sup>

Con el muralismo se tuvo repercusiones en otros países latinoamericanos, pues desde el Ministerio de Educación mexicano, con José Vasconcelos, se intentó difundir las ideas estéticas propias de la posrevolución, es claro, como continúa diciendo Acha, que hay que tener cuidado con esa premisa, pues el impacto en el resto de América Latina tuvo otras consecuencias y se instala en el ámbito del pensamiento y el acercamiento a la diversas expresiones que atañen al reconocimiento de lo propio:

Al final de cuentas no fue mucha la influencia del muralismo mexicano en el resto de América Latina. Sus influencias fueron ideológicas y más de confirmación de las ideas sociopolíticas en circulación en los medios intelectuales. Los estados eran indiferentes a las manifestaciones artísticas, por tanto, mostraron hostilidad para los indigenismos. Los sectores privados por su lado, los rechazaron por pertenecer una estética agresiva y de mal gusto<sup>57</sup>.

A raíz del muralismo, para el caso del continente en general, es pertinente hablar sobre la gestación de varios nacionalismos culturales, pues la complejidad y diversidad del continente instaron a que se forjaran, “el nacionalismo indigenista, el occidentalista y el dialéctico.

---

<sup>55</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 124.

<sup>56</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 123.

<sup>57</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 131.

Todos necesarios y complementarios entre sí<sup>58</sup>. Después de 1910 lo que se verá en el contexto latinoamericano no solo será la consolidación de ese espacio urbano, escenario natural para lo nuevo como dice Pini<sup>59</sup>, será de igual forma, el espacio donde aterrizan las ideas que formarán la vanguardia latinoamericana.

Con la vanguardia, en la décadas del veinte se evidenciará las tensiones entre lo tradicional y lo nuevo, no obstante, es prudente decir, que esta particularidad de la coyuntura latinoamericana, no rechaza el pasado, pues “la reclamación de la novedad no suponía negar la historia sino reencontrarse con ella desde otra perspectiva”<sup>60</sup>. La vanguardia agudizó el problema de lo propio y, como dice Pini, construyó un lugar de convergencia entre tradición y cambio<sup>61</sup>. Además, supuso tener una alta carga de ambigüedad, “permitió que el concepto de lo nuevo ayudará a construir utopías, asumir actitudes mesiánicas respecto al arte como posible motor transformador de la sociedad”<sup>62</sup>.

Con el vanguardismo latinoamericano que cobijó países como México, Brasil, Cuba, Perú, Argentina, entre otros, se da el auge de los ismos: nativismo, estridentismo, indigenismo, que intentó como dice Ocampo, plantear la necesidad de cambiar el eje eurocentrista de las ideas hacia la autenticidad americana, encontrando la imagen de su propia identidad en sus gentes y en sus costumbres, tradiciones y paisajes naturales<sup>63</sup>, a la par que como expresa Acha, se complejizó el escenario continental, pues a medida que se reconocía el espíritu nacionalista, mayores iban siendo nuestros latinoamericanismos. Cada república fue fraguando su personalidad y decantando ciertos problemas y soluciones que fueron enraizándose y deviniendo en tradiciones nacionales.<sup>64</sup>

Simultánea a la vanguardia emergen las producciones intelectuales, las revistas culturales y los boletines, espacios privilegiados para seguir el pensamiento de los estudiosos latinoamericanos. Los textos de la época permiten descubrir cuáles son las batallas ideológicas que emprenden, conformándose en vehículos ilustrados y permitiendo detectar

---

<sup>58</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 121.

<sup>59</sup> Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos*, 118.

<sup>60</sup> María Clara Bernal, *Redes de Intelectuales. Arte y Política en América Latina*, 21.

<sup>61</sup> Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos*, 115.

<sup>62</sup> Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos*, 109.

<sup>63</sup> Javier Ocampo López, *Historia de la cultura hispanoamericana siglo XIX*, 36.

<sup>64</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, 118.

los diferentes ámbitos intelectuales que se constituyeron<sup>65</sup>. Las revistas además fueron clave para debatir los postulados modernos que para América Latina llegaban astillados producto de las diferencias regionales.

Las revistas y boletines de la época, además, movilizaron el pensamiento no solo en cada país, sino que fue el órgano por el cual se compartían las ideas en todo el ámbito continental; para 1920 fueron las revistas el sitio en el cual convergían intelectuales, artistas y poetas, fue el sitio por excelencia de sociabilidad y el epicentro de la problemática de la modernidad que para esta década se dejaba ver como algo multiforme y variopinto. Siguiendo lo que dice Ivonne Pini, Jorge Ramírez y María Clara Bernal, en *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina* [2015], es importante tener presente el contexto en el que se escriben los textos.

Hay un aquí y un ahora en el que el escrito se ubica, y de allí la diversidad de enfoques a que nos enfrentamos frente a conceptos que pueden ser comunes, pero cuyo abordaje particular difiere según la perspectiva desde la que se analice. No en todos los espacios en que estas revistas surgen, el campo intelectual que permitiría el desarrollo de planteamientos de vanguardia tenía las mismas características; existen diferencias sensibles en lo que compete a situaciones como una sociedad urbana desarrollada, ascenso económico, aumento del público interesado en las temáticas que allí se abordaban, sin olvidar la necesidad de que se reconociera la autonomía que tenía la actividad de los escritores.<sup>66</sup>

En el contexto latinoamericano se resalta la labor que intelectuales y escritores realizaron en revistas como *Revista de Avance* [1927] en Cuba; *Klaxon* [1922] en Brasil; *Revista Amauta* [1926] en Perú; *Antropofagia* en Brasil [1928]; *Martín Fierro* [1924] en Argentina; *Universidad* [1921] en Colombia, entre otras<sup>67</sup>. En estas revistas se puede ver el intercambio de ideas que intelectuales y escritores de diferentes partes del continente tuvieron, asimismo se puede encontrar los distintos modos de concebir un mismo concepto, postulado o problemática. En el caso acá competente se puede observar de varias formas que el concepto tanto de modernidad como de lo propio se iba esbozando de distinta manera, esto debido a diversos factores tanto culturales, políticos o sociales.

---

<sup>65</sup> María Clara Bernal, *Redes de intelectuales. Arte y política en América Latina*, 12.

<sup>66</sup> María Clara Bernal, *Redes de intelectuales. Arte y política en América Latina*, 16.

<sup>67</sup> Ver: Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos*, 251.

Ahora bien, posterior a la vanguardia y los intentos que se dieron en los veinte para dejar a un lado el culto a lo decimonónico e incorporar a América Latina a la experiencia de la modernidad, es en la década de los treinta en los que se afianza el postulado del nacionalismo cultural y se intensifica, lo que se denomina como los latinoamericanismos. Desde 1930 se fortalecen los Estados latinoamericanos y paralelo a ello, producto del crecimiento demográfico y urbano, nuevas clases sociales como los trabajadores aparecen en el concierto de la realidad latinoamericana.

Los años treinta, como expone Acha, es el periodo clásico de la historia social del arte<sup>68</sup>, además fue el tiempo de los primeros pasos en los estudios de la cultura popular. En materia social fue el momento en el cual surgen los movimientos obreros que reclamaron durante toda la década y hasta entrados los cuarenta, por mejoras en sus condiciones laborales. Igualmente será el punto en el cual se avance hacia el rescate de los valores tradicionales. En muchas partes del continente se pintará o escribirá sobre el indígena, el negro o el mestizo. Es el tiempo en el que la América tropical fue pintada, retratada o narrada con matices y letras más cercanas a su cosmogonía.

Durante este tiempo se continúa con la explosión de los “ismos”<sup>69</sup>, a la par que se da una preocupación por vincular a los sectores menos favorecidos en las políticas modernizantes, como los campesinos y movimientos indígenas, los que intentaron reclamar un lugar por medio de la sindicalización y la lucha.

Estudiar esta década es de vital importancia porque sigue siendo un tiempo de tránsito hacia la consolidación de la ciudad latinoamericana; en estos años se afianzó el espíritu nacional en muchos lugares y se abrieron las compuertas para lo que en la historiografía americana se considerará como el *populismo*. Latinoamérica sobrellevó las consecuencias de la crisis mundial de 1929, que hizo cambiar “los precios relativos y los precios de las exportaciones

---

<sup>68</sup> La producción historiográfica de la historia cultural puede dividirse en cuatro períodos: el período clásico; el período de la historia social del arte, que empezó en la década de 1930; el descubrimiento de la historia de la cultura popular en la década de 1960; y el de la nueva historia cultural en los años 1970.

<sup>69</sup> Nociones como hispanoamericanismo y latinoamericanismos, como lo expresan en *Redes de Intelectuales. Arte y Política en América Latina*: “son ampliamente discutidas y constituyen uno de los puntos álgidos de debate en torno a los cuales se tejen las redes, pues la construcción de las mismas supone una cadena de contactos y de interacciones entre literatos, artistas y otros agentes culturales que comparten planteamientos ideológicos, constituyendo una forma de circulación de ideas entre individualidades y grupos; de allí la importancia de las publicaciones que actuaban como centros de contacto, como generadoras de redes”. María Clara Bernal, *Redes de intelectuales. Arte y política en América Latina*, 29.

que tendieron a la baja mucho más que el de las importaciones”<sup>70</sup>; sostuvo “la política norteamericana de “buena vecindad” ante el avance del nazi fascismo [en Europa]”<sup>71</sup>, que propuso a los Estados Unidos como líder indiscutible de la región, ocasionando resquemores en el contexto social de la época.

Pese a la crisis que afectó a América Latina producto de las tensiones políticas en el panorama internacional, la década de los treinta para el continente siguió siendo interesante en la medida en que se acogieron ideas modernas que harán un revolcón en los paradigmas establecidos desde la última parte del siglo XIX. Fue un tiempo de claroscuros, sin embargo ya no había vuelta atrás, para el continente era necesario buscarse a sí mismo en la mega complejidad geo-bio-etno-demo-tecno-polis-socio cultural, como propuso la *Cátedra Marta Traba. Homérica Latina. Arte, ciudades, lenguajes y conflictos en América Latina* en el 2011.<sup>72</sup>

En consecuencia, el final del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX fueron, en materia cultural y social para América Latina, el despertar y el desacomodo de las estructuras señoriales que seguían predominando. Fue un lapso de tiempo de importantes significaciones y descubrimientos de la naturaleza compleja que representa el ser latinoamericano. A la par fue la oportunidad para que el continente comenzara a despuntar en la significación de sus problemas.

## **El caso colombiano**

El contexto social, cultural e histórico colombiano se propone un tanto complejo en la medida que en el escenario nacional confluyen diversos protagonistas que desde sus palcos ya sea político, intelectual o económico ejercieron presión, generando con ello tensiones que se verán reflejadas en el ámbito de la vida pública. En el caso colombiano, el panorama se

---

<sup>70</sup> Ver: “EstudiantesUBA,” Carlos F. Díaz Alejandro, “América Latina en los años treinta,” consultada el 3 de enero de 2017.

<https://www.estudiantesuba.com/ciencia-politica/historia-latinoamericana-cs-politica/906-america-latina-en-los-anos-treinta.html>

<sup>71</sup> Ver: “El Historiador,” Felipe Pigna, “América Latina, entre la crisis del treinta y los populismo,” consultada el 3 de enero de 2017.

[http://www.el-historiador.com.ar/articulos/america\\_latina/america\\_latina\\_entre\\_crisis\\_30\\_y\\_populismos.php](http://www.el-historiador.com.ar/articulos/america_latina/america_latina_entre_crisis_30_y_populismos.php)

<sup>72</sup> Ver: Rubén Darío Flórez Arcila, *Cátedra Marta Traba. Homérica Latina. Arte, ciudades, lenguajes y conflictos en América Latina*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 46.

precisa también en lo contemplado por Gerald Martin y Ángel Rama, aproximadamente desde los años ochenta del siglo XIX.

Así las cosas, es válido tener como punto de partida el año de 1886, con el comienzo de la Regeneración en cabeza del presidente Rafael Núñez, pues desde este periodo, como expresa Álvaro Medina, no solo se sientan las bases para la consolidación de la burguesía colombiana<sup>73</sup>; sino también es el punto de partida para la organización del Estado, máximo órgano conductor de la vida pública nacional.

Tras la Constitución de Rionegro de 1863, la cual se emplazó bajo paradigmas abiertamente seculares, el país entró en un estado de grandes tensiones, tanto liberales como conservadores, que ya venían enfrentándose en guerras fratricidas que ejercieron presión, lo que precipitó al proyecto nacional a un estado de conmoción y asfixia, que tuvo como remediación final el ascenso al poder de Núñez quien proponía tres propuestas para organizar el Estado: “el proyecto económico, el jurídico político y el ideológico”<sup>74</sup>.

Como se habló anteriormente, los países latinoamericanos despuntaron en materia económica, lo que implicó la inserción lenta pero decisiva del continente al sistema económico mundial. Colombia no fue la excepción a ello, con la Regeneración se da luz verde al Banco Nacional, al mismo tiempo el Estado asumió una política económica proteccionista que le apuntaba al fortalecimiento del capital. Conjuntamente se emite el monopolio del papel moneda, siendo el Banco el representante y el garante. En cuanto a lo económico también se da el patrocinio del cultivo del café, sector que cogerá impulso y será posterior a esta década uno de los rubros dinamizadores de la economía nacional.

En el orden jurídico político se intentó organizar el Estado y para ello la Regeneración fue muy tajante al abolir las autonomías de las regiones [Estados] y constituir departamentos que ayudarán en la administración de la política. Núñez pretendía centralizar la política<sup>75</sup> en un gran centro como se perfilaba Bogotá y, paralelo a ello, conformar entidades regionales administradoras y garantes de los preceptos constitucionales. En lo jurídico y lo político la

---

<sup>73</sup> Álvaro Medina, *Procesos de Arte en Colombia*, 49.

<sup>74</sup> “Aprende en línea UdeA,” Facultad de Ingeniería, consultada el 6 de enero de 2017. <http://docencia.udea.edu.co/regionalizacion/irs-505/contenido/clase1-2.html>

<sup>75</sup> “Aprende en línea UdeA,” Facultad de Ingeniería, consultada el 6 de enero de 2017.



Regeneración fue fundamental para el ordenamiento de la nación y la democracia, del mismo modo que su accionar hasta ahora es vital para estudiar y llegar a la comprensión de la personalidad y el espíritu nacional que acompañará a Colombia durante todo el siglo XX.

Ahora bien, el epicentro que compete a esta investigación es el orden ideológico o el proyecto espiritual sobre el cual se sientan las bases no solo de la Regeneración, sino también el advenimiento de la Colombia del nuevo siglo. En la esfera de lo ideológico o del pensamiento que animó el espíritu de lo nacional, se debe tener en cuenta varios elementos que hicieron parte esencial de la construcción como lo fue, el regreso de las ideas hispanizantes, sectores conservadores al poder y la Iglesia.

En lo que concierne al regreso de las ideas hispanizantes, se retoman después del tiempo del liberalismo radical, y lo que pretendían, era echar atrás lo elaborado por los radicales y proponer de nuevo un tiempo en el que se tomara como ejemplo los postulados ibéricos imperantes. A partir de la década del ochenta del siglo XIX, el Partido Conservador se convierte en la autoridad que marcará no solo las políticas del momento sobre el país, sino el tránsito y la postura que este tomará hacia la modernidad.

Pese a ello, el eje que interesa en el presente capítulo es el regreso del poder de la Iglesia Católica que desde 1887, se le otorgó por medio del Concordato, “la orientación de la educación pública [y] se le concedió la autoridad para limitar la circulación de escritos y doctrinas a partir de lo indicado por el Vaticano en documentos como el *Syllabus* [1864] o las encíclicas *Quanta cura* [1864] y *Aeterni Patris* [1879]”<sup>76</sup>. Con el retorno de la Iglesia se agudiza la educación escolástica y los valores de la nación son precisamente los preceptos del buen cristiano.

La injerencia de la Iglesia igualmente impide cualquier intento de laicización; su influencia acompañará el penoso tránsito hacia el capitalismo. Sin embargo como dice Jorge Orlando Melo, esta situación en la que la Iglesia se veía implicada, no solo acentuaba las tradiciones cristianas en la vida pública colombiana, del mismo modo era la institución en la que se apoyaron para la consolidación de la compleja y variopinta cultura nacional, en donde la

---

<sup>76</sup> Carlos Arturo López, “Gobiernos, modernidad y producción escrita en Colombia (1880-1930): la escritura como terreno común de los antagonismos,” en *Desafíos* Semestre II (2014): 47.

familia era la matriz de formación, y la escuela amparada en lo catequético, era el sitio en el cual se moldeaba la personalidad nacional:

Ente tanto el partido conservador escogió un proyecto de modernización capitalista que pretendía conservar las estructuras de autoridad y de mentalidad tradicionales del país: el peso de la Iglesia, el dominio político de los propietarios, la ausencia de movilización popular, el uso de la educación para consolidar la formación religiosa y para promover el aprendizaje de técnicas laborales, y en general la búsqueda de instituciones que correspondieran a la “realidad” nacional, entendiendo por esto las que no innovaran sustancialmente el orden social<sup>77</sup>.

La Regeneración como dice Carlos Arturo López, posee a nivel de la historiografía tradicional colombiana dos momentos claramente diferenciables, una primera etapa que termina en 1899 y se le llama como tal la *Regeneración* y la segunda, que oficialmente comienza en 1903, es la *hegemonía conservadora*; fueron el tiempo en el que se afianzó la Constitución política de Núñez, pero más allá fue el momento en que se aceptaron “las ideas de Miguel Antonio Caro”<sup>78</sup>, que con su pluma y tinta da una aportación no solo en el campo de la Constitución de 1886, también contribuyó a cimentar una cultura católica que será hermética, clasista y abogará siempre por una sociedad basada en la fe.

La Regeneración es trascendental porque no solo consolidó la burguesía colombiana, sino que también estimuló un estilo cultural particular. Núñez como presidente pero también como poeta e intelectual, formalizó diversas instituciones culturales que fueron el lugar de convergencia de la élite intelectual del país. En palabras de Álvaro Medina:

En lo cultural, la ventaja quedó eliminada con la completa asimilación de la cultura oficial por parte de los liberales y el olvido en que cayeron sus más aguerridos polemistas, todavía ausentes de las versiones académicas de la historia. [...] La línea cultural que representan, con todo el contenido clerical de sus posiciones, fue la que logró imponerse momentáneamente. [...] No hay que olvidar, por otra parte, que Rafael Núñez fue un poeta y que como hombre de cultura se interesó vivamente en fomentarla. A Núñez, por ejemplo, se debe la definitiva estabilización de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Música. Y fue el Núñez culto el que recordó que el plan de la Constitución enunciado presidencial del 85, había sido “elaborado con austera conciencia y selecta dicción por el señor Caro”<sup>79</sup>, fundador de la Academia Colombiana de la Lengua.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización,” en *Colombia: el despertar de la modernidad*, 232.

<sup>78</sup> Carlos Arturo López, “Gobiernos, modernidad y producción escrita en Colombia,” 51.

<sup>79</sup> Álvaro Medina, *Procesos de Arte en Colombia*, 51.

<sup>80</sup> Álvaro Medina, *Procesos de Arte en Colombia*, 51.

Desde la Regeneración, como se lee en *Procesos de Arte en Colombia*, de Álvaro Medina, comienza para la educación y el ámbito cultural y artístico, el periodo de la Academia que estuvo latente hasta entrado un poco más allá del siglo XX. La Academia representó un “salto cualitativo de la plástica nacional y una profesión de renovación por parte de aquellos que la practicaron, muy acorde con las formas que introdujo la Constitución del 86”<sup>81</sup>. Con la Regeneración de igual forma se da apertura a los estudios de la lengua y la literatura con fines a consolidar el proyecto nacional.

Los últimos años del siglo XIX y el comienzo del XX, las bases de la Regeneración subsisten, acrecentando las tensiones entre liberales y conservadores, lo que ocasiona, el “reforzamiento de los elementos tradicionalistas”<sup>82</sup> centrados en la Iglesia y la familia. Dichas tensiones no solo ocasionan, como dice Daniel Pécaut, una fragmentación del territorio nacional<sup>83</sup> en materia del sistema de comunicaciones; también el país estaba dividido políticamente hablando y esto fue lo que ocasionó que las guerras civiles ocuparan una parte fundamental en la realidad política nacional. Esta división de partidos fue lo que desembocó en la guerra de los Mil Días, episodio que recibe al siglo XX colombiano.

Las tres primeras décadas del siglo XX fueron convulsas; tras la guerra de los Mil Días, se le suma la pérdida de Panamá y la acentuación del Partido Conservador en el poder. Con lo anterior se agudiza el clima de tensiones políticas y se fortalece una visión conservadora sobre la modernidad. Fue en 1910 que cambia la situación un poco, esto debido a las festividades del Centenario de la Independencia; con dicha efeméride surge una generación de intelectuales no solo en Colombia sino en América Latina, que comenzó a cuestionarse la realidad y a buscar el sentido de lo propio.

Sin embargo, esta búsqueda y este fervor por lo novedoso se acentuó en la década de 1920 cuando varias generaciones conviven juntas en el mismo escenario: la vida pública. Generaciones como las del Centenario, Los Nuevos e incluso la del 98, convergieron en un mismo clima político y cultural, lo que desembocó en diferentes planteamientos que respondían a la realidad del momento. Es válido resaltar que en Colombia para estas décadas

---

<sup>81</sup> Álvaro Medina, *Procesos de Arte en Colombia*, 55.

<sup>82</sup> Jorge Orlando Melo, *Colombia: el despertar de la modernidad*, 234.

<sup>83</sup> Daniel Pécaut, *Orden y violencia: Colombia 1930-1953* (Bogotá: Siglo XXI Editores, 1987), 38.

se fortalece la prensa y las revistas como espacio de sociabilidad en los que se discutieron y debatieron los postulados vigentes; se destacan revistas como *Pánidas*, *Universidad*, *Cromos*, *El Gráfico*.

La década de 1920 en Colombia, asimismo, supuso también el periodo en el cual ciudades como Bogotá y Medellín tienen un considerado crecimiento demográfico y urbano producto de la creación de industrias y en especial del auge del café. Es el tiempo en el que, a raíz de la indemnización de Estados Unidos por la pérdida de Panamá, se dio una “danza de los millones”, lo que hará que el Estado especule, se someta a créditos internacionales y de paso haga un esfuerzo por modernizar la infraestructura en muchas regiones.

El país vivió una verdadera “explosión del desarrollo capitalista”, bajo la influencia vigorizadora de veinte años de paz, un auge exportador sin precedentes, la llegada masiva de capital extranjero y las reformas al sistema monetario y financiero que se adelantaron bajo la asesoría de la Misión Kemmerer. El país se lanzó en los años posteriores a 1923, por la vía de una actividad febril en obras públicas (principalmente construcción de ferrocarriles) financiadas a través del endeudamiento externo; esto se denominó la “danza de los millones”<sup>84</sup>.

Durante esta década, además, se comienza un leve interés por la búsqueda de lo propio, una muestra de ello es lo que desde la literatura se hizo con la aparición de *La Vorágine* [1927], de José Eustasio Rivera, obra con una alta sensibilidad por los fenómenos y las problemáticas que venían aconteciendo en la nación, y más allá, novela que evidenciaba el proceso apesadumbrado en el cual se encontraba Colombia en miras hacia la modernidad. Es de resaltar también en estas líneas que la década de los veinte sirvió como teatro para la aparición de nuevos protagonistas en la esfera de lo público como lo fueron los estudiantes, quienes desde sus pupitres y movimientos escribieron y retrataron las vivencias de una República en pleno tránsito hacia lo novedoso.

Mientras tanto la década de 1930 se propuso como un momento en el cual asciende el Partido Liberal al poder y comienza una serie de reformas que intentaron modernizar las estructuras del Estado. Es el tiempo de la “Revolución en marcha” propuesta por Alfonso López

---

<sup>84</sup> Adolfo, Meisel Roca, *El Banco de la República: antecedentes, evolución y estructura*, (Bogotá: Banco de la República, 1954), consultado el 7 de enero, 2017.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/banrep1/hbrep4.htm>

Pumarejo, el cual propone “una ideología de cambio, ante un país atrasado y dependiente”<sup>85</sup>. A partir de 1930 se dieron reformas constitucionales para intentar transformar el aparato estatal; también fue la época en la que se incentivó la educación y se facilitaron espacios culturales que apoyaban a artistas, escritores e intelectuales en general.

Sin dudas desde 1930 el país despuntó en materia de modernización de sus estructuras; aunque en la cuestión propia de la experiencia de la modernidad continuaba conservando el mismo semblante de décadas atrás, facilitando con ello, la aparición de un conflicto entre tradición y novedad. En palabras de Melo, lo anterior indica que, para 1930 se habían creado las condiciones fundamentales para el desarrollo de un proceso modernizador, y que el periodo de 1930 a 1958 consolidó este proceso, aunque en un contexto particularmente contradictorio.<sup>86</sup>

En consecuencia cuando se habla de Colombia de finales del siglo XIX y principios del XX, se alude al proyecto de nación que pretendía consolidarse, sumado a esto, se habla del periodo en el cual ocurre la inserción del país a dinámicas económicas, sociales y culturales que respondían no solo a coyunturas internas, sino también a actividades internacionales. Desde 1880 hasta 1940 aproximadamente, se da el tránsito de Colombia por el umbral de la modernidad, que pese a no estar claramente definida como en otras latitudes, sí se logra percibir como una experiencia lenta, cautelosa, pasiva o traumática en la cual se vieron implicados muchos procesos y prácticas que servían de columna a los planteamientos de lo que se irá fraguando como República de Colombia.

---

<sup>85</sup> Ver: Benjamín, Ardila Duarte, Alfonso López Pumarejo y la Revolución en marcha, Revista Credencial, edición 192, diciembre (2005), consultada el 7 de enero de 2017  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2005/revolucion.htm>.

<sup>86</sup> Jorge Orlando Melo, *Colombia: el despertar de la modernidad*, 239.

## Capítulo II

### Lo tradicional y lo nuevo

En el capítulo anterior se realizó un bosquejo del contexto de América Latina y Colombia entre 1870 y 1940 aproximadamente, con el fin de comprender las dinámicas sociales y culturales con las cuales se hacía el tránsito no solo de siglo, sino también de paradigmas que ya estaban comenzando a incursionar en el proyecto nacional. En este capítulo se revisan tres apartados: el primero que versa sobre lo tradicional y lo nuevo, ejes claves para la cuestión moderna; el segundo; se plantea la necesidad de mirar las generaciones que durante este tiempo fueron fundamentales en las materialización de nuevas ideas y estuvieron implicadas en la cuestión; por último, en el tercer apartado, propone hacer mención de Andrés de Santamaría, quien precedió a los artistas colombianos con corte moderno, y quien corre la cortina de la pugna moderna del arte en Colombia.

El primer subtema hace un sucinto panorama de lo que fue el inicio del debate entre lo tradicional y lo nuevo en Colombia. La reflexión hará de lo antiguo y nuevo dos conceptos que son vitales en la modernidad en Colombia. Del mismo modo, este subtema propone mirar a la luz de los textos de la época, cómo dichos conceptos variaban y fueron propuestos tanto para asumir resistencias como acuerdos que negaron el cambio, asumiendo una férrea postura o entablando un diálogo que los insertara en las nuevas realidades.

El segundo subtema habla de las generaciones que con sus formas de interpretación de la realidad, fueron protagonistas fundamentales en la trama que representó las tensiones provocadas entre lo tradicional y lo nuevo. El tema de las generaciones es oportuno porque gran parte de los intelectuales y artistas, presentaron particularidades que los suscribían en una generación u otra, tomando una postura específica en la cuestión moderna. Las generaciones que se abordan, de acuerdo con lo encontrado en los textos de época, son la *Generación del 98*, la *Generación del Centenario*, “*Los Nuevos*” y “*Los Leopardos*”.

Por último, en la tercera sección de este capítulo, se aborda al pintor Andrés de Santamaría que, aunque no es un protagonista para la época de estudio, su labor y obra es parte esencial en la comprensión de lo que en esta monografía se representa con la categoría de “primera modernidad” en las artes plásticas en Colombia. Es pertinente hacer mención de este artista

bogotano, porque sus trabajos causaron resquemores, y porque si bien, fue intermitente en su estancia en el país, lo que él desarrolla, refiere a la apertura del debate. Santamaría es cardinal porque su propuesta influyó y dio luces para creaciones e ideas renovadas.

La división del capítulo, propone revisar los andamiajes que soportan las tensiones que comenzaron a aparecer en el momento en que la hojarasca de la modernidad hace su tránsito en muchos de los ámbitos de la vida pública nacional. Igualmente es importante abordar estos apartados porque son el preámbulo, por el cual, se puede ahondar en un tema complejo y diverso como es la modernidad en las artes plásticas en Colombia.

Para este capítulo se usarán en su mayoría fuentes de época, en especial revistas culturales pues ellas marcaron el pulso de las tensiones, y como se ha dicho, fueron los espacios de sociabilidad por excelencia, donde se evidenciaron las posiciones culturales, políticas e ideológicas de los que escribieron sobre tradición-nuevo en la modernidad.

## Las tensiones entre lo tradicional y lo nuevo

“Podría decirse, en general, que el hombre moderno es más nervioso, más desequilibrado y más urgido que el hombre antiguo; la civilización lo ha enloquecido, haciéndole perder el sentido de la medida y de la proporción, haciéndole perder un poco la conciencia de sí mismo, arrojándolo en el torbellino de las ciudades como la hoja en el huracán”.<sup>87</sup>

Cuando Luis Tejada escribió *El arte de caminar bien*, había transitado trochas y caminos para llegar a Bogotá<sup>88</sup>, una ciudad que estaba a punto de reventar en materia urbana y demográfica; comprendió que los tiempos ya estaban cambiando, producto del maremágnum que representaba el tránsito de una época a otra. Entendió que la realidad colombiana se debatía entre un pasado desgastado pero con ínfulas de glorioso, y un presente que iba hacia lo desconocido.

Justamente, esto fue lo que sucedió, entre 1910 a 1940 el ruido del cambio se acercaba lentamente a Colombia, un país que atado a las tradiciones y a la nostalgia por el pasado, veía cómo su fisonomía iba transformándose lentamente para incorporarse a condiciones en las cuales la novedad era vista como el epicentro de las tensiones, pues confrontaba el pasado y proponía canales de salida al ahogo en el que había permanecido el país durante mucho tiempo.

Las tensiones comenzaron a ser evidentes a medida que el concepto de modernidad se iba fraguando, primero se discutió en la literatura y la poesía, un ejemplo de ello es en 1915, cuando en *Revista Pánidas*, algunos escritores, dijeron que “el modernismo era en América, más que en España, un arte decadente, enfermo, que inculca de sus virus todo cuanto toca”<sup>89</sup>. Segundo, en el momento que en Bogotá, los intelectuales comprendieron que dichas tensiones entre tradicional y nuevo, eran una “manifestación del orden universal, pues la ideología modernista se resume en la fórmula nihilista de “la absoluta mutación del viejo orden de cosas”<sup>90</sup>; y tercero, cuando algunos círculos letrados hallaron que este cambio traía

---

<sup>87</sup> Luis Tejada, *La trascendencia política de lo efímero* (Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2006), 33.

<sup>88</sup> Ver: Carlos Vidales, 2 marzo, 2011, “Luis Tejada en su tinta,” *Luis Vidales*, 17 febrero, 2017, <http://luisvidales.blogspot.com.co/2011/03/luis-tejada-en-su-tinta.html>.

<sup>89</sup> Andrés González-Blanco, *Pánida*, Medellín Vol. XXVIII 915, No. 8 Serie II, 115.

<sup>90</sup> Sin autor, “El modernismo en la literatura,” *Lecturas dominicales*, 22 junio, 1924. Vol. III, No. 59, 142.



consigo “[la asistencia] al desprestigio de los valores culturales que crearon la armoniosa civilización mediterránea”<sup>91</sup>, para dar paso a nuevas formas de percibir la realidad.

Las tensiones se dieron en un contexto en donde las ideas conservadoras imperaban en numerosos intelectuales, que haciendo una lectura cuidadosa tanto de los sucesos internacionales como de los acontecimientos nacionales, tomaron una postura política en la diferenciación de tradición y nuevo. Sin embargo, es pertinente mencionar que dichas tensiones llegaron a la palestra del análisis nacional, cuando se da el impulso de la idea de progreso<sup>92</sup>, pues esta noción aflora la discusión, fragmentando en varias perspectivas a la realidad del momento.

Para algunos intelectuales el progreso era cualquier movimiento hacia adelante, “y se aplica a cuanto envuelve tal idea más o menos modificada, como a todo crecimiento, desarrollo o expansión”<sup>93</sup>; para otros tantos, tenía como objetivo “la perfección del hombre y de la humanidad, pues no otra cosa puede dirigirse el tenaz impulso que individuos y sociedades experimentan”<sup>94</sup>, y para otros más, como el pintor Miguel Otero, el progreso o porvenir, hacía perder de vista el pasado, lo que ocasiona una desvinculación de la tradición:

Es que perdimos de vista el pasado, rompimos amistad con la historia, nos hemos desvinculado de la tradición: ya no tenemos orgullo de colectividad ni queremos mirar al porvenir. El porvenir... ¡Psch! [...], Carecemos de iniciativa de empuje y de acción. [...] La tradición es para nosotros en su mayor parte de vida despaciosa, muelle, sin

---

<sup>91</sup> Sin autor, “La nueva orientación,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 23 junio, 1925, Vol. XV, No. 859.

<sup>92</sup> Como expresa Alexis Nouss en *La modernidad*, el concepto de progreso jugó parte fundamental en la “querella” entre lo antiguo/tradicional y moderno/nuevo. Nouss invita a tener presente que, si se aborda el concepto de modernidad después de lo planteado por Baudelaire, es decir, posterior a la década de 1860, se debe tener en cuenta el avance industrial y las invenciones científicas, pues es ahí donde se transforma la noción sobre modernidad, al agregársele las categorías de actual y efímero: “Resulta que los “antiguos” vivían como una infancia de la cultura y del pensamiento y los “modernos,” a través del conocimiento y de la experiencia adquirida, pueden en realidad aspirar a la madurez y a la sabiduría. La modernidad, para autodefinirse, adquiere una nueva dimensión al tomar de la ciencia el concepto de progreso, fundado sobre el poder de la razón y aplicado a la literatura y al arte”. Esto es precisamente lo que plantea Berman, en su postulado sobre la modernidad, supeditado en Marx: “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Ver: Alexis Nouss, “Historia de la palabra y el concepto” en: *La modernidad* (México: Publicaciones Cruz S.A., 1997), consultado el 30 de diciembre de 2016, [https://books.google.com.co/books?id=Ea7\\_mgDSg88C&pg=PA11&lpg=PA11&dq=querella+antiguos+y+m odernos+arte+siglo+xix&source=bl&ots=Pvr1dcy5Ok&sig=ErBq4IqXI7ftShNNTVIancHDgz8&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi8686uvoHUAhUDRSYKHQilBhQQ6AEIMjAC#v=onepage&q=querella%20antiguos%20y%20modernos%20arte%20siglo%20xix&f=false](https://books.google.com.co/books?id=Ea7_mgDSg88C&pg=PA11&lpg=PA11&dq=querella+antiguos+y+m odernos+arte+siglo+xix&source=bl&ots=Pvr1dcy5Ok&sig=ErBq4IqXI7ftShNNTVIancHDgz8&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi8686uvoHUAhUDRSYKHQilBhQQ6AEIMjAC#v=onepage&q=querella%20antiguos%20y%20modernos%20arte%20siglo%20xix&f=false)

<sup>93</sup> Marco Fidel Suárez, “Lo que es el progreso,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 17 julio, 1920, Vol. X, No 218.

<sup>94</sup> Marco Fidel Suárez, “Lo que es el progreso,” Vol. X No 218.

ambicionar y sin correr. En resumen, yo considero que esta falta de acción es pereza, pereza tradicional.<sup>95</sup>

Más allá de las discusiones encontradas, el espíritu del progreso intentó materializarse, una muestra de ello son algunas ciudades colombianas que adquirieron un rostro fresco. Cuando a Colombia llega esta idea, producto de cambios en la política económica, hubo “procesos de transformación social fundamentales”<sup>96</sup>, que sacudieron el entablado tradicional en el cual se había emplazado la nación. *Revista Cromos* y *Revista Progreso*, lograron captar la esencia de lo que estaba viviendo el país, cuando observan a Bogotá y Medellín, dos ciudades, una de carácter política y la otra de condición protoindustrial.

En el caso de Bogotá, Manuel Laverde Liévano afirmaba en *Revista Cromos* que la urbe adolescente, inicia una época nueva. Dobla una página en su historia, con gesto de convicción y de esperanza, y entra de lleno en una senda de renovación y de progreso, que pregonará muy pronto al mundo americano, que somos dignos del porvenir que nos espera y que nos llama con voces imperativas<sup>97</sup>. Mientras tanto, ocho años después, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín decía por medio de su revista *Progreso*, que el espíritu modernizante ya había entrado al país, ocasionando una novedad que se perfilaba permanente:

Nuestras ciudades colombianas están pasando actualmente por un periodo de maravilloso movimiento renacentista y creador: por todas partes se levantan grandes construcciones, se piensa en amplias avenidas, en barrios modernos, en parques, en jardines, en ampliación de calles, en monumentos, en fuentes, en arborizaciones, en tranvías, en plantas eléctricas, en campos atléticos. Comienzan nuestras ciudades a vivir la vida de los pueblos jóvenes: se agitan, se esfuerzan y sienten un íntimo anhelo de procurarse el puesto que muy justamente les corresponde como bellas metrópolis, como parte que son de un pueblo grande, noble, generoso, entusiasta, capaz de comprender la verdad, de amar el bien y de sentir la belleza.<sup>98</sup>

Con lo anterior se intenta ver un paisaje edénico, pues el progreso logró que el Estado colombiano incursionara en la modernización, sin embargo, cuando tocó el sentir de los intelectuales y los puso en cara del espíritu moderno, el escenario de la discusión entre tradición y novedad se intensificó. En algunos escritores y letrados lo antiguo debía hallarse

---

<sup>95</sup> El Dr. Mirabel, “El pintor Moreno Otero,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 15 de mayo 1920, Vol. IX, No. 209.

<sup>96</sup> Hubert Poppel, *Tradición y Modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte* (Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia, 2000), 20.

<sup>97</sup> Manuel Laverde Liévano, “Sin título,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 2 Agosto, 1919, 62.

<sup>98</sup> Sin autor, “Medellín futuro,” *Revista Progreso*, 16 agosto, 1927, Año I, No. 16.

en lo nuevo, con el fin de consolidar bases sólidas para una nación que, asumiendo su presente, no olvidaba su pasado; para otros lo tradicional debía ser antípoda de lo nuevo, o viceversa: lo nuevo debía ser la base de una realidad que se alejaba de lo habitual. En síntesis, comienza la querrela entre lo antiguo y moderno<sup>99</sup>.

En ese orden de ideas, en *El Gráfico*, en 1926, ya había propuestas para “conciliar” la tradición con la novedad:

[...] Comenzamos a formarnos un concepto vivo, dinámico y fecundo de la tradición colombiana, y queremos por lo mismo que todo paso que demos esté dirigido en un solo sentido, y que para darlo usemos del pasado como si este fuese firme trampolín. El concepto de Patria está tomando ya entre nosotros la naturaleza que le corresponde en toda que aspire a vivir y sobre todo a sobrevivirse.<sup>100</sup>

Igualmente, *Revista Cromos* en 1935, en uno de sus números, publicó un sentido artículo de José Ortega y Gasset<sup>101</sup> titulado “Muy Siglo XX”, allí se proponía realizar un reconocimiento del pasado, y se advertía que si a la vez se asumía lo nuevo, se llegaba al establecimiento de un nuevo tiempo que permitía construir concepciones que fueran el espacio para pensarse los ámbitos de la vida pública, teniendo en cuenta el pasado y las proyecciones que el presente hacía del futuro:

Esta obligación de sacudir de nuestra conciencia el polvo de las ideas viejas, carbonizadas ya, y hacer que en ello se afirme lo nuevo es siempre difícil y penosa. Lo viejo aporta en su defensa ciertas fuerzas que le son, como tal, adictas. En primer lugar, lo viejo es lo habitual, lo acostumbrado: como decía Juan Valdés, “cambiar de costumbre es a par de muerte”. Además lo viejo goza de una fisionomía autorizada; como a nuestros abuelos y nuestros padres y nuestras magistraturas, lo hemos encontrado al nacer con el carácter de una realidad que se nos imponía, que imperaba sobre nosotros [...] En fin, lo viejo es algo ya concluso, en tal sentido, perfecto, mientras lo nuevo se halla en "status nascens", y pudiera decirse que en tanto es nuevo no ha llegado aún a ser enteramente.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Aunque es evidente que las tensiones desembocaron dicha querrela, que es histórica y que funciona como eje de transformación en los procesos que ha llevado Occidente desde el mundo clásico, en el caso colombiano fue tímida, e incluso en muchos casos, poco clara como se deja ver en los textos y fuentes de época.

<sup>100</sup> Sin autor, “La personalidad histórica de Colombia,” *El Gráfico*, 24 abril, Año. 778XV, No. 779, 1484.

<sup>101</sup> Ortega y Gasset fue uno de los intelectuales que con mayor frecuencia se leyó en los círculos intelectuales bogotanos, esto lo muestra el número de artículos que se publicaron de este pensador en las revistas culturales de la capital colombiana.

<sup>102</sup> Ortega y Gasset, “Muy siglo XX,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 9 marzo, 1935. Vol. XXXIX, No. 957.

Lo anterior se puede tomar como el característico debate que ha estado en los momentos de transición en Occidente. Alexis Nouss, comenta que esto es normal en toda sociedad que intenta tomar el paradigma moderno, por lo que argumenta que las nociones supuestamente enfrentadas, establecen un servicio recíproco, en donde ambas resultan favorecidas. Nouss dice que la antigüedad no es destronada, la modernidad no es antiantigua, solo es una crítica de sus resultados<sup>103</sup>, que acoge lo necesario para seguir su rumbo hacia la renovación.

Ahora bien, para otros, a quienes lo tradicional debía ser opuesto a lo nuevo, dado que poseían resistencias, se instalaron en la proposición que “[...] no un hombre solo, pero ni siquiera una generación basta para cambiar por completo todo un sistema, toda una tradición que se ha heredado y que se lleva en la sangre”<sup>104</sup>. En estos intelectuales la idea de dialogar con lo nuevo les producía ciertas reticencias, por lo que propendieron en mantener el *estatus quo* y las semblanzas que se traían desde finales del siglo XIX, no confiaron en el impulso fresco de las generaciones y le dieron el beneficio a la duda a los políticos e intelectuales que enarbolaron las banderas del progreso.

Por último, otros escritores consideraron que ante el deterioro de las estructuras tradicionales, era pertinente abrazar nuevas ideas que movilizaran a los diferentes estamentos de la realidad nacional por el camino de lo desconocido que representaba el trópico del cual Colombia, hace parte. En suma, invitaron a ver lo propio alejados de las concepciones foráneas y haciendo a un lado el pasado, fiel copia de las realidades ibéricas: “[...] ¿Para qué vaciar nuestras inspiraciones en moldes gastados, cuando tenemos una naturaleza casi virgen y más rica que la explotada flora del Parnaso helénico; cuando está llena nuestra historia de hazañas famosas y de heroísmos no contados todavía?”<sup>105</sup>

Fueron varias las posiciones que se dieron acerca de lo tradicional y lo nuevo en Colombia, no hubo una que se distinguiera, por el contrario, todas las concepciones cohabitaban y en muchos casos se perdieron en el océano de la querrela. La diada necesaria para comprender la modernidad, no estuvo patentemente definida, pues el país siempre estuvo entre ambas orillas, y con recelo, o quizá temor, logró avanzar hacia la novedad. Lo que si queda claro es

---

<sup>103</sup> Alexis Nouss, “Historia de la palabra y el concepto,” en: *La modernidad*, 12-13.

<sup>104</sup> Gabriel Giraldo Jaramillo, “El pintor “Andrés de Santamaría,”” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 9 julio, 1938. Vol. XLVI. No. 1128.

<sup>105</sup> *El Gráfico*, 5 octubre, 1929, Año XIX, No 94?, 1311.

que en el tránsito que la nación venía dando a raíz de la cuestión moderna, se cumple lo que dice Antoine Compagnon quien basado en el planteamiento baudelairiano, expresa que no hay una distinción entre el presente y el pasado porque se desvanecen en lo efímero.<sup>106107</sup>

Dadas las resistencias y los temores con los que transitó el país, en especial las artes, se puede encontrar que lo antiguo se hallaba en lo nuevo, o mejor dicho, lo nuevo tenía una alta carga de su pasado. Esto no se puede satanizar pues hasta cierto punto es normal en todo proceso modernizador, la cuestión en el caso colombiano, es que fueron amplias las resistencias por lo que el cambio a veces se pierde en la nebulosa de la trama nacional, no llegando a ser visible. Al respecto, Luis López de Mesa comenta que los nuevos tiempos se circunscriben como espacios en donde se aborda de múltiples formas tanto lo tradicional como lo netamente nuevo, López indica que llegó la hora, sin embargo, de una depreciación de la certidumbre en las construcciones mentales de la ciencia humana, estalló el cárdeno relámpago de la relatividad del mundo, hombre inclusive, y la naturaleza fue bajando escalón del templete de su gloria [...] y con ella el paisaje en pintura.<sup>108109</sup>

---

<sup>106</sup> Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad* (Caracas: Editions Du Seul, 1990), 19-20.

<sup>107</sup> Vista la modernidad a partir de Baudelaire, el concepto en sí mismo cambia, pues como dice Alexis Nouss, no solo tendrá un corte netamente del romanticismo, también estará articulado a las categorías de lo actual o lo efímero, Alexis Nouss, “Historia de la palabra y el concepto” en: *La modernidad*, 13.

<sup>108</sup> Luis López de Mesa, *Escritos sobre arte*, (Serie documental), Archivo personal, colección de consulta interna, sala patrimonial Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia, 234.

<sup>109</sup> Por su parte, en materia de arte, son varias las fuentes que ejemplifican la querrela dada entre tradición y modernidad, demostrando no solo la disyuntiva en la que se veían enfrentados intelectuales, críticos y escritores, sino también, sentando las bases de un debate que recién comenzaba como lo fue las ideas modernas en Colombia. La querrela se extendió desde mediados de 1920 hasta bien entrada la década de 1940, llama la atención las resistencias que se tenían a los nuevos influjos en las artes, igualmente es llamativo que las ideas academicistas imperaran hasta bien entrado el siglo XX. Un fragmento de un artículo publicado en *Letras y Encajes*, en 1935, lo ilustra: “Estamos lejos de los contrastes de luz de los pintores flamencos, de la gracia francesa, del realismo español, de la distinción inglesa, del idealismo italiano -escuelas de otras épocas!- y lejos también estamos de los efectos de sol de un Sorolla, de los tonos sutiles -que apenas si persisten- de las catedrales de Monnet, de la fantasía de un Burne-Jones, de las sombras trágicas de Zuloaga”. Ver: María Antonio Cuervo de Yepes, “Salón de los independientes,” *Letras y Encajes*, junio, 1935, No. 107, 2359. Del mismo modo, un artículo de *Plástica, revista de arte*, en 1956, continúa hablando de este dilema propio de los años 20 en América Latina:

“De la misma manea que a todo el arte moderno en general se le ha juzgado hasta muy poco tiempo desde los supuestos de la vieja estética, y, por tanto, desde cánones naturalistas extraños a su propio origen, el arte nuevo de América en particular se le suele juzgar hoy mismo desde supuestos también extraños a su entidad, válidos solamente para un concepto extra-europeo del arte contemporáneo [...] Señalar los puntos de partida americanos para la conquista de la sustancia universal significaría nada menos que poner en claro cuál es la voluntad de arte del subconsciente colectivo americano. Lo cual queda lejos no solamente de la índole de este trabajo, sino también de nuestras posibilidades. Ver: José María Moreno Galván, “El despertar del arte hispano,”” *Plástica, revista de arte*. 2 junio, 1956,9.

## Las generaciones: del 98, del Centenario, “Los Nuevos” y “Los Leopardos”

Si hay una forma de tomar el pulso a la querrela entre lo tradicional y lo nuevo, o mejor, si hay una manera de comprender cuáles fueron los ejes centrales que hicieron que este debate sobre el advenimiento de lo moderno se diera, es acercándose al hombre y la mujer de época que con su imaginario, logró erigir los soportes de su sociedad. En el caso del tema en cuestión, para comprender las tensiones entre lo antiguo y lo nuevo, es preciso mirar las generaciones que nacieron por lo menos en los cincuenta años que van desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX.

Hablar de las generaciones colombianas que se desarrollaron en este margen temporal se precisa complejo, en tanto que diversas circunstancias de índole histórica, cultural y política, fueron las que propiciaron la personalidad de cada una de ellas. En el tiempo de estudio se perfilan varias generaciones, sin embargo, es bueno resaltar que, determinarlas obedece en primera instancia porque las fuentes de época hacen referencia explícita, y en segunda, porque están aceptadas por la historiografía colombiana. A continuación se hace una reflexión sobre la generación del 98, el Centenario, “Los Nuevos”, y “Los Leopardos”.

Supuesto lo anterior, es válido proponer lo que dice Antonio García, cuando advierte que no “son las generaciones colombianas las divulgadas por la historiografía tradicional, las cuales exhiben un mayor número de valores en el campo de la inteligencia, sino las que corresponden a los ciclos más definidos y definitivos de transformación social”<sup>110</sup>; lo dicho por García es una apreciación que ya se tenía desde temprano, en 1921, cuando en *Universidad* escriben, sobre los “hombres nuevos”; empero su premisa es esencial porque son precisamente las generaciones formadas por las circunstancias sociales y políticas y no las denominadas meramente por las categorías historiográficas:

[...] A los que están adviniendo a la vida del espíritu. La transformación de factores sociales, económicos e ideológicos ha sido, en el presente lustro, más trascendental que el decurso de todo el siglo que le precedió. Es natural que la generación cuya alma está forjándose sobre el hálito ingente de la hoguera universal que vive encendida aún en el mundo de las ideas, vaya estampando en nuestra historia aquella palabra nueva que sugiera a las inteligencias en formación todos los aspectos del

---

<sup>110</sup> Antonio García, *Gaitán: apogeo y crisis de la República Liberal* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1983), 34.

mundo desconocidos antes y ajenos, por ende, al viejo patrimonio de la experiencia Humana.<sup>111</sup>

De igual modo, teniendo claro lo propuesto por García, sobre los grupos que marcan con ahínco su tiempo, es bueno mencionar lo que se publicó en *Revista Cromos* ese mismo año de 1921, pues advierten que “es un descubrimiento valeroso, el emprendido por los estudiantes en *Universidad*, ya que han faltado en Colombia forjadores de ideales, que enciendan y alimenten en el alma popular la llama de deseos grandiosos”.<sup>112113</sup>

Sobre las generaciones, fue un tema que se confrontó desde el mismo momento de formación de la conciencia de las juventudes, pues reconocieron las posiciones con las que cada una de ellas actuaba frente a las realidades y ámbitos de la vida pública nacional. El debate no solo supuso una cuestión de relevo generacional, también fue la forma por la cual se evidenció el tránsito de lo antiguo a lo nuevo en las ideas y de las tensiones que esto provocaba. Aunque se pueden definir varios grupos generacionales, es de resaltar que para este periodo, debido a las circunstancias del momento, cada uno de ellas era una amalgama de diferentes concepciones y posturas políticas que chocaban entre sí incluso a nivel interno.

Durante la primera mitad del siglo XX, la juventud adquiere un mayor papel; la fuente de época es insistente en prestar atención a estos cambios generacionales, pues afirmaban que “a la iniciativa de la juventud, es preciso corresponder con el cuidado escrupuloso para evitarle tropiezos artificiales”<sup>114</sup>; aseveraban que desconocían a profundidad sus intenciones: “[...] No sabemos qué es lo que quiere nuestra juventud, ni siquiera sabemos si es que quiere algo, ni sabemos a dónde va, ni cuál es su posición ante el mundo y ante los acontecimientos

---

<sup>111</sup> Andrés Bernáldez\*, “Los que surgen,” *Universidad*, 24 febrero, 1921, Año I, No. 1, 206\* \*Lo que lleva asterisco no es claro de leer en el documento.

<sup>112</sup> Al mar!, sin título, *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 1 Octubre, 1921, 194.

<sup>113</sup> En *Revista Cromos* se puede ver el seguimiento cuidadoso que le hacían al debate propuesto en *Universidad* sobre el papel de las juventudes y las generaciones nuevas en la mejora de las condiciones políticas y sociales de la nación. En un número de dicha revista, fechado el 13 de agosto de ese mismo año (1921), se puede constatar, cuando dicen que:

Y volviendo a la revista *Universidad*. La inquietud es en ella como un matiz dominante, que se refleja en todas sus páginas, y en ella se fundamenta todo el trabajo del pensamiento. Y esto, que es así de juventud muy de estos tiempos, desde la aparición de la Revista, lo que fue espontánea manifestación lo ha afirmado con relieve preciso el maestro Luis López de Mesa, que ha sido para ella como un reflector de las ideas que por la revista se difunden.

<sup>114</sup> Armando Solano, Sin título, *El Gráfico*, 7 febrero, 1920, año IX, Serie L II, No. 513, 1.

frenéticos de nuestros días”<sup>115</sup>; pero ratificaban la importancia de su presencia en la vida pública pues hacían “vida literaria y política, divididos en clases y tribus”<sup>116</sup>, “[formando con ello] los batallones de choque, las brigadas de trabajo y la levadura que ha de darle gusto y sabor al mundo en los días próximos. La guerra, la producción febril, los nuevos credos políticos, las nuevas experiencias económicas, todo está en manos de la juventud”<sup>117</sup>.

En el ámbito artístico fueron diversas las posiciones; algunas notaban el cambio y lo señalaban y otras mostraban de lleno la tensión que ya comenzaba a producirse. Luis López de Mesa expone con claridad el cambio que ya empezaba a verse, argumentó que en la producción pictórica, “mejor aún se nos revela su sentido estético, [dado que] las nuevas generaciones rehúyen copiar la naturaleza por no repetirla fotográficamente [...] buscan otro mundo de expresión”<sup>118</sup>. Por otro lado, se comenzó a comprender las propensiones de la juventud abocada a las artes; en *El Gráfico*, a propósito de la Exposición de Arte Nacional en la Academia de la Lengua, se hizo hincapié a las diferencias que ya existían en el plano de las ideas, ya que mientras algunos jóvenes se entregaban a la vida bohemia y a los “cafés antiestéticos”, oscuros y cerrados, “[...] Otro grupo reducido, pero sano y varonil, aunando el ejercicio corporal al aire libre que proporcionan el tenis y otros sports, con el ejercicio intelectual, sale al campo con sus cajas de paisajistas, produciendo obras muy estimables y ocupando algunas veces un lugar al lado de los profesionales”<sup>119</sup>.

La juventud fue esencial en este periodo pues estuvo en el debate nacional y presenció el cambio de fisionomía de un país que de ser mayoritariamente rural, comenzaba a tener una incipiente vida urbana. Fue además una intérprete de su época, pues cuando comienza a producirse la “masificación” de la educación universitaria, se convierten en una figura crítica y politizada que interpeló, pero también formuló ideas para aclarar o solucionar la coyuntura nacional.

---

<sup>115</sup> Sin autor, “La joven generación entra a la lucha,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 10 mayo, 1941, Vol. LI. No. 1273.

<sup>116</sup> “¿Existe una verdadera cohesión en las nuevas generaciones?,” *Lecturas dominicales*, 18 mayo, 1930, serie II, No. 245.

<sup>117</sup> “La joven generación entra a la lucha,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 10 mayo, 1941, Vol. LI. No. 1273.

<sup>118</sup> Luis López de Mesa, *Escritos sobre arte*, [Serie documental], 205.

<sup>119</sup> R.P., “Notas gráficas. Exposición de arte Nacional en la Academia de la Lengua,” *El Gráfico*, 4 agosto, 1923. Año XIV, No. 655, 821.



Ahora bien, en el ámbito colombiano entre 1910 a 1940 aproximadamente, estuvieron en el teatro de la opinión, en los cafés literarios, en los púlpitos, recintos deliberativos y pabellones de arte, dos generaciones que desde los textos contemporáneos se diferencian de forma clara, como lo fue la Generación del Centenario y la generación de la primera postguerra de la cual se desprenden varios grupos pero, para la finalidad de este presente trabajo, se denominarán como “Los Nuevos” y “Los Leopardos”.

No obstante, antes de hablar de la generaciones poscentenarias, es preciso mencionar la generación del 98, pues siendo un movimiento político, literario e incluso artístico español, producto del desastre de la guerra de ese año y resultado de la decadencia a la cual se veía enfrentado el mundo ibérico, fue una corriente que tuvo amplias resonancias en muchos países de América Latina, dado que más allá de suscitar en los jóvenes “[...] la honda conmoción nacional del patriotismo”<sup>120</sup>, propone el concepto de *Hispanidad*<sup>121122</sup>, con el cual se enfrentaba la crisis interna española y a la par, acercaba a “la Madre Patria con sus hijas de Hispanoamérica”<sup>123</sup>.

La generación noventayochista tuvo un eco considerado en América Latina, pues propuso a los intelectuales mirar el tronco madre de donde se desprendían las particularidades de cada nación, además planteó mirar el pasado y asegurar el presente desde la óptica hispanista. Fue un movimiento amplio y esparcido en muchos países de América, esto se afianzó con el intercambio de revistas y publicaciones y se consideró en muchos casos como una antípoda a las corrientes renovadoras que echaban vista primeramente a las ideas naturalistas e indigenistas.

En el caso de Colombia, este movimiento fue visto para esta época con beneplácito pues respondía cabalmente a las ideas propuestas por la Regeneración<sup>124</sup>. Muchos de los

---

<sup>120</sup> Guillermo Ruíz, “La generación del 98 y un nuevo descubrimiento de América,” *Boletín de la Academia Colombiana*, Tomo XLIX, julio-diciembre (1998): 46.

<sup>121</sup> Guillermo Ruíz, “La generación del 98 y un nuevo descubrimiento de América, 46.

<sup>122</sup> El concepto de hispanidad fue propuesto y retomado por Rodrigo de Maeztu, uno de los ideólogos de la generación noventayochista, con el cual se pretendía mirar los problemas de España con un sentido que la alejara de la grave crisis en la que estaba sumida. Este concepto trato de reunir no solo a los intelectuales españoles sino también a los hispanoamericanos que insistían en una visión hispana de la realidad americana.

<sup>123</sup> José Luis Calvo Carrilla, *La cara oculta del 98 místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)* (Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1998), 148.

<sup>124</sup> Es prudente hacer mención que a finales del siglo XIX y principios del XX en España se da un movimiento llamado *Regeneracionismo*, y del cual, la generación del 98 se inspira. Dicho movimiento fue una respuesta al

intelectuales viajaron y estudiaron las innovaciones en literatura y artes que en España se lograron hacer para ese tiempo, y cuando llegaron de nuevo al país, las ideas con las que simpatizaron en la península, lograron tener afinidad con el proyecto regenerador. El eco de este movimiento se sintió en el debate que se dio en las revistas, folletines y periódicos durante los veinte; *Lecturas dominicales*, por ejemplo, logró exponer de forma concisa cómo era considerada esta generación, pues argumentan que

Acaso no haya existido en nuestra historia [...] una generación más noblemente intelectual que la podemos llamar generación del 98 y que corresponde a la famosa generación española de la misma época, que tan señalada huella ha dejado en el espíritu peninsular. Más universal que la del centenario y más consistente que la de “Los Nuevos” el grupo intelectual formado en vísperas de la última contienda civil y que alcanzó su plenitud en los primeros lustros del novecientos nos ofrece exponentes que aún no ha presentado la generación de 1910 y que acaso no se delinear fuertemente en la juventud poscentenaria<sup>125</sup>.

En cuanto, a la Generación del Centenario, se le da esa categoría al movimiento juvenil y estudiantil que circundó los ámbitos políticos, literarios y culturales de muchos de los países latinoamericanos como Uruguay, Argentina, México y Chile, que con sus planteamientos exigían una modernización del Estado y un acercamiento de este a los problemas reales que enfrentaban las naciones a nivel interno. En el caso colombiano la presencia juvenil de 1910 en la vida pública nacional, es aceptada por la historiografía como la “Generación del Centenario”, pues estuvo no solo influenciada por la efeméride continental, sino además por la coyuntura nacional.

En palabras de Iván Correa López, la Generación del Centenario constituye “un puente monumental sobre un gigantesco y caudaloso río, con dos extremos fabulosamente distantes y abismalmente distintos [les correspondió] pasar [d]el país ingenuo y pastoril al país moderno, del país rural al urbano”<sup>126</sup>. Igualmente, como enuncia Gerardo Molina Ramírez,

---

momento en el cual España se encontraba después del tiempo de la Restauración y al momento de no poseer territorios en ultramar. El movimiento fue de carácter sociológico y político como expresa Justo Fernández López, a diferencia de los del 98 que tuvieron como espacios de encuentro la literatura, la estética y las artes. Para mayor profundidad: ver “Hispanoteca.eu,” “Regeneracionismo y krausismo,” por Justo Fernández de López, consultada el 1 de junio de 2017,

<http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Regeneracionismo%20y%20krausismo.htm>

<sup>125</sup> Felipe Lleras Camargo, “La generación precentenaria su revolucionarismo y su virtud analítica - Torres y Sanín Cano, disociadores de ideas,” *Lecturas dominicales*, 13 diciembre, 1925, Vol. VI. No 135, 119.

<sup>126</sup> Jorge Iván Correa Vélez, *Aproximaciones a Luis López de Mesa y la Generación del Centenario* (Sin publicador, Medellín, 1984), 3.

fueron ellos lo que quedaron marcados en su adolescencia por tres episodios dramáticos: -La guerra de los Mil Días, la pérdida de Panamá y la dictadura de Reyes<sup>127128</sup>. No había de otra, esta generación fue politizada desde temprano, de ahí la fuerza con la que apareció en el escenario del debate.

Los centenaristas tuvieron como característica fundamental, la exaltación “[...] iconoclasta de ordinario, alegre y destructora, demasiado pagada de su genio o su precocidad, dispuesta siempre a las mayores locuras”<sup>129</sup>; fueron los que de una u otra forma, “trataron de sentar las bases para el tránsito de una economía feudal a una economía capitalista”<sup>130</sup>; y los que, en palabras de Gerardo Molina, prepararon al país para el establecimiento de la república burguesa<sup>131</sup>.

En la prensa de los años veinte, los centenaristas fueron blanco de críticas, muchas de ellas provenientes por parte de sus contemporáneos “Los Nuevos”, las diatribas residían, según lo ejemplifica *El Gráfico*, en que la generación de 1910 [fluctuaba] entre la Edad Media y un porvenir que no será presente sino cuando hayan hundido en la noche sin retorno dos o tres siglos, [pues] les falta lastre, les falta vida, les falta comer sal, como decía algún hombre ingenioso para indicar en perífrasis risueña el paso de los años<sup>132</sup>. La generación fue criticada porque después de proponer ideas frescas, muchos de ellos viraron hacia el conservadurismo, empero, no se puede obviar como dice García, que abrieron cauce a los nuevos hechos: ley, paz, civilismo, orden de leyes, en cuanto fueses indispensables para promover las nuevas formas de organización capitalista<sup>133</sup>.

En materia de arte, los centenaristas sentaron importantes precedentes al ser la nueva generación que incursionaba en la pintura, las letras y la poesía; la plástica, fue una de las

---

<sup>127</sup> Gerardo Molina Ramírez, *Las ideas liberales en Colombia 1915-1934* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990), 67.

<sup>128</sup> Gerardo Molina es atinado al enumerar estos tres episodios, pues con la Guerra de los Mil Días, la Generación del Centenario negó las soluciones por vía armada y odio el sectarismo; con la pérdida de Panamá, dicha generación resolvió reaccionar por vías de un nacionalismo anti-imperialista que como expresa el autor, fue declinando con el paso del tiempo; y por la dictadura de Reyes dado que este cerró el Congreso y censuró a la prensa, dejando cierto aire de inconformidad que se verá reflejado en intentos de reivindicar la libre expresión y los principios democráticos. P. 67.

<sup>129</sup> Luis Eduardo Nieto Caballero, “Colombia Nueva,” *El Gráfico*, 13 diciembre, 1924, año XV, No. 717, 257.

<sup>130</sup> Jorge Iván Correa Vélez, *Aproximaciones a Luis López de Mesa y la Generación del Centenario*, 3

<sup>131</sup> Gerardo Molina Ramírez, *Las ideas liberales en Colombia 1915-1934*, 74

<sup>132</sup> Luis Eduardo Nieto Caballero, “Colombia Nueva,” 257.

<sup>133</sup> Antonio García, *Gaitán: Apogeo y crisis de la República Liberal*, 36

esferas en donde se lograron ver las tensiones, entre lo nuevo y lo tradicional; en 1929 se advertía en *Lecturas dominicales*, que el arte hecho por la generación de 1910, tenía ciertos matices de nuevo, ya que habían ciertos “defectos” que comenzaban a diferenciarse: “Esa generación de [1]910, que es hoy la representación del arte moderno en América y en la cual formaron un jalón de historia artística, comenzó con todos los defectos del concepto estético de la crítica de esa fecha: la decadencia del arte moderno [...]”.<sup>134</sup>

Precisamente las tensiones y el debate sobre el arte hecho por los centenaristas se extienden hasta la década de 1940, con las revistas culturales de la época. Se evidencia de igual forma, el reclamo que se les hace al continuar realizando obras con corte académico, o como lo expresan, con un tinte ciertamente decimonónico. En *Revista de las Indias*, se hace una reflexión al arte de los centenaristas, reclamándole su oposición a las corrientes frescas que posterior a ellos, comenzaron a aparecer en el país. En suma, su posición en el arte fue ambigua y se debatió entre lo pasado y lo venidero.

[...] Se impone su separación en dos grupos, uno de los cuales deberá comprender a los viejos maestros que arrancan de la época del centenario y que siguen pintando y esculpiendo como si las concepciones del arte permanecieran inmóviles y su técnica no hubiese evolucionado, y el otro en el que hay que encerrar a las nuevas promociones que, a pesar de no haberse hecho receptoras de las arduas complicaciones esotéricas propagadas por la vanguardia europea, su sensibilidad se resiente de la inquietud provocada en todo el mundo por los grandes innovadores de la pintura.<sup>135</sup>

En relación a “Los Nuevos”, fue una generación que sirvió más o menos de antípoda a las juventudes centenaristas, García los llama la generación de la postguerra, pues en su personalidad grupal había un deseo por fijar una posición ante las clases económicas y políticas comprometidas en la conservación del viejo orden<sup>136</sup>. Esta generación presenció el advenimiento de una época mundial, la que va después de la Primera Guerra Mundial, enmarcada en las corrientes vanguardistas latinoamericanas y europeas; aunque fue un “movimiento literario por excelencia, se interesaron por nuevas ideas, nuevos principios,

---

<sup>134</sup> Francisco Pompey, “Los artistas de América Latina,” *Lecturas dominicales*, 6 enero, 1929, Vol. XII, No. 281, 92.

<sup>135</sup> Clemente Manuel Zavala, “Un ciclo de pintura y una jornada musical en Colombia,” *Revista de las indias*, mayo de 1940, No 17, 96.

<sup>136</sup> Antonio García, *Gaitán: Apogeo y crisis de la República Liberal*, 41.

ideologías”<sup>137</sup>, no quisieron integrarse a los viejos círculos, por el contrario fue una generación con nuevas propuestas, sin representar, no obstante, “una concepción política o literaria unitaria”<sup>138</sup>. En un texto escrito en *El Gráfico* comentaban que, como es natural, en el grupo no existe la homogeneidad de pareceres, la igualdad en las tendencias, la concordancia en las doctrinas.<sup>139</sup>

El campo de combate como ya lo expresaba Luis Eduardo Nieto Caballero, residía en la literatura y en el arte, en historia y en crítica, en el teatro y en la plaza pública, ante lo político y ante lo económico<sup>140</sup>. “Los Nuevos” tuvieron protagonismo, gracias a la creación, en 1925, de “una revista homónima, iniciativa de los hermanos Felipe y Alberto Lleras Camargo”<sup>141</sup>; allí, levantarían, como expresa *El Gráfico*, su tienda, colocada sobre un terreno que espera el milagro de la savia que traen las nuevas ideas. Mirarán hacia horizontes convencionales de nuestra literatura con la aspereza, con el vigor de quienes de jóvenes, se sienten renovadores.<sup>142</sup>

Algo particular de “Los Nuevos” más allá de establecer un espacio en la opinión pública y de ser críticos de la realidad, fue que no pretendían conectarse con el pasado, se esforzaron por crear un contexto propicio para el avance de las nuevas ideas, una muestra de lo anterior, fue lo escrito en el mismo número de *El Gráfico*:

“[...] Ninguno de los que integran este grupo tienen nexos con el pretérito, que únicamente conocen para desconocerlo. Saben de él por sus deficiencias. Lo sublime que haya tenido no los entusiasma, pues traen un bagaje intenso de sublimidades. Y están dispuestos a todo. Aunque el todo sea la lucha por la resurrección del prestigio intelectual y artístico de un ambiente lleno de bellezas por desarrollar y enaltecer”.<sup>143</sup>

Sin embargo, pese a intentar reformar “ese vacío del pensamiento centenarista”<sup>144</sup>, como se advirtió en 1930, “Los Nuevos”, “en realidad nada nuevo nos propusieron, [...] bajo la máscara de Frandique [...] nos enseñaron un estado del alma. En realidad, no nos legaron

---

<sup>137</sup> Hubert Poppel, *Tradición y Modernidad en Colombia*, 163.

<sup>138</sup> Hubert Poppel, *Tradición y Modernidad en Colombia*, 196.

<sup>139</sup> Paco M...\*, “Los nuevos,” *El Gráfico*, 13 junio, 1925. Año. XIV. No. 738, 394\*

<sup>140</sup> Luis Eduardo Nieto Caballero, “Colombia Nueva,” 257.

<sup>141</sup> Andrés López Bermúdez, “Inscripción en el escenario cultural y periplos de expansión (1921-1927),” en *Jorge Zalamea, enlace de mundos quehacer literario y cosmopolitismo (1905-1969)* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2015), 38.

<sup>142</sup> Paco M...\*, “Los nuevos,” *El Gráfico*, 394\*.

<sup>143</sup> Paco M...\*, “Los nuevos,” 394\*.

<sup>144</sup> Enrique Millán, *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 26 enero, 1929.

una orientación y la generación que ellos quisieron representar quedó indefinida a la desintegración de sus únicos valores”<sup>145</sup>. Como dice Andrés López Bermúdez, se quedaron cortos en su tentativa renovadora, pues no lograron sacudir con su esfuerzo ni su propia impavidez ni la del país<sup>146</sup>, o como dice García, carecieron de capacidad para formular un propio proyecto político y de realizar la tarea fundamental que se había señalado a sí misma – la de la transformación revolucionaria de la sociedad colombiana-<sup>147</sup>.

La generación que surgió después de la postguerra pese a tener iniciativas de renovación, fracasaron en su intento y poco tiempo después se replegaron en diversos proyectos ideológicos. Paralelo a “Los Nuevos” y producto de sus postulados “ambiciosamente” renovadores, surge otro grupo, un tanto minúsculo pero en su momento jugó parte esencial en el escenario periodístico y político de Colombia: “Los Leopardos”, “jóvenes contemporáneos, todos ellos de provincia”<sup>148</sup>, cuya característica más evidente consistió, como se publica en *Cromos*, en su ruda configuración regional<sup>149</sup>. Sin dudas, como expresa el mismo número de la revista, “Los Leopardos” que, numéricamente, responden a los nombres de Silvio Villegas, Camacho Carreño, Eliseo Arango, Ramírez Moreno, “consiguieron imponer sus atributos de combate en medio a la atonía política de una época en que el concepto materialista, aunque transitoriamente benéfico, del Estado constructivo, hubo de relegar a segundo término el cultivo de las pasiones sectarias”<sup>150</sup>, y al tiempo, ofrecieron resistencia a los centenaristas y “Los Nuevos”.

Hablar de las generaciones colombianas de comienzo de siglo supone un debate interesante, en la medida que fue la forma como calaron las diversas ideas que circundaban en el momento tanto afuera del país como adentro. Reflexionar sobre las generaciones, es revisar un capítulo importante de las tensiones, los aciertos y desaciertos que se produjeron en la Colombia de los años veinte, cuando merodeaban los primeros vientos modernos. Las generaciones

---

<sup>145</sup> Sin autor, “Obús en el frente “Los nuevos y nosotros,” *Lecturas dominicales*, 17 agosto, 1930, serie II, No. 357, 10.

<sup>146</sup> Andrés López Bermúdez, “Inscripción en el escenario cultural y periplos de expansión (1921-1927), 45.

<sup>147</sup> Antonio García, *Gaitán: Apogeo y crisis de la República Liberal*, 51.

<sup>148</sup> Ricardo Arias Trujillo, *Los leopardos, una historia intelectual de los años 1920*, (Bogotá Universidad de los Andes, 2013), 3.

<sup>149</sup> *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 25 mayo, 1929.

<sup>150</sup> *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 25 mayo, 1929.

además, desde su visión del mundo de la vida, lograron movilizar las ideas que le cambiarían la semblanza a muchas de las aristas de la estructura del Estado. Aunque sus proyectos políticos sucumbieron o se desgastaron con el tiempo, muchas de las acciones que cometieron se lograron sentir en el turbulento siglo XX colombiano.

### **Andrés de Santamaría**

“Colombia se niega aceptar las nuevas metamorfosis del arte, a pesar de que Santamaría adelantó el reloj hasta situar las manecillas en la hora de su contemporaneidad”<sup>151</sup>.

Con estos apuntes del crítico de arte Eugenio Barney Cabrera, es válido comenzar a hablar del pintor Andrés de Santamaría, en cuyas pinceladas recae uno de los capítulos más interesantes de la historia del arte en Colombia comenzado el siglo XX, pues aunque el país no valoró como se debía la obra del pintor bogotano, la cual propuso un salto de la Academia a las tendencias contemporáneas del momento; con su trabajo artístico hubo un intento por desenmarañar las tensiones entre lo tradicional y lo moderno específicamente en el arte.

Si bien Santamaría no corresponde propiamente al periodo de estudio de esta monografía, ya que su trabajo en Colombia se hizo de forma intermitente entre 1893 a 1911; y desde ese año hasta su muerte en 1945, en Bélgica, nunca regresó al país; su obra es pionera y trata de reivindicar un arte con características propiamente modernas, pese a su marginación del concierto artístico nacional.

Llama la atención el grado de olvido al cual se confinó este artista durante la década de 1920 en el panorama de la plástica en el país, son pocos los textos que lo localizan y le dan la propia relevancia, igualmente es curioso que sea la prensa del treinta hasta el cincuenta quien tímidamente recupera su legado para el arte moderno colombiano. Pero esto no fue por azar, coincide con una apertura liberal. En el presente subtítulo no se aspira “a fomentar la leyenda de la incompreensión de Santamaría”, ya que es un error, como anota Barney<sup>152</sup>, se trata de proponer, como se publica en *Cromos*, en 1932, que con él se inició un movimiento hacia la

---

<sup>151</sup> Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970), 168.

<sup>152</sup> Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia*, 168.

perfección de la técnica y se rasgó una camisa de fuerza que sujetaba la mano y hasta el pensamiento del pintor como entre rígidas rejas de hierro.<sup>153</sup>

Santamaría “revindicado para Colombia, fue un pintor insular, distante, hermético”,<sup>154</sup> uno de los artistas de tendencia más moderna y más sólida, “[...] poco conocido por sus compatriotas, a causa de sus largos años de trabajo fuera de la Patria”,<sup>155</sup> sus estudios en Francia y el conocimiento de las nuevas tendencias artísticas de su momento, hicieron que distara un poco del ambiente “pastoril y de caballete” que predominaban en América Latina.

Precisamente uno de los rasgos biográficos hace que su obra no fuese concebida propiamente colombiana: desde niño estuvo fuera del país y sus estadías en él fueron cortas, exceptuando el periodo entre 1893 a 1911, en el cual trabajó por un momento como profesor y rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sus vivencias en Europa fueron un insumo fundamental en la configuración de su trabajo artístico, al punto de que existió –y todavía existe- un sector que lo catapultó como un foráneo que aportó ideas en la trama del arte colombiano.

Tomarse a Santamaría como suyo, fue una reivindicación que la historia del arte colombiano se hizo para sí misma, empero esto no es un hecho único; como lo expresa Ana María Escallón, también fue el caso de Reverón para Venezuela y Figari para Uruguay<sup>156</sup>, en donde se cumplen casi las mismas particularidades: artistas que desde muy temprano estuvieron enterados de los avances y la vanguardia europea y que quedaron al margen de la realidad latinoamericana por largos periodos. Frente a Santamaría, esto se corrobora desde temprano con Luis López de Mesa, cuando expuso:

“Santamaría es pintor de grande escuela, más europeo que americano, pero nacional sin duda por otras muchas fases de su vida y de su obra. Maestro se le puede llamar, porque realizó cuadros de técnica tan fina como “*Los lavaderos del Sena*” y algunos retratos de acertada modernidad. No trabajó mucho nuestro paisaje, pero en las “*Segadoras de la altiplanicie*” aparece intérprete afortunado y digno de memoria”<sup>157</sup>.

Aunque Santamaría recibió sus estudios en importantes centros de artes europeos, cuando regresó a Colombia fue parte sustancial; como enuncia *Cromos*, vino [...] a regentar la

---

<sup>153</sup> *Cromos*, *Revista Semanal Ilustrada*, 25 Junio, 1932.

<sup>154</sup> Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia*, 163.

<sup>155</sup> Pedro Nel Gómez, “Noticia sobre el arte colombiano,” *Progreso*, 16 junio, 1928, Año II, No. 27, 426.

<sup>156</sup> Ana María Escallón, “Mirada interior a una América inédita,” en: *América; mirada interior Figari, Reverón y Santamaría* (Bogotá: Escala, 1995), 5.

<sup>157</sup> Luis López de Mesa, *Escritos sobre arte*, (Serie documental), 403.



Escuela de Bellas Artes, a producir un choque en el alma de los pintores nacionales, a sacudir ese arte que yacía a la orilla del camino como pesado lingote de plomo imposible de remover<sup>158</sup>, “[...] volvió los ojos a un paisaje que él había contemplado en otra época, y que había de darle notas desconocidas para los pintores en cuyo medio se había formado su espíritu y desarrollado su pincel”.<sup>159</sup>

Justamente su paso por la Escuela de Bellas Artes y por Colombia fue importante tanto para el propio decurso de las artes plásticas nacionales como para el trabajo personal que hacía el propio artista. Por un lado, su estadía como profesor y como rector de la escuela fue revelador porque intentó proponer ideas frescas; “aunque llegó con un arte lo suficientemente nuevo como para impresionar los burgueses, pero lo necesariamente tradicional para que no lo rechacen los espíritus conservadores”,<sup>160</sup> logrando abrir un debate que Baldomero Sanín Cano expondrá en su *Revista Contemporánea* durante 1904 y 1905, en su sección *Varios* como “Impresionismo<sup>161</sup> en Bogotá”, allí se hará una exégesis de este movimiento artístico europeo y se hablará de forma directa sobre la importancia de Santamaría, en un escenario artístico precario y con ideas conservadoras. En la revista se habló de la exposición que se llevó a cabo en 1904 y al respecto del artista, Sanín Cano comentaba que: lo que pasa es que Santamaría, como otros muchos pintores modernos, se ha desentendido de la línea porque ella no es el alma de las cosas, porque no existe en suma, desde luego que el contorno se modifica con la colocación de los objetos y puedan expresarlo a las mil maravillas las simples manchas de color.<sup>162</sup>

En el caso de su trabajo personal, el paso por Colombia, a diferencia de lo que muchos investigadores dicen calificándolo de retrógrado y acomodado a los parámetros academicistas, como afirma Álvaro Medina, fue todo lo contrario, su estadía sirvió como despegue hacia su pintura personal<sup>163</sup>, que trabajará con efusión hasta el final de su vida en

---

<sup>158</sup> *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 25 Junio, 1932.

<sup>159</sup> M. A. Carvajal, “El Impresionismo en Bogotá,” *Progreso*, 1949 junio, Año IV, No. 5, 154.

<sup>160</sup> Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia*, 162.

<sup>161</sup> Según el catálogo de una de las bienales de Coltejer, el impresionismo es el “movimiento que surge en 1860, como la última etapa del arte realista y el principio de las corrientes modernas. Busca pintar la luz solar que baña las cosas, y las modificaciones que esa luz produce sobre el objeto a diversas horas del día. Catálogo disponible en la Biblioteca del Museo de Antioquia.

<sup>162</sup> Baldomero Sanín Cano, “Varios,” *Revista Contemporánea*, enero, 1905, No. 4, 359.

<sup>163</sup> Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, 99.

1945. No obstante, es claro, como se afirma en el suplemento de *Plástica*, que a su partida del país, en 1911, queda aislado dentro de la pintura colombiana.<sup>164</sup>

Al final de su estancia en Colombia, las fuentes son reiterativas, al decir cuáles fueron los factores por los que se marchaba, entre ellos como comenta *Cromos* por su decepción del acontecer artístico en el país<sup>165</sup>, y como expresa *El Siglo*, por no sufrir más el asco que produce esta lucha sucia de la estupidez contra el talento [...].<sup>166</sup>

Santamaría continuó con su trabajo artístico desde Bruselas y algunas otras capitales de Europa; mientras tanto en el país se continuó con las ideas academicistas; fueron muy tímidos los avances en la técnica y el estilo, aún después de haber presenciado el debate sobre el impresionismo. El artista bogotano fue una pieza clave para el arte nuevo o moderno en Colombia, sin embargo su obra no fue valorada como se debió, y el “redescubrimiento” de su trabajo artístico se dio en los años 50 y 60 con la crítica de arte Marta Traba, quien “defendió la posición de insularidad del artista y habló sin miedo del post-impresionismo y del expresionismo<sup>167</sup> sui generis del artista”.<sup>168</sup>

Para Marta Traba la obra de Santamaría es de los hallazgos mejor valorados de esa época, deja entrever que “su arte es meramente moderno y es el único profeta y precursor de la actual pintura colombiana, porque no se relaciona [...] con la generación mejicanista dura y mediocre, que precede cronológicamente la entrada de Alejandro Obregón”.<sup>169</sup> La crítica de arte argentino-colombiana le atina al darle un lugar preferencial al artista bogotano, pero lanza diatribas hacia las generaciones que desde 1920 a 1940 abonaron el camino para la instauración de la vanguardia internacional colombiana. Es pues obvio que Traba no

---

<sup>164</sup> “Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957),” *Plástica, revista de arte*, 1957, No. 6 (suplemento).

<sup>165</sup> Gabriel Giraldo Jaramillo, “El pintor Andrés de Santamaría,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 9 julio, 1938. Vol. XLVI. No. 1128.

<sup>166</sup> Sin autor, “La revolución artística Reseña de 1936,” *El Siglo*, 5 enero, 1937.

<sup>167</sup> Según el catálogo de una de las bienales de Coltejer, el expresionismo fue una “escuela que trata de reflejar las experiencias del alma y las emociones y que renuncia a la imitación de la naturaleza. Deforma y estiliza la realidad pero no la desfigura. Más que estilo pictórico es una concepción de la vida; se acentúa en las épocas de crisis, sus temas preferidos son la miseria, el abandono, el subdesarrollo. Imprime valor plástico a lo dramático. Catálogo disponible en la Biblioteca del Museo de Antioquia.

<sup>168</sup> Beatriz González, “Andrés de Santamaría: aproximación formal,” en: *América; mirada interior Figari, Reverón y Santamaría*, 29.

<sup>169</sup> Marta Traba, Andrés de Santamaría, “El espléndido Santamaría,” *Revista Semana*, 1960 en: *Marta Traba* (Bogotá: Servigraphic, 1984), 45.

simpatizó con la corriente indigenista, muralista o con los artistas que posterior a Santamaría hicieron importantes esfuerzos no solo por fortalecer el arte colombiano, sino por significarlo y hacerlo propiamente tropical, dado que en Colombia, como en otros lugares del continente no hubo un arte por el arte, sino una búsqueda de la naturaleza de la nación misma.

¿Con Santamaría se entabla la modernidad en Colombia? ¿Hay realmente una acción en su obra que estimula el cambio? O como se pregunta Víctor Alberto Quinche Ramírez, ¿De qué manera la obra de Santamaría se integra en la producción de arte en Colombia a finales del siglo XIX?<sup>170</sup> Son preguntas cuyas respuestas todavía estarán en el tintero de investigaciones. Lo que sí se puede dejar por sentado, como dice Quinche, es que si bien el artista funda la modernidad estética en el país<sup>171</sup>, es el primer atisbo<sup>172</sup>, porque posterior al pintor, la primera modernidad se hará bajo una generación que intentará encontrar lo propio, significando un arte con compromiso nacional.

---

<sup>170</sup> Víctor Alberto Quinche Ramírez, “Andrés de Santamaría y la identidad del arte colombiano,” en: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, vol. 97-99, No 591, junio-julio (2003-2004): 45.

<sup>171</sup> Víctor Alberto Quinche Ramírez, “Andrés de Santamaría y la identidad del arte colombiano,” 43.

<sup>172</sup> Víctor Alberto Quinche Ramírez, “Andrés de Santamaría y la identidad del arte colombiano,” 45.

### **Capítulo III**

## **La primera modernidad en la plástica colombiana, 1920 – 1941**

Los estudios que se han hecho sobre la modernidad en las artes plásticas en Colombia son un insumo valioso para la comprensión de los procesos artísticos en el país; sin embargo, todavía subsisten numerosos espacios nublados, en los cuales se insta intervenir con el fin de tener una mejor comprensión de las dinámicas suscitadas y las posibles consecuencias que trajo la incursión de lineamientos modernos. No hay estudios que indiquen de forma directa la primera modernidad en la plástica colombiana, tan solo ideas sueltas de autores que muestran algunas veces, que este periodo de estudio del trabajo de grado, es tan solo el momento posterior a Andrés de Santamaría, o que fue un interregno en el cual artistas, críticos e intelectuales se interesaron por lo nacional, desconociendo lo moderno.

Para efectos prácticos, y ante la vastedad que supone un tema tan complejo como lo es el debate de la modernidad en el arte, el presente trabajo asignó la categoría de primera modernidad en la plástica colombiana a la temporalidad que va desde 1920 hasta 1941. El propósito de nombrar este periodo como una primera fase, radica en que cumple con ciertos patrones constantes como lo es la búsqueda por lo propio, el reconocimiento de lo nacional y lo americano, y las tensiones que desató el paso de lo tradicional a lo nuevo en el arte. La primera modernidad en la plástica colombiana, 1920-1941, es pues una categoría usada para diferenciarla de otros momentos que estando enmarcados en el advenimiento de lo moderno en el arte del país, tuvieron como preocupaciones otro tipo de elementos, símbolos y procesos. A continuación se enuncian los procesos que hicieron de este primer momento en el arte moderno en Colombia, un tiempo de transición hacia la materialización de nuevas ideas y variadas técnicas.



Ilustración 1. "Rómulo Rozo al pie de uno de los arqueros indios que decoran la parte superior de la fachada posterior al pabellón colombiano de Sevilla." *Universidad*, 31 de agosto de 1929, no. 19. [Portada].

## Las exposiciones entre 1920 a 1940

Varias de las exposiciones de arte desarrolladas entre 1920 a 1940 estuvieron implicadas en la querrela entre lo tradicional y nuevo, además abrieron el debate sobre la primera modernidad en la plástica colombiana, después de que en 1904 con Andrés de Santamaría, se diera la polémica sobre el impresionismo. En estos espacios que fueron promulgados tanto por autoridades estatales como por iniciativa privada, se evidenciaron las resistencias a las ideas nuevas y se comprueba que las experiencias modernas comenzaban a despuntar lentamente.

Si bien el énfasis en el presente apartado son las exposiciones posteriores a 1920, es pertinente mencionar que anterior a esta década que se encuentra en estudio, fueron fundamentales en la discusión del arte en Colombia, la Exposición Nacional de 1899, la

Exposición de 1904 y la del Centenario de 1910, del mismo modo que las múltiples exposiciones industriales que se desarrollaron a lo largo y ancho de la nación, pues fueron espacios en los que se hizo evidente “el progreso espiritual y material del país”.<sup>173</sup> Es de resaltar que en las exposiciones mencionadas hay indicios de las tensiones que se inclinan por las corrientes modernas; sin embargo, para el tema en competencia bajo la categoría de primera modernidad, son las exposiciones desarrolladas en el veinte y treinta, las cuales se acercaron con mayor propiedad al discurso de un arte moderno y a las tensiones que este provocaba.

Después de la desaparición de Santamaría en el panorama artístico colombiano, la tendencia academicista y la propensión por el arte español estuvieron en constante crecimiento, lo que facilitó una incursión de muchos artistas en el neocostumbrismo<sup>174</sup>, teniendo como temas centrales en sus obras la estructura patriarcal. Fue en 1920 donde estas experiencias en el arte tienen su cenit con la creación del Círculo de Bellas Artes, “entidad privada dirigida al fomento de la plástica”.<sup>175</sup> Aunque el trabajo del Círculo dirigido por “Ricardo Acevedo Bernal, Roberto Pizano, Rafael Tavera, Gustavo Santos, Coriolano Leudo y Eugenio Zerda”<sup>176</sup>, fue corto, pues solo se registra una exposición de pintura académica en la Galería del Bosque en Bogotá, tuvo mucha incidencia en la recién comenzada década, ya que evidenció el rechazo a las nuevas corrientes que trataban de llegar al país. En la única exposición del Círculo comandada por Gómez Campuzano, se valoró el arte que conservaba la tradición desarrollada desde el siglo XIX, Gómez se presentó con veinte obras con las cuales, según Juan Crisóstomo García: ha evolucionado de cinco años a estar parte y con agilidad y flexibilidad envidiable sigue direcciones diversas, aspirando a perfeccionarse.<sup>177</sup>

---

<sup>173</sup> Juan Ricardo Rey-Márquez, “Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes al Salón Nacional de Artistas,” Universidad Nacional de Colombia, no 11 (2006): 72, consultada el 20 de febrero, 2017, <http://www.bdigital.unal.edu.co/44167/1/44988-215673-1-SM.pdf>.

<sup>174</sup> Fue una iniciativa acogida por el Círculo de Bellas Artes de Bogotá que pretendió a partir de los dominios de elementos tradicionales, satisfacer a las clases altas, Ver: “Banco de la República,” “Lo popular y lo cotidiano,” consultado el 12 de abril de 2017, <http://www.banrepcultural.org/casa-gomez-campuzano/interna.php?c=bGVvbmV4cD01bGVvbg==>.

<sup>175</sup> Álvaro medina, *Procesos del arte en Colombia*, 145.

<sup>176</sup> Juan Ricardo Rey-Márquez, “Las exposiciones artísticas e industriales”, 70.

<sup>177</sup> Juan Crisóstomo García, “La Galería del Bosque, para el Círculo de Bellas Artes,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 20 noviembre, 1920, Vol. X, no. 236.

El Círculo de Bellas Artes pese a tener corto periodo de trabajo, jugó un papel importante en el panorama artístico de la época, pues no solo insistió en las obras con corte académico, haciendo que los artistas fueran limpios en sus composiciones; sino también, más allá de concentrarse en organizar exposiciones con espíritu altruista, “[...] se dirigió simultáneamente a fomentar un mercado”<sup>178</sup>, esto último consecuencia del interés por disponer a Bogotá, ciudad que gozaba las ganancias del mercado nacional del café<sup>179</sup>, como un centro de compra y venta de obras de arte ante un público internacional interesado que también ya empezaba a disfrutar de la bonanza conllevada después de la Primera Guerra Mundial.

Inmediatamente después del intento que se dio por parte del Círculo de consolidar un arte aristocrático y fomentar una crítica conservadora; en 1922 se dio una de las exposiciones clave para la consolidación de la primera modernidad en la plástica colombiana, como lo fue la Exposición de Arte Francés. La exhibición, que “abrió sus puertas el 13 de agosto de ese año, suscitó un pequeño escándalo en la adormecida Bogotá, la cual no pudo comprender buena parte de sus obras allí expuestas”,<sup>180</sup> en donde no solo se mostraban las principales tendencias de la pintura francesa contemporánea, “gracias al amplio espíritu de eclecticismo que presidió a su formación”<sup>181</sup>, sino también se encendió el enconado debate suscitado en 1904 con el “impresionismo” de Santamaría.

El visitante, a primera visita extrañará, y acaso no acertará a comprender la diversidad de procedimientos de ejecución y de preocupaciones estéticas que expresan estas obras. [...] Tal variedad, base y fundamento del encanto y del interés siempre renovador de las exposiciones de pintura moderna, es la manifestación en el orden plástico, del hervidero y rápida evolución del pensamiento humano en los últimos cincuenta años. Es la consecuencia del espíritu de independencia, del soplo de libertad y de apasionado individualismo, que inflama a los artistas de nuestra edad<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Álvaro medina, *Procesos del arte en Colombia*, 145-146.

<sup>179</sup> Álvaro medina, *Procesos del arte en Colombia*, 149.

<sup>180</sup> Álvaro medina, *Procesos del arte en Colombia*, 158.

<sup>181</sup> Gustavo Santos, “Un maestro de la pintura: Garay” *El Gráfico*, 12 agosto, 1922, año. XII. no 610, 149.

<sup>182</sup> Santos, “Un maestro de la pintura: Garay,” 149.

La exposición produjo, como lo comenta claramente Álvaro Medina, un enfrentamiento de los que estaban en pro o en contra del cubismo<sup>183</sup> y el futurismo “[dado] que las teorías del impresionismo habían sido finalmente asimiladas con el nombre de “la moderna escuela francesa””<sup>184</sup>; y a diferencia de la de 1904, como dice Santiago Londoño, la de 1922 se convirtió abiertamente en un enfrentamiento público entre la tradición y la modernidad<sup>185</sup>, mostrando enteramente al movimiento vanguardista francés, lo que generó nerviosismos ante las implicaciones que esta escuela podría tener en el país.

Un ejemplo claro de lo anterior fue lo publicado por Roberto Pizano, pintor y paisajista, que ese mismo año dejaba el Círculo y más tarde, en 1927, asumiría la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá; Pizano en seguida de abierta la muestra de arte francesa, aborda el cubismo como una aberración artística que atenta contra el paradigma establecido en el arte:

El romanticismo no está representado; pasa pues al impresionismo y mira el aspecto superficial de las cosas y de los seres en libertad, co[mo] estás acostumbrado a verlos en la vida. ¿Te complace, pero no te sorprende? Me lo imaginaba, porque hace quince años contemplaste los cuadros de un maestro, Andrés de Santamaría. [...] Pero el divisionismo es un aspecto plano y por reacción produjo el construccionismo. Y la confusión y caos producidos por todas estas escuelas, por una parte, y el afán de notoriedad, por otra, engendraron el cubismo, aberración artística que no admite definición, porque bastaría definirlo para que ya no fuera cubismo; que pretende la representación simultánea de sentimientos abstractos. Imitación del maná bíblico hecha con papel prensado para alimento del espíritu.<sup>186</sup>

Igualmente, ante la poca comprensión de la muestra entre los espectadores, al final de su comentario, Pizano comenta sobre la necesidad de volver la mirada al arte colombiano, el cual veía todavía un tanto prístino ante los últimos sucesos de la vanguardia europea. Pese a tener resistencias al arte nuevo, si se va más allá de lo dicho, su idea se convertirá en realidad años más tarde cuando los artistas jóvenes reivindiquen el arte nacional y comiencen una “ambigua” búsqueda por lo propio.

“En conclusión, visitante amigo y compatriota, duélete de haberte privado los años que tengas, de los goces del arte. Haz propósito de empezar a cultivarte ahora cuando

---

<sup>183</sup> Según el catálogo de una de las bienales de Coltejer, el cubismo fue una revolución plástica, que entre otras cosas, “por la ausencia del color, las formas se hacen estructurales, las obras cubistas dan la sensación de ser una imagen vista en un espejo roto”.. Catálogo disponible en la Biblioteca del Museo de Antioquia.

<sup>184</sup> Álvaro medina, *Procesos del arte en Colombia*, 155.

<sup>185</sup> Santiago Londoño, *Breve historia de la pintura en Antioquia* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005), 104.

<sup>186</sup> Roberto Pizano, “La Exposición de Arte Francés,” *El Gráfico*, 19 agosto, 1922. año XII, no. 611, 165.



se te presenta una admirable ocasión de conocer la pintura francesa y, por esta, aprende a admirar la nacional. El arte colombiano es un árbol magnífico y robusto: descansa a su sombra, saborea sus frutos dulces y maduros. Arranca de tu casa los ridículos grabaditos y las terracotas y bibelots industriales y reemplázalos con retratos de tu madre, o de tu hija...con paisajes de tu sabana, o del huerto donde tú floreciste”<sup>187</sup>.

Paralelo a lo que sucedió ese año en la fría capital, en donde se reavivó antiguas discusiones, en Medellín habían ocurrido dos importantes acontecimientos, el primero referente a jóvenes artistas que comenzaban a empoderarse de un arte con matices nuevos; el segundo, la exposición de arte francés, que al igual que en Bogotá, causó ciertos resquemores en la incipiente crítica de arte antioqueña.

Comenzado 1922 en Medellín, se da una precaria pero importante exposición, que pese a no tener relevancia en las páginas que se han escrito sobre la pintura, el dibujo y las artes en general en Antioquia, es pertinente hacerle mención en esta ocasión, en la medida que es una de las primeras apariciones de los jóvenes artistas que en el escenario antioqueño y nacional tendrán relevancia en la década de 1930 con el ascenso liberal y la reivindicación del nacionalismo. A finales de abril de ese año, según registra *Sábado*, se abrió una Exposición de Dibujo, Escultura y Pintura, organizada por jóvenes artistas [en] cuyos salones fueron muy visitados a la par que admirados con positiva sorpresa las obras expuestas, producto de un laudable e inteligente esfuerzo propio de sus autores<sup>188</sup>.

La exposición que fue elaborada en las habitaciones de la casa de Pedro Nel Gómez, tuvo entre sus colaboradores a Eladio Vélez, quien expuso dos esculturas reveladoras de estudio consciente, en los que sobra cualidades estéticas [...] “*Busto de mujer*” y “*Cabeza de niño*”<sup>189</sup><sup>190</sup>; y contó con la presencia de Luis Eduardo Vieco, que para el semanario ilustrado, era el hombre de los trabajos delicados y finos, de las acuarelas trabajadas y luminosas<sup>191</sup>. Si la exposición se toma como uno de los puntos de partida para lo que será la plástica antioqueña en los veinte años posteriores, es debido decir que personajes como Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, dos jóvenes alumnos de Francisco Antonio Cano, que serán

---

<sup>187</sup> Pizano, “La Exposición de Arte Francés,” 167.

<sup>188</sup> M., “La exposición artística,” *Sábado*, 13 mayo, 1922, año II, no. 45, 534.

<sup>189</sup> M., “La exposición artística, 534.

<sup>190</sup> El énfasis se hace para el trabajo.

<sup>191</sup> M., “La exposición artística, 534.

fundamentales para la escuela de arte antioqueña en la década siguiente<sup>192</sup>, acá se muestran en un momento germinal pues no se han marchado a Europa, en donde conocerán de lleno las vanguardias y los adelantos en la técnica.

En Medellín, ese mismo año de 1922 y posterior a la manifestación de los jóvenes artistas, también se da una exposición de arte francés, sin embargo a diferencia de Bogotá en donde esta muestra recordó la querrela de Santamaría, como expresa Londoño, en la naciente ciudad industrial tuvo el carácter de noticia sobre una moderna escuela de pintura, más bien exótica, que a la vez que se apartaba del dibujo, mostraba una gran inclinación por la pintura y el color.<sup>193</sup>

La exposición de arte francés fue motivo de amplias resistencias, pues se pensó que las obras expuestas eran “construidas para la sola satisfacción de la sensibilidad del autor”:<sup>194</sup> había una percepción de corte pseudo moderno de los asistentes, dado que se concebía al artista como un agente presuntuoso de su obra, inspirado meramente por sus deseos creativos. Adelfa Arango Jaramillo decía al respecto que [...] el público no tiene por tanto que identificarse con el artista, quien parece decirle: “agrátate de mi obra o no, es lo mismo, porque puedo dejar de pintar como lo hago. Mi sensibilidad suscita mi imaginación y no es la tuya la que va a dirigir mi mano”<sup>195</sup>.

Pese existir un posible reconocimiento del artista como ente autónomo frente al proceso creativo, las oposiciones a la exposición no fueron menores que en Bogotá, “no se generó un movimiento inmediato que propiciara alguna sacudida”<sup>196</sup>; se evidencia según lo expuesto por Adelfa Arango Jaramillo, una resistencia a lo nuevo y un rechazo a los tecnicismos que proponían un cambio sustancial en la pintura. Sin dudas la exposición de arte francés resultó ser un choque contra el establecimiento artístico y provinciano.

---

<sup>192</sup> Pedro Nel Gómez será clave en el muralismo colombiano y Eladio Vélez en la escuela de Paisaje que Antioquia tuvo en 1920.

<sup>193</sup> Santiago Londoño, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (Medellín: Imprenta de la Universidad de Antioquia, 1996), 147.

<sup>194</sup> Adelfa Arango Jaramillo, “La exposición de arte francés en Medellín, y las modernas escuelas de pintura,” *Sábado*, 11 noviembre, 1922, año II, 856.

<sup>195</sup> Adelfa Arango Jaramillo, “La exposición de arte francés en Medellín...,” 856.

<sup>196</sup> Sofía Restrepo Arango y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia* (Medellín: Otraparte - Editorial de la Universidad de Antioquia, 2002), 74.

“Los artistas franceses han tenido culto por la anécdota, la psicología, la religión, la historia: por todo, menos por la pintura. Para ello se han regido por principios inmutables y de medios que no se habían renovado hasta que los impresionistas la llevaron por una vía conforme a su destino; y, gracias a ellos, la pintura se ha hecho pintura. Este brusco cambio de técnica hace que los que visitan las modernas exposiciones digan que lo que se les ofrece es una partida de "mamarrachos", y no hay tal: La generación actual hace esfuerzos inauditos para la que pintura no consista en un medio de proponer el lienzo formas y colores”.<sup>197</sup>

Las exposiciones de arte francés pusieron en la palestra del análisis nacional ya no al impresionismo, sino a las vanguardias europeas que se habían terminado de gestarse incluso después de la guerra y que empezaban a llegar con mayor fuerza al país<sup>198</sup>, esto se puede incluso evidenciar con otra exposición de arte francés que se presentó en 1927, pues seguían presentándose reticencias; sin embargo, voces como la de Baldomero Sanín Cano, cuyo aporte a la crítica de arte de este periodo es esencial para contrastar las posiciones a favor y en contra de un arte nuevo, o por lo menos de condiciones diferentes en la creación artística, resaltaba los trabajos franceses, y alertaba de estos como un insumo educativo:

“Con ser de grandísima importancia la exposición de pinturas francesas desde el punto de vista artístico, la juzgo de un mérito superior por su alcance como valor educativo. Las ideas, los sentimientos expresados por medio del libro o de la revista, viajan con rapidez extraordinaria y causa hilaridad el enterarse uno que pasados los primeros años del siglo, todavía hay criaturas de inteligencia mediana que están tratando de ponerle valla a ciertos modos de pensar”.<sup>199</sup>

Durante los veinte por lo demás se presentaron exposiciones industriales, como la de San Agustín apoyada por el Estado, en donde se intentaba exponer “el desarrollo embrionario y reducido”<sup>200</sup>; estos espacios fueron vitales porque no solo fueron un lugar para la incipiente industria, sino también para el artesano, los productos agrícolas y la muestra de arte en especial de pintura y escultura. Igualmente esta década presenció el advenimiento no solo de artistas franceses al país, sino de italianos, españoles y alemanes, un ejemplo de ello es el artista alemán Martín Konopacki, quien luego de exponer sus obras, decidió quedarse por un tiempo para retratar algunas semblanzas del indígena. Su deseo era “explorar las maravillosas

---

<sup>197</sup> Adelfa Arango Jaramillo, “La exposición de arte francés en Medellín...,” 856.

<sup>198</sup> Y años más tarde, en la década del treinta cuando se da el ascenso del Partido Liberal al poder y cuando llegan muchos de los jóvenes artistas al país proveniente de Francia, Italia y España.

<sup>199</sup> Sin autor, “La exposición de pintura,” *Letras y Encajes*, julio de 1928, año II, no. 24, 393.

<sup>200</sup> Sin autor, “Exposición de pintura en el parque de la Independencia,” *El Gráfico*, 11 agosto, 1923, año XIV, no. 656, 885.

zonas hispanoamericanas, que ofrecen una inspiración infinita y completamente nueva para la antigua Europa”,<sup>201</sup> su arte que era una propuesta diferente al expresionismo, cubismo, y futurismo, según él “era una forma como el artista moderno vuelve a la naturaleza”<sup>202</sup>. Con la exposición y el trabajo hecho por el artista en Colombia, un colaborador de *El Gráfico* señala que la exposición de Konopacki no es tan solo un acontecimiento artístico de importancia, sino toda una lección de nacionalismo, una completa enseñanza de lo que debe ser el arte americano, libre, espontáneo, fuerte, para que sea capaz de interpretar con justeza la magnificencia brutal de este suelo joven y riquísimo<sup>203</sup>.

La tendencia de exposiciones entre 1930 y 1941 fue igual, incluso se presentaron similares tensiones sobre el arte moderno, lo cual indica que el concierto artístico del país seguía tímido a pesar de que daba importantes avances en técnica y en la apropiación de temas libres. En estos diez años se presentaron varias exposiciones en suelo nacional, también francesas como la expuesta en la Biblioteca Nacional en 1940 y gestionada por Victoriano Arango<sup>204</sup>, o la exposición que exhibía “las esculturas, los lienzos y los grabados reunidos en Madrid en los días dramáticos de 1938, y que fueron enviados a Bogotá como homenaje a España a Santa Fe en su cuarto centenario”<sup>205</sup>. Los treinta, del mismo modo, fue el tiempo en el que se conocieron exposiciones importantes de otras latitudes, la prensa de la época logró registrar algunas de ellas, generando una reflexión ya sea a favor o en contra, un ejemplo, es *El Siglo* que valoró el Salón de París<sup>206</sup>, como una verdadera exposición diferente a la del Salón de Otoño; y *Letras y Encajes* que miró con buenos ojos la Gran Exposición de Arte Alemán de 1939, pues “allí se recogía el experiencia alemana que ha contribuido siempre de manera esencial a las manifestaciones del arte de Occidente”<sup>207</sup>.

---

<sup>201</sup> Martin Konopacki, “Exposición de pintura,” *El Gráfico*, 30 junio, 1928, año XVII, no. 885, 493.

<sup>202</sup> Martin Konopacki, “Exposición de pintura,” 493

<sup>203</sup> Sin autor, “La exposición de Konopacki,” *El Gráfico*, 21 julio, 1928, no. 888.

<sup>204</sup> José María de Larrañaga, “La exposición de arte francés,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, febrero 10 de 1940, vol. XLIX, no. 1209.

<sup>205</sup> *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, marzo de 1941, vol. LI, no. 1267.

<sup>206</sup> Sin autor, sin título, *El Siglo*, 5 junio, 1936, 6.

<sup>207</sup> Sin autor, “La gran exposición de arte alemán,” *Letras y Encajes*, febrero de 1939, año XII, no. 151, 3672.

## La Exposición de Sevilla

Se precisa hacer mención de forma independiente de la Exposición de Sevilla, porque sin lugar a dudas, fue un acontecimiento que abre una nueva página para la historia del arte nacional e hispanoamericano, aparte que hace caer en cuenta en los artistas nacionales un elemento que no había sido explorado como lo fue la apropiación de los temas indígenas y americanos en la búsqueda no solo de un arte nuevo, sino en el reconocimiento de los elementos propiamente nacionales.

La Exposición de Sevilla reunió a “todos los países hispanoamericanos, y a Portugal y Estados Unidos como invitados, mostrando por un lado, el más bello e ingente esfuerzo de una España que va también en la vanguardia del actual movimiento del mundo”<sup>208</sup>, y por el otro, reivindicando los avances en las artes y la técnica que cada nación tenía por mostrar. Esta exhibición se desarrolló en paralelo con la de Barcelona pero, como comentan en *Lecturas Dominicales*, no se parecen, pues la de Barcelona es suntuosa, más exclusivamente industrial; la de Sevilla es sobre todo artística<sup>209</sup>.

La exhibición se presentó a partir del 15 de marzo de 1929, como lo expresaba la prensa un año antes: cada país tendrá su pabellón, costeados de sus propios fondos, y construido con refinado esmero, por lo que se sabe<sup>210</sup>. En el caso colombiano, “estuvo representado por dos edificios, cuya construcción ha sido dirigida por el inteligente Comisario General, don Roberto Plato Valderrama y decorados por el genial artista y compatriota Rómulo Rozo”<sup>211</sup>. “[...] Los edificios con fachadas que reproducen en parte el estilo colonial con dos torrecitas en forma de cúpulas a los lados”<sup>212</sup> sirvieron de pabellón, en el cual dividido en cinco grupos, se exhibieron los productos y adelantos que se venían dando en Colombia, “así: primer grupo: Café. Segundo grupo: Minas. Tercer grupo: Tabaco y sombreros. Cuarto grupo: Industrias

---

<sup>208</sup> *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, junio 22 de 1929.

<sup>209</sup> Antonio Álvarez Lleras, “La exposición Iberoamericana de Sevilla,” *Lecturas dominicales*, 27 octubre, 1929, serie II, no. 320, 10.

<sup>210</sup> Jaime Bonilla Plata, “La feria exposición de Sevilla,” *El Gráfico*, 18 agosto, 1928, año XVII, no. 892, 861.

<sup>211</sup> Sin autor, “Colombia en la Exposición de Sevilla,” *El Gráfico*, 15 junio, 1929, año XVII, no. 932, 359.

<sup>212</sup> Sin autor, “Colombia en la Exposición de Sevilla,” 359.

varias. Quinto grupo: literatura y Artes [A. libros colombianos; B. periódicos colombianos; C. pintura nacional; D. música nacional; E. cinematografía]”.<sup>213</sup>

Resumidamente fue un espacio en donde cada país, pudo exponer los avances que llevaba, como también los motivos que configuraban la semblanza nacional; no obstante, en cuanto al pabellón de Colombia, si bien fue una verdadera revelación, “tanto en la decoración como en las instalaciones”<sup>214</sup>, suscitó críticas en la contratación de Plato, como lo comenta la fuente de época, fue [...] indudablemente [...] un grave error al encomendarle el plano a un arquitecto español, quien ideó, no sabemos por qué, una especie de capilla con dos torres desgarradas y tristonas<sup>215</sup>.

En la anterior cita de *Lecturas Dominicales*, Christian Padilla dice, se denota un reproche ante una incoherencia evidente, pues el pabellón “conservó en su estructura un aspecto eclesiástico y la ideología nacionalista de un país de raigambre indígena”<sup>216</sup>. No hubo un trabajo mancomunado entre arquitecto y artista, porque cuando Rozo llegó a Sevilla después de ser contratado por el Estado en 1928, la estructura ya se encontraba levantada. En



Ilustración 2 Una de las torres del pabellón de Sevilla. *Universidad*, 31 agosto, 1929, no 149.

<sup>213</sup> Sin autor, “El pabellón colombiano en la Exposición de Sevilla,” *Progreso*, 5 julio, 1929, año II, no. 46, 738-739.

<sup>214</sup> Sin autor, “Colombia en la Exposición Ibero- Americana de Sevilla,” *El Gráfico*, 7 diciembre, 1929, año XIX, no. 957, 1761.

<sup>215</sup> Antonio Álvarez Lleras, “La exposición Iberoamericana de Sevilla,” 10.

<sup>216</sup> Christian Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2008), 92.

palabras de Álvaro Medina, a Rozo atrevidamente le tocó americanizar el desnudo pabellón<sup>217</sup>.

Pero esto no fue un obstáculo, por el contrario, fue el punto de partida para que la muestra de Colombia se destacara en el ornamento por encima de la estructura:

Pero lo que más sobresale en todo el pabellón, lo verdaderamente característico y singular es la ornamentación, debida a la fantasía creadora del genial artista colombiano don Rómulo Rozo. Saliéndose de las normas vulgares, ha ido a beber su inspiración en la orfebrería, y cerámica indígenas, sorprendiendo sus motivos, perfeccionando su técnica y adaptando al medio ambiente, en que, se desarrollan sus geniales concepciones, la ejecución plástica de las figuras.<sup>218</sup>

La Exposición de Sevilla en el campo del arte en Colombia fue y es importante, porque lo realizado por Rozo confirma lo que desde 1925 el artista venía trabajando, cuando esculpe *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas*, una escultura que planteaba un arte con pretensión antiacademicista que en palabras de Medina, logró reorientar las artes plásticas colombianas<sup>219</sup>, no obstante esto no es diferente, ya era un hecho para la época que las obras de Rozo traían consigo cierto aire innovador, como lo expresó un contertulio de *El Gráfico*, no cabe la menor duda que Rozo ha sabido dar al pabellón de Colombia una originalidad en su ornamentación, peculiar suya y muy en consonancia con las tendencias modernas que se dirigen a resucitar aquel arte precolonial, que es una de las manifestaciones de la cultura en sus aborígenes.<sup>220</sup>

Al ser invitado Rómulo Rozo por el Estado colombiano en la intervención de la Exposición, comienza una nueva época para la realización del arte en Colombia. Su *Bachué* no solo abre en el propio Rozo “un ciclo marcado por el tema de la mitología chibcha y por la referencia a culturas precolombinas para resolver formalmente las obras”;<sup>221</sup> simultáneamente comienza a forjarse una plástica nueva, pues “los jóvenes artistas empapados y enterados de su trabajo, consideraron con buen juicio que lo nuevo no estaba en lo exterior [el acto de

---

<sup>217</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995), 40.

<sup>218</sup> Sin autor, “Colombia en la Exposición de Sevilla,” 359.

<sup>219</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 41.

<sup>220</sup> Sin autor, “Colombia en la Exposición de Sevilla,” 361

<sup>221</sup> Christian Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra*, 90.

repetir lo ya experimentado por otros] sino en el interior [el acto de buscar las raíces y fraguar una identidad]”.<sup>222</sup>

La obra de Rozo marcará el pulso de los años treinta en donde artistas e intelectuales propondrán en sus trabajos el rescate por la cosmogonía indígena, los derechos de los recién sindicalizados, la tierra y la mujer, se hará un esfuerzo por buscar lo propiamente colombiano y latinoamericano. Con ello la primera modernidad hará su arribo, no empapada del lema del *arte por el arte*, sino acuciada por los colores y el variopinto mundo tropical.

### ***Bachué*, el trópico y el interés por la “colombianización de Colombia”**

Después de que Rómulo Rozo participara con éxito en el pabellón de Colombia en Sevilla, su trabajo tuvo amplias repercusiones en los procesos culturales llevados a cabo tanto por intelectuales como por artistas nacionales. Su *Bachué* fue la punta de lanza para un escenario artístico y cultural que tendió por reivindicar lo nativo, lo tropical y comenzar una búsqueda insistente por lo propiamente americano y colombiano.

Aunque Rozo jamás volvió al país, su obra sirvió de inspiración en 1930 cuando un grupo de escritores publican un manifiesto en las páginas del suplemento dominical de *El Tiempo*. Si bien, en ningún momento se hace mención del boyacense, como expresa Padilla, instantáneamente se hizo una directa asociación entre los bogotanos y el artista<sup>223</sup>. La labor de Rozo “estuvo siempre presente, inspirando a los teóricos con su estética”<sup>224</sup> y desatando un afán por mirar el arte, la cultura y en especial a Colombia desde adentro.

El manifiesto o la “Monografía del Bachué”, contó con la participación de Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González, Juan Pablo Varela y Hena Rodríguez como única representante de las artes plásticas<sup>225</sup>; desde varios frentes proponían una idea audaz y renovadora para la formación de la vida espiritual de la nación. A lo largo del suplemento se van puntualizando los intereses del grupo y se va evidenciando tanto los

---

<sup>222</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 43.

<sup>223</sup> Christian Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra*, 73.

<sup>224</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 50.

<sup>225</sup> Véase Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 50.



rechazos que hacían como las pretensiones que querían con su posición. Es de resaltar que, según ellos, la monografía nace en un contexto en donde se formula la unidad de las naciones de América y lo propiamente nativo:

“Hoy las nacionalidades que integran la América hispana han malgastado sus fuerzas mejores en empresas sin gloria, movilizandando sus energías -materiales y espirituales- hacia metas dudosas, inconsistentes y problemáticas. Casi la totalidad de nuestros artistas ha rehuido ese empeño heroico que implica el propio conocimiento y del cual se deduce como corolario eficaz la compenetración e identificación con el espíritu de los demás pueblos”.<sup>226</sup>

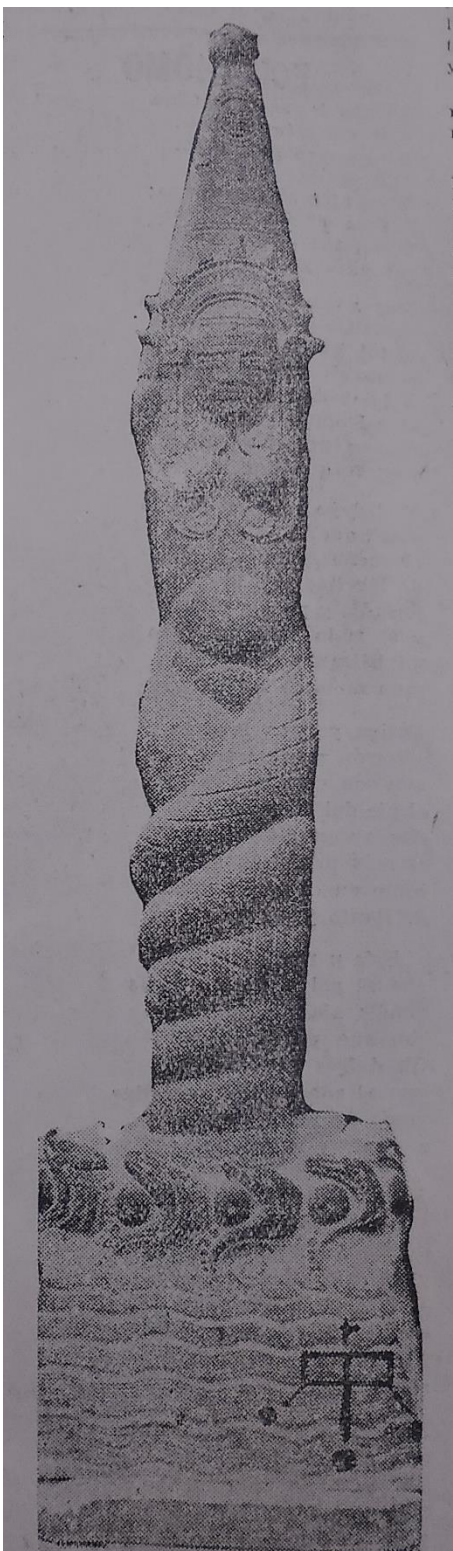
Es prudente decir que no solo fue el aliento insuflado por Rozo el que dio pie para llegar a esta apreciación y necesidad por lo propio; los escritores de la monografía estuvieron influenciados de igual forma, por la agitación cultural e ideológica que vivía América Latina como consecuencia de varios procesos políticos que se venían gestando, entre los que se destaca el proyecto comando por el Ministerio de Educación mexicano encabezado por José Vasconcelos, quien instaba a aceptar “el método hispánico que de cierta manera ha creado nuestras nacionalidades y es la razón misma de nuestra existencia como una raza y una rama en la familia humana”<sup>227</sup><sup>228</sup>; como también lo que se venía desarrollando en Perú con las ideas planteadas por José Carlos Mariátegui en su libro *Siete ensayos de la realidad peruana*,

---

<sup>226</sup> Darío Achury Valenzuela, “América y nosotros,” *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249, 2.

<sup>227</sup> Leonardo da Jandra prólogo, Heriberto Yépez traducción a *La otra raza cósmica* por José Vasconcelos (México: Almadía, 2010), 125.

<sup>228</sup> Una de sus obras cumbres es *La Raza Cósmica [1925]* que, a manera de manifiesto, tuvo gran acogida en México, Estados Unidos y América Latina en general. La finalidad del libro era darle significado a lo propio nativo.



donde revelaba desde una óptica marxista, la figura indígena en la solución del problema de la tierra y en la consolidación de un imaginario nacional.<sup>229</sup>

Los Bachué, como se conocerán posteriormente por la historiografía tradicional colombiana, fue un movimiento diverso y joven, que logró darle un respiro al escenario cultural, político y artístico del país. Como expresa Medina, el trabajo de ellos insistió en el pasado pero sin nostalgias señoriales<sup>230</sup>; sin caer en chovinismos, pusieron en el escenario del debate público, la cuestión por la nacionalidad.

“No creo que debamos ser una generación iconoclasta ya que ello solo sería una manera de suicidio. Si el pasado está cruzado de errores es preciso volver a él para purificarlo y a semejanza de los moradores de la tierra baja que a cada instante reclaman al mar su pueblo predilecto, debemos arrebatar a las pavuras del olvido ciertas figuras que decoran nuestro patrimonio moral y que desde el fondo del tiempo nos están indicando las vías espirituales por donde podremos llegar a la verdadera afirmación de nuestra entidad como pueblo”<sup>231</sup>

En el suplemento de ese 15 de junio de 1930, claramente expresaron su rechazo a la literatura, música, escultura y pintura [que] han sido [...] artes importadas, copias de viejas escuelas, que nada le dicen a nuestra naturaleza, facetada y múltiple<sup>232</sup>. Lo que

pretendieron fue renovar y abrir

*Ilustración 3 Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas. Rómulo Rozo. Lecturas dominicales, 6 febrero, 1927, vol. VIII. no. 186.*

<sup>229</sup> Véase: Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de la realidad peruana*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

<sup>230</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 51.

<sup>231</sup> “Monografía del Bachué,” *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, 10.

<sup>231</sup> Rafael Barrera, “Nariño o el humanismo político,” *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249, 3.

<sup>232</sup> Juan Pablo Varela, “La pintura en Colombia,” *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249, 10.

posibles rutas que alejaran al país del letargo que promovía la costumbre, muy en consonancia con lo que sucedía en otras regiones de América Latina, donde se daba una apertura liberal y un intento de reconocer a figuras sumidas en el olvido como el indígena y el negro<sup>233</sup>. Los Bachué escucharon el llamado de la tierra:

“Hemos oído la llamada de la tierra y trepados sobre el anillo de nuestro meridiano, pregonamos su excelencia. Llevamos la sinceridad ceñida como una túnica. No queremos que nuestra generación agonice como las precedentes, describiendo una parábola del fastidio al tedio en lenta trayectoria de bostezos. Deseamos hollar la virginidad de una ruta, libres del imperio de la costumbre, esa fruta sazónada e hidrópica de miel”.<sup>234</sup>

Ahora bien, en relación al arte, la escultora Hena Rodríguez participó del manifiesto estando al frente de la decoración del suplemento. Ningún artista escribió y como se ha dicho siempre, el movimiento más que estético fue literario. No obstante, es de aclarar que la posición de la monografía fue una respuesta no solamente a la intención de fundar un nuevo ciclo en el arte en Colombia, sino también responder a la particularidad del contexto latinoamericano, en donde por primera vez en la historia hubo una escuela que despertó más entusiasmo que la academia europea o que cualquiera otra manifestación del viejo continente<sup>235</sup> como lo fue el muralismo mexicano. Juan Pablo Varela, uno de los Bachués, hacía un llamado, a reconstruir la cultura en bancarrota, aportando el tesoro inagotable de sus mitos, el encanto misterioso de sus selvas, la riqueza fabulosa del suelo, y todas posibilidades que puedan caber en una raza bronceada y maciza, admirablemente modelada por los dioses para el heroísmo.<sup>236</sup>

Los Bachués consideraron que la crítica de la pintura no debía ser tomada con la visión centenarista la cual resumía el arte a telas pintadas por artistas en donde “aparecen repetidas hasta lo infinito, el buey con su carga, el arriero, el campesino vestido afectadamente y con la adúltera belleza de sus caras, que falsea el verdadero tipo de nativo”<sup>237</sup>; reprocharon la técnica y las formulas académicas que no generaban una conmoción, de ahí que apoyaran la

---

<sup>233</sup> En México, Perú y en general en los países andinos, hubo un interés por el indígena, mientras que el Caribe y Brasil se retomaron los saberes y ritmos africanos.

<sup>234</sup> Los Bachué, “Tableros,” *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249, 8.

<sup>235</sup> Germán Rubiano Caballero, “Pintores y Escultores “Bachués”” en *Salvat*, Dir. Ricardo Martín (Barcelona: Gráficas Estella, 1988), 1363.

<sup>236</sup> Juan Pablo Varela, “La pintura en Colombia,” 10.

<sup>237</sup> Los Bachué, “Tableros,” *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249, 11

idea de un arte con características propias que resaltara los colores del trópico y mostrara al hombre del continente tal cual era.

“La pintura nacional debe ser realizada por artistas de América, con el sentido de interpretación del hombre situado frente a la naturaleza que siente el paisaje como parte integrante de su propio ser, como deducción [...] del alma del pueblo que está definitivamente aliado a la tierra.

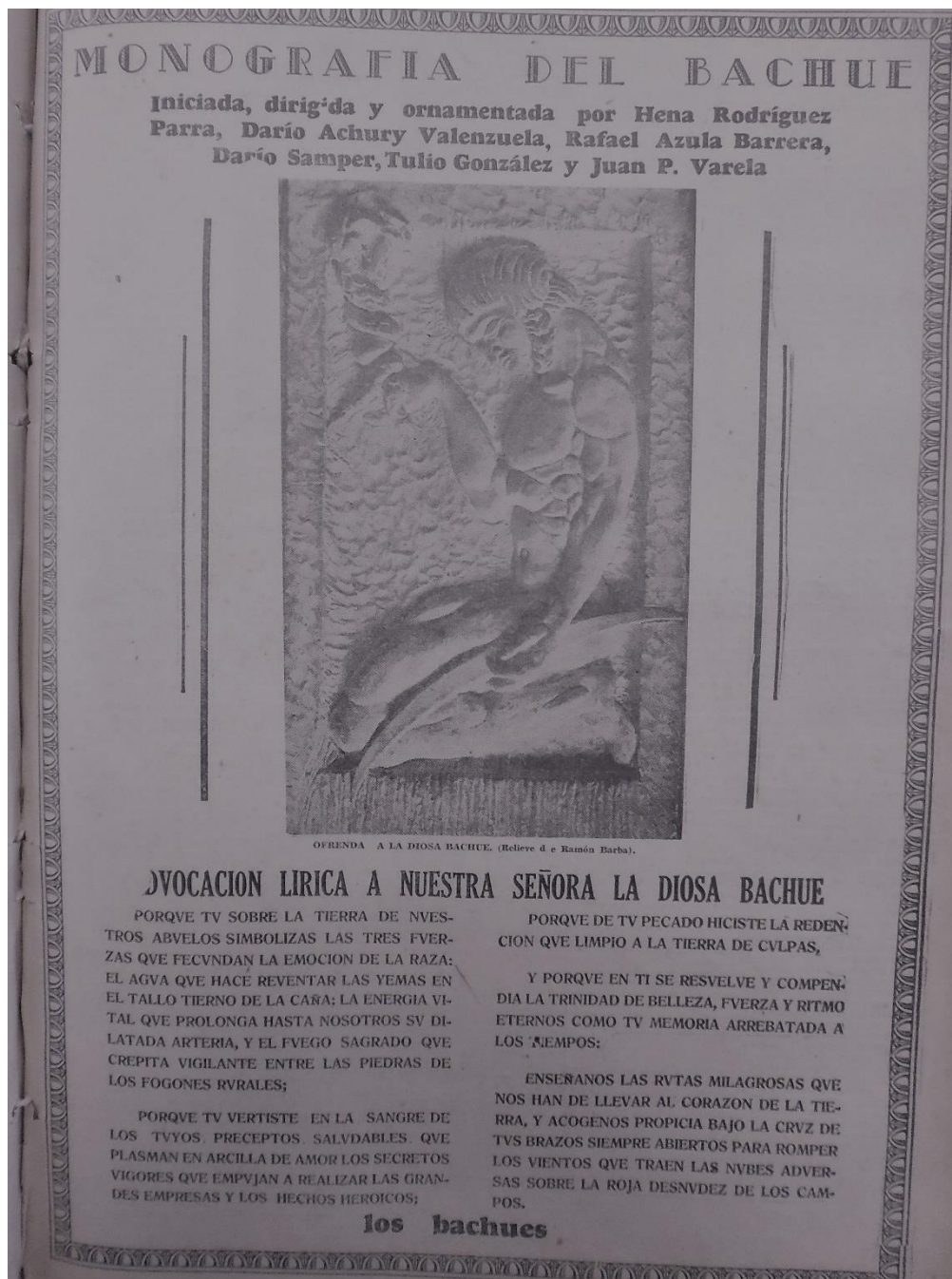
Nuestros pintores ante el trópico robusto y múltiples de colores, cuyas variaciones apenas si pueden ser captadas por la retina del hombre tórrido, han hecho hasta hoy, del arte pictórico nacional simple fotografía sin calor creativo, que no se condimenta con sangre de tradición, sino desaliñada fabricación de estampas como pudiera hacerlo cualquier pintor extranjero que reprodujera el paisaje tropical por mero ejercicio”.<sup>238</sup>

Los Bachués fueron un movimiento que no tuvo gran duración en el tiempo, escribieron unas cuantas columnas más en los periódicos, pero no fue impedimento por lo que continuaron con sus iniciativas de buscar lo propio de manera autónoma. Pese a su corta aparición, el movimiento logró poner en primera plana el tema de lo nacional, intentando establecer no solo una naturaleza del “espíritu colombiano”, sino también entablando otredades y diferenciando lo que no era colombiano. Más allá de discurrir sobre una nueva lírica y una nueva poesía, el proyecto político del bachuismo se basó en establecer una educación que consolidara un nacionalismo capaz de sobrellevar el proyecto nacional o mejor, capaz de “la colombianización de Colombia”<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> Los Bachué, “Tableros,” 11.

<sup>239</sup> Esta frase muy probablemente se retoma de lo que José Carlos Mariátegui reclama en sus textos respecto a la necesidad de “peruanizar al Perú”. Sin embargo, se registra en la prensa de la época una crítica literaria al libro de Manuel Roca Castellanos, titulado *La colombianización de Colombia*. Ver: Luis Eduardo Pérez, “Crítica literaria La colombianización de Colombia,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 18 marzo, 1933, vol. XXXV, no. 856.



*Ilustración 4 Portada "Monografía del Bachué". Lecturas dominicales, 15 junio, 1930, año II, no. 319.*

“[A]dvocación lírica a nuestra señora la diosa Bachué || Porque tu sobre la tierra de nuestras abuelas simbolizas las tres fuerzas que fecundan la emoción de la raza: el agua que hace reventar las yemas en el tallo tierno de la caña: la energía vital que prolonga hasta nosotros su dilatada arteria, y el fuego sagrado que crepita vigilante entre las piedras de los fogones rurales; || Porque tu vertiste en la sangre de los tuyos preceptos saludables que plasman en arcilla de amor los secretos vigores que empujan a realizar las grandes empresas y los hechos heroicos; || Porque de tu pecado hiciste la redención que limpio a la tierra de culpas, || y porque en ti se resuelve y compendia la trinidad de belleza, fuerza y ritmo eternos como tu memoria arrebatada a los tiempos: || enseñanos las rutas milagrosas que nos han de llevar al corazón de la tierra, y acógenos propicia bajo la cruz de tus brazos siempre abiertos para romper los vientos que traen las nubes adversas sobre la roja desnudez de los campos. || Los Bachués”.

Con la monografía del Bachué, inspirada en la obra de Rozo, se da paso a un tiempo en el que el indígena, el campesino, los mitos prehispánicos y los saberes respecto a la tenencia de la tierra, serán esculpidos y pintados por los artistas. La primera modernidad hace su arribo, en Colombia como en muchos otros lugares de América Latina, no como en Europa en donde prima el arte por el arte, sino evidenciando las transformaciones de la vida urbana y por tanto hablando del individuo que las experimenta.

Si la primera modernidad en el contexto latinoamericano y colombiano es la búsqueda de lo nativo, lo tropical, las representaciones de la vida cotidiana y las tensiones que generaba lo antiguo ante lo nuevo; podría ser esto similar a lo que plantea Nigel Blake y Francis Frascina para los primeros momentos de la vanguardia europea en el siglo XIX. Los autores cuestionan esa premisa que afirma que el *arte por el arte* fue un movimiento contundente en Europa; ellos proponen que se tenga en cuenta que en los escritos iniciales sobre la modernidad como los de Baudelaire, se muestran a los artistas y a los críticos haciendo sus trabajos no alejados de la vida moderna y sus representaciones, por el contrario, están atentos al acontecer de su alrededor. Con lo anterior, Blake y Frascina dicen que algunos de los primeros pintores modernos que se pueden considerar modernos, no adoptaron una actitud pasiva ante transformaciones sociales de gran alcance, sino que reaccionaron activamente frente a ellas<sup>240241</sup>.

Si se acoge el anterior postulado, se estaría ante la confirmación que lo sucedido en Colombia tras la emergencia de los Bachué, es la aparición de elementos modernos en las artes plásticas colombianas, porque este movimiento coincide con la modernización del Estado y con la consolidación de la urbanización de algunas ciudades como Medellín, Bogotá y Barranquilla. Así las cosas, el primer arte moderno en el país, puede estar asociado también a la inserción en las dinámicas del capitalismo que, como en Europa a finales del XIX, motivó a los artistas, críticos y literatos a preguntarse por la fisonomía del hombre en la ciudad y lo que esto representaba para la vida cotidiana en general. Los treinta en el panorama colombiano

---

<sup>240</sup> Nigel Blake y Francis Frascina, “La práctica moderna del arte y de la modernidad,” en *La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo XIX* (Madrid: Akal, 1998), 56.

<sup>241</sup> Esto tiene sentido porque como se intuye en Benjamin, cuando se consolida el sistema capitalista y sus relaciones de poder, el arte adquiere una noción industrial como lo es la reproductibilidad técnica. Además, comienza la famosa pérdida de la aureola baudelairiana en la que se prima el interés del artista y no del medio en el que reside. Si bien esto es complejo para el caso colombiano, no es imposible si hablamos que la modernidad tuvo su arribo con los elementos nacionales.

presenciaron el afianzamiento de artistas como Luis Alberto Acuña, José Domingo Rodríguez, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Ramón Barba, Hena Rodríguez, Alfonsina Albarracín, Ignacio Gómez Jaramillo, Gonzalo Ariza, entre muchos otros, que tuvieron entre sus temas principales precisamente la paradoja que traía la vida moderna que, como la hojarasca de Gabriel García Márquez, ya había entrado al país.

### **La nación, lo propio y el artista**

Entre 1920 y 1941 periodo al cual se asigna la categoría de primera modernidad en la plástica colombiana no hubo un acercamiento al arte como se venía presentando en Europa; por el contrario, lo que sucedió en el panorama artístico y en general en el ámbito político-cultural del país, fue la tendencia a posicionar un discurso nacionalista que, cargado de un componente étnico, reivindicaba lo propio y de paso daba una valoración respecto a la idea misma que se tenía de nación.

Durante estos veinte años en Colombia no solo el arte, sino también la economía, la vida cotidiana, entre otras cosas, experimentaron transformaciones sustanciales producto de la modernización y la urbanización. No obstante; esto no ocurrió solamente por factores internos, obedeció también al momento histórico latinoamericano en el cual había una tendencia por comprender lo particular de cada nación.<sup>242</sup>

En el caso colombiano la búsqueda de lo propio se venía dando desde finales del siglo XIX en las novelas, poemas y cuadros de costumbre, pero con el advenimiento de nuevas coyunturas tanto internacionales como nacionales, la preocupación por el reconocimiento de lo nacional se extendió a la política, la educación y las artes. En un artículo publicado por *El Gráfico* en 1922, ya se reconocía la pertinencia de involucrar la incipiente noción de nacionalismo en el análisis de la opinión pública:

[...] Colombia, como grupo étnico constituido socialmente y jurídicamente determinado, es decir, Colombia como nación, no como simple Estado o mero

---

<sup>242</sup> Como se evidencia en el texto de Ivonne Pini, hubo un interés por incluir en la discusión de la idea de nación, todos aquellos factores étnicos que develaban una fisonomía propia, de ahí que, como expresa Pini, el mundo indígena y mestizo fuera estudiado en México y el área andina, la presencia básica africana preocupación básica en la región Caribe, mientras que el sur del continente, con poca incidencia de indígenas y africanos, el tema del criollismo adquirió especial significado. Ivonne Pini, *Modernidades, vanguardias y nacionalismos*, 141.

elemento social, no se ha mirado a sí misma; y si se ha mirado no ha podido conocer o no se ha querido conocer.

[...] Lo que hay indudablemente es que nuestra República no se ha formado todavía en el grado de solidez, de vigor que se requiere, debido a vicios de régimen y a vicios de sangre probablemente, la conciencia propia y profunda que la haga manifestarse en una vida pública de cierta robustez y seriedad. Eso, la vida pública verdadera es lo que está por obtener entre nosotros.<sup>243</sup>

El discurso sobre lo nacional durante los veinte se consideró como una deuda histórica pendiente, pues a Colombia le faltaba todavía “ese elemento aglutinante de las nacionalidades: la finalidad común”<sup>244</sup> capaz de generar una comprensión de la naturaleza del Estado y de las singularidades de las gentes que lo conformaban. El florecimiento de este discurso evidenció la falta de esfuerzo común por vincular al país en la corriente moderna que para el contexto latinoamericano, consistió en primera instancia en la autodefinición. Al respecto, Jorge Roa Martínez continuó diciendo que nos falta el esfuerzo homogéneo, la tendencia de síntesis, la noción cooperativa, que son cabalmente los distintivos de la Nación moderna.<sup>245</sup> Todo indica que esta década tuvo una incipiente pero relevante aparición del nacionalismo, sin embargo como expresa Germán Parao García, se habla a diario de nacionalismo, pero con un entusiasmo tan abstracto, que necesariamente nos induce a pensar que, o ignoran la magnitud exacta del problema los que intentan abordarlo, o levantan sobre bases inseguras, y a sabiendas, un sistema real sobre principios imaginarios<sup>246</sup>.

Si los veinte presenciaron una tenue aparición de la discusión del nacionalismo, son los treinta, con la emergencia del Partido Liberal y con la incipiente modernización del Estado, el escenario en el cual emergieron diversas manifestaciones que tendieron por lo propio. En materia del arte, estos años estuvieron inspirados por la tierra y en figuras subestimadas como el indígena y los campesinos; igualmente como opina el colaborador de *Lecturas Dominicales*, se pretendió un arte acorde con nuestra sensibilidad, con el paisaje que nos

---

<sup>243</sup> José Mar, “La vida pública colombiana,” *El Gráfico*, 14 octubre, 1922, año XII, no. 619, 1.

<sup>244</sup> Jorge Roa Martínez, “Formemos la nacionalidad,” *El Gráfico*, 22 diciembre, 1923, año XIV, no. 675, 1185.

<sup>245</sup> Jorge Roa Martínez, “Formemos la nacionalidad,” 1185.

<sup>246</sup> Alberto Sánchez, “Sentimiento de patria,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, julio 17 de 1920, Vol. X, no. 218.



sirve de fondo natural y maravilloso, con la hora que vivimos, con el significado de nuestro espíritu de juventudes americanas idealistas y apasionadas.<sup>247</sup>

Cuando se habla sobre la plástica de los treinta, su preocupación por lo nacional y la búsqueda de lo propio, es importante mencionar: primero que este interés de los artistas obedece a una influencia marcada de agentes extranjeros especialmente del muralismo mexicano; segundo que muchos de ellos pudieron viajar al otro lado del Atlántico conociendo en primera mano las vanguardias europeas; y tercero que sus obras estuvieron apoyadas en trabajos como el de Rómulo Rozo quien pretendió rescatar lo prehispánico para comprender la naturaleza misma del país.

La nueva experiencia plástica nacional suscitada a partir de 1930 dejó ver al artista como un personaje que por medio de sus obras interpela el orden establecido y propone un sentido de afirmación nacional como nunca antes visto. Aunque esto supuso tensiones tal como lo comentó José María Salaverria [...] porque no dejaría de ser peligroso el que nuestros artistas se lanzaran por las sendas del nacionalismo integral armados tan sólo con su buen deseo y la pretensión de inventarlo todo<sup>248</sup>, fue el motivo por el cual el artista tuvo una sensibilidad frente a su entorno y como consecuencia de ello, pintó o esculpió precisamente lo espontáneo que muestra la tierra americana; como se lee en el artículo de Marco Ospina, el artista comprendió la “ejecución de ciertos conjuntos de ritmos”:

Creemos que cuando se dice que el arte debe expresar lo local, lo nacional o lo americano, se hace referencia a la expresión, a la ejecución de ciertos conjuntos de ritmos que por sus juegos de longitudes, espacios, planos, volúmenes; o de vibraciones de sonidos, de colores; de medida en los versos o en las constantes de la prosa, deban de corresponder y ser afines, con los ritmos de la sociedad, la provincia, de la nación o del continente donde se han producido, a la vez que sea el resultado de la expresión cabal del temperamento especial del artista<sup>249</sup>.

El auge del nacionalismo en la plástica durante la tercera década del siglo XX evidenció el afán de encontrar lo propiamente colombiano y latinoamericano. El artista como creador tuvo en sus pinceles y cinceles la oportunidad de retratar y moldear la fisonomía de un país que gozando de un impulso industrial y una modernización de su Estado, no había tenido en

---

<sup>247</sup> Darío Samper, “Nacionalismo y cultura,” *Lecturas dominicales*, 18 mayo, 1930, serie II, no. 245, 9.

<sup>248</sup> Gustavo Santos, “Breves apuntes sobre pintura colombiana,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 11 enero, 1936, no. 1000.

<sup>249</sup> Marco Ospina, “De lo nacional en el arte,” *Espiral, letras y arte*, marzo de 1963, no. 86, 43.

cuenta la semblanza espiritual. A raíz de comprender lo propio en el artista e intentar establecer una personalidad particular, es necesario mirar a grandes rasgos algunos de ellos para entender el entramado de la plástica nacional colombiana.

### **Rómulo Rozo y el llamado de los dioses**

“Si es verdad que los dioses iluminan, a Rómulo Rozo debió tocarlo con su espíritu la diosa bajo cuya egida se inicia esta cruzada”.<sup>250</sup>

Sin un lugar a dudas uno de los artistas que sellaron la ruptura de las artes plásticas en Colombia fue Rómulo Rozo, que pese a ausentarse del país en 1923 para nunca volver, incidió de forma contundente en muchos de los artistas que aparecieron en la escena de los años treinta. Con Rozo hay un interés por el arte moderno que rescata los mitos y cosmogonía de las comunidades indígenas americanas.

Su trabajo comenzó en Bogotá pero después de viajar a España y a Francia donde “sus obras obtuvieron el apoyo y los comentarios más favorables de un grupo de conocedores”,<sup>251</sup> redescubre el legado de las comunidades indígenas y lo toma como fuente de su inspiración. Si bien Rozo se encuentra de lleno con las vanguardias y los avances artísticos que se desarrollaban en Europa, en 1925 esculpe en bronce a *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas*, realizando como comenta Medina, la paradoja de



Ilustración 5 Rómulo Rozo, *Universidad*, 11 mayo, 1929, no. 133.

<sup>250</sup> Juan Pablo Varela, “La pintura en Colombia,” 10.

<sup>251</sup> Guillermo Rivas, “El escultor Rómulo Rozo,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 4 junio, 1932. Tomado de la *Revista Mexican Life* para *Cromos*.

liberarse de Europa cuando residía en Europa<sup>252</sup>. “Su arte no solo resulta muy oneroso debido a las materias costosas que el artista tiene que adquirir, tales como la cera, el mármol, los metales”<sup>253</sup>, sino que también es representativo pues rescata lo antiguo y lo pone de manifiesto en lo nuevo, haciendo con ello una real innovación.

La *Bachué* al igual que *Maternidad*, *El Dios de la Luz*, *Divinidad India*, *La Civilización Moderna*<sup>254</sup> y la maqueta de la batalla de Ayacucho<sup>255</sup>, revelan en Rozo el interés por lo propio; igualmente la técnica y el uso de materiales de corte académico, el propósito de lograr una escultura de avanzada. Rozo sin dudas fue un artista moderno que, aunque “estuvo fuera del escenario del arte colombiano”<sup>256</sup> justo cuando este reclamó lo propio y lo nacional, tuvo incidencia en los jóvenes artistas que revivieron los relatos y las costumbres indígenas como también las tradiciones y la vida popular y urbana buscado con ello algún indicio de lo colombiano y americano. Con todo, el trabajo hecho por el chiquinquireño pese a estar plenamente conocido por los artistas en Colombia, aún en su ausencia del ámbito colombiano como se comentó en la época, “fue verdadero error contra nuestro ambiente escultórico tan pobre”<sup>257</sup>, al no merecerle un real apoyo para que el artista se radicara nuevamente en el país.

Rómulo Rozo atendió el llamado de los dioses logrando con ello revertir la andanada académica del arte en Colombia. Su obra a diferencia de la de Santamaría, tuvo gran acogida en el panorama colombiano pues sin estar involucrado en él, sustrajo su intencionalidad estética del pasado mismo de la nación. Conjuntamente su obra en especial *Bachué* como bien le apunta Padilla, es un icono que denotaría a una generación de intelectuales y artistas con inquietudes vanguardistas como la de un arte nuevo y propio, y una sociedad que buscaba su identidad por medio de la conciliación entre lo foráneo y lo vernáculo<sup>258</sup>.

---

<sup>252</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 41.

<sup>253</sup> Antonio Zary, “Rómulo Rozo,” *Lecturas dominicales*, 6 febrero, 1927, vol. VIII, no. 186, 182.

<sup>254</sup> La cursiva es intencional.

<sup>255</sup> Antonio Zary, “Rómulo Rozo,” 183.

<sup>256</sup> Muchas de las obras más importantes se hicieron fuera de Colombia, sin embargo los artistas nacionales las conocieron por medio de las fotografías que se publicaron en los diversos medios de prensa de la época como *Universidad*, *Cromos*, *Lecturas Dominicales*, entre otros.

<sup>257</sup> Sin autor, “Rómulo Rozo y su obra,” *Revista PAN*, diciembre 1937, no. 16, 97.

<sup>258</sup> Christian Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra*, 89.

## **Entre la tradición y la modernidad: Hena Rodríguez**

Hena Rodríguez, artista bogotana, desde muy joven estuvo implicada en los procesos de un arte nacional y americano, fue estudiante en 1930 en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y junto con Alfonsina Albarracín, concurren como discípulas de Ramón Barba, artista español y profesor de la escuela durante 1928 a 1937. Su obra es singular porque desde el inicio se debatió entre lo tradicional y lo moderno, exponiendo temas de índole social.

Para 1930 Hena Rodríguez no superaba los dieciocho años y pese a ello, fue miembro fundadora de la “Monografía del Bachué”, donde si bien no participó de la escritura, pues su función solo se resumió al decorado del suplemento, si logró aparecer en las menciones que otros Bachués le hicieron en dicho “manifiesto”, resaltando su papel como mujer, artista y escultora, al mismo tiempo que valorándola como unas de las mentes más avanzadas en el esfuerzo por señalar lo nacional.

De la Academia regida por una de las más altas mentalidades de América, Hena Rodríguez Parra ha venido a reforzar nuestra escuadra nacionalista. Armada con todos los atributos del espíritu realiza ella la más alta expresión de la cultura femenina en Colombia. (...) De sus telas ricas y jugosas en las que salta el dominio de una técnica elaborada por el estudio asiduo y la constante reflexión ha colgado cruelmente su inquietud dando cautelosa salida al sentimiento y encauzando la fuerza avasalladora de las influencias más opuestas. Con conocimiento perfecto de los valores pictóricos ha plasmado en sus cuadros la expresión elocuente de su sensibilidad de tal manera que pudiera decirse que cada uno de ellos es una lucha indefinida por alcanzar la perfección agotando todas las vías que le traza su entusiasmo.<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Los Bachués, “Hena Rodríguez en el arte nacional,” *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249, 8.



Ilustración 6 Hena Rodríguez, *Letras y Encajes*, marzo 1939, año XII, no. 152.

Su obra cuyos materiales fundamentales fueron madera o mármol, es junto con la obra de Barba y Josefina Albarracín, un arte moderno pero al mismo tiempo tradicional<sup>260</sup>. La artista fue exacta, pulcra y numérica en su trabajo mismo, pese a ello, tuvo una pasión por los personajes populares y preferencia por la talla directa<sup>261</sup>; convirtiéndola en una artista moderna pero con un alto bagaje académico. Como comenta María Cecilia Ríos lo que hace nuevo su arte es que la artista se salió de las enseñanzas académicas, sobresaliendo por [...]su fuerza y convicción de que lo que hacía revolucionaría el concepto estético de su arte<sup>262</sup>.

El trabajo de la artista bogotana manifiesta ciertas tensiones entre lo tradicional y nuevo; sin embargo como expresan en *Cromos*, tiene raíces muy profundas en el corazón mismo de la raza, en las entrañas fecundas y ricas de nuestra nacionalidad. A su manera, es una exaltadora entusiasta y fervorosa de tipos y costumbres netamente raciales<sup>263</sup>, por lo que la hizo una voz importante en el debate sobre lo nacional de los treinta, al proponer no solo al indígena,

---

<sup>260</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 84.

<sup>261</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 58.

<sup>262</sup> María Cecilia Ríos, "Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX" (Trabajo de investigación de grado para optar por el título de Magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquia, 2007), 294.

<sup>263</sup> Sin autor, "El arte de Hena Rodríguez," *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 21 octubre, 1933, vol. XXXVI, no. 887.

sino al campesino, el negro y en general la masa como uno de los rostros olvidados de la nación<sup>264</sup>.

La participación de esta artista es inherente en la búsqueda de lo propio porque durante los treinta, a raíz de sus viajes por Europa y del conocimiento de lo que estaba sucediendo en otros lugares de América, logró plasmarlo en sus trabajos como *Cabeza de india* (1930) o *Cabeza de negra* (1932), determinando no solo avances en la técnica sino mostrando sus personajes rechazados pero latentes en una sociedad que daba un tránsito de lo rural a lo urbano. En síntesis, como también expresan en el número de *Cromos*, Hena Rodríguez es una evocadora de motivos y de sujetos absolutamente nacionalistas.<sup>265</sup>

### **Ignacio Gómez Jaramillo o el artista beligerante**

Cuando hablamos del artista en la búsqueda de lo propio y lo nacional, pero también de lo moderno, sin duda Ignacio Gómez Jaramillo es uno de ellos, pues su trabajo artístico no solo mostró una ruptura visible con los trabajos con corte académico, sus obras fueron emblemáticas del periodo de los treinta porque se constituyeron en algo revolucionario, intransigente y osado para un país que apenas comenzaba a despegar en las ideas modernas.

A su regreso de Europa en 1934 logró generar polémica porque sus pinceladas un tanto bruscas y descarnadas expresaban la beligerancia del mismo autor y proponían un diálogo entre la obra misma, el espectador y su entorno. Gómez Jaramillo, sale del país en 1929 para regresar en 1934, año crucial porque ya muchos artistas como Pedro Nel Gómez, similar a su creación plástica, ya se encontraban en el país generando toda clase de controversias y desavenencias en la opinión pública.

El artista antioqueño que en su primera etapa “pintó desnudos, bodegones y retratos con los que fue afirmando la expresa voluntad de romper con el pasado”<sup>266</sup>, fue generando

---

<sup>264</sup> Puede decirse que Hena Rodríguez es tradicional en tanto su trabajo tuvo una preocupación por lo pulcro y exacto, pero a su vez fue moderno porque en su poética fue de índole social, resaltando otro tipo de problemas que antes no se habían dado. La figura del campesino y lo popular fue su constante.

<sup>265</sup> Sin autor, “El arte de Hena Rodríguez”.

<sup>266</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 84.

lentamente suspicacias en la crítica de arte en Colombia, por sus extravagancias y pinceladas burdas, con estilo como espantosos<sup>267</sup>, según comentan en *El Siglo*.

Pese a recibir fuertes oposiciones, para los años cincuenta ya se le tenía como uno de los verdaderos iniciadores de la nueva pintura colombiana al transmitir junto con Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña y Carlos Correa, “el primer mensaje de arte vivo, libre e independiente de la academia tradicional”<sup>268</sup>. Su obra marca realmente el comienzo de un arte nuevo en Colombia, con pinceladas sencillas y colores ligeros pero con la contundencia del mensaje que pretendía, permitió que el país transcurriera hacia lo moderno, su enfoque estuvo abocado a la vida cotidiana y no a los grandes avances del desarrollo industrial; su trabajo apeló por lo más humilde de su realidad próxima. En palabras de Manuel Rodríguez Lozano en *Revista de Indias*, Ignacio Gómez Jaramillo es de estos hombres que renuncia a la riqueza, a la exuberancia, al selvatismo y con humildad de buen artesano se filia del lado de la pobreza, de la austeridad que lo enaltecen y lo colocan en el más largo y difícil de los caminos, pero en el más seguro.<sup>269</sup>

### **Pedro Nel Gómez y la conciencia por lo propio**

Es en la obra de Pedro Nel Gómez donde también se originó una nueva experiencia pictórica que transformó no solo la escuela antioqueña de pintura sino que aunó esfuerzos para el giro que durante los treinta se dio en las artes plásticas nacionales. En su trabajo por lo demás se encuentran nuevos motivos que harán un contundente llamado al rescate de lo nacional, lo indígena pero también la gleba que comienzan a formar los cinturones de miseria urbana.

En la primera etapa de su proceso artístico, sin lugar a dudas, se evidencian dos momentos: el primero que versa en la década de 1920 cuando todavía se encontraba en Medellín y participaba de la Escuela de Bellas Artes como estudiante; y el segundo cuando regresa de Italia y se convierte junto con Ignacio Gómez Jaramillo, en un artista combativo que por medio de sus obras hacían una denuncia o un reclamo frente a la realidad del momento.

---

<sup>267</sup> Víctor Jiménez Suárez, “El primer premio en pintura y los cuadros del Capitolio,” *El Siglo*, 6 noviembre, 1940, no. 1719, 10.

<sup>268</sup> Sin autor, “1934-39. Los iniciadores de la moderna pintura,” *Plástica, revista de arte*, no. 6, 1957 (suplemento).

<sup>269</sup> Manuel Rodríguez Lozano, “La orientación de Gómez Jaramillo,” *Revista de las indias*, Octubre de 1937, vol. II, no 7, 20.

En el primer momento que es cuando comienza sus primeros estudios y acercamientos a la pintura en Medellín, Pedro Nel Gómez junto con Eladio Vélez y otros artistas logran desde muy temprano, en 1922, dar un aporte que debe ser considerado como vital en la consecución de una primera modernidad en la plástica colombiana como lo fue “la improvisación de una técnica en acuarela, que se usaba entonces solo para iluminar planos de ingeniería, arquitectura y minería”,<sup>270</sup> pero que con las destrezas de los jóvenes artistas, hicieron de esta un “aporte conceptual al arte colombiano, rompiendo con ello con lo tradicional y lo consagrado”.<sup>271</sup> La acuarela en la pintura llevada a cabo por Gómez y demás artistas antioqueños debe ser considerada en la comprensión del arte de los veinte, no solo un experimento como se infiere en Medina, sino también como una forma en que la pintura de forma fluida y diferenciada del óleo permitió reclamar otro tipo de temáticas.

Desde el principio Gómez no pintó un arte académico, por el contrario “desacató las pautas tradicionales”<sup>272</sup> que a su regreso de Italia, en 1934, lo mostrará por un lado, como un artista conocedor de las invenciones del arte italiano y por el otro, como expresa Diego León Arango, como un artista que replantea su realismo ante el reencuentro con el paisaje local y el exuberante colorido de la naturaleza andina tropical; con las majestuosas montañas, variables nubes y la brillante luz; con el hombre regional y su fisionomía y, con el azaroso drama humano de una sociedad cambiante, en tensión y que bulle en pos de lo moderno.<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Santiago Londoño, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, 188.

<sup>271</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 88-89.

<sup>272</sup> Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 91.

<sup>273</sup> Diego León Arango Gómez, “Ideas estéticas en Pedro Nel Gómez: realismo, nacionalidad, modernidad y mitología” (Tesis para optar por el título de Doctor en Artes, Universidad de Antioquia, 2011), 163.





*Ilustración 7 Uno de los murales del antiguo Palacio Municipal de Medellín, hoy Museo de Antioquia. Pedro Nel Gómez, "Las fuerzas migratorias de Antioquia," 1936. Foto tomada por Santiago Bedoya, septiembre 2016.*

En la década de los treinta Pedro Nel Gómez será polémico con sus pinturas y en general con su concepción de arte; es vital resaltar que influenciado a su vez por la corriente mexicana de la época, de la cual acoge “la búsqueda de lo nacional con una idea humana, terrígena, esencialmente propia”,<sup>274</sup> incursiona en el muralismo y en 1935, “por iniciativa local, lo contratan para pintar varios muros del Palacio Municipal de Medellín”<sup>275</sup>, lo que genera todo tipo de suspicacias al cuestionar “los convencionalismos por medio de figuras de muerte con las tremendas manifestaciones de vida como la maternidad o el misterio de la fecundidad”,<sup>276</sup> de sus desnudos, mineros, campesinos, indígenas y obreros en huelgas reclamando sus derechos y en general sus figuras de corte impresionista. Los murales confirmaron un nuevo

---

<sup>274</sup> Walter Engel, “La figura en la pintura colombiana,” *Revista Mito*, Diciembre 1948 Año II, No. 19, 6.

<sup>275</sup> Actualmente es la sede principal del Museo de Antioquia.

<sup>276</sup> Claudia Patricia Arias Villegas y Sabina Escobar Jaramillo, “Pedro Nel Gómez, pintor de un pueblo” (Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social, Periodista, Universidad Pontificia Bolivariana, 1997), 120.

arte que estaban desarrollando los artistas nacionales, y significó un verdadero escándalo, ya que para el país, y en especial “Medellín muy pocas personas conocían sobre los frescos que desde 1910 venían desarrollando los mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros”.<sup>277</sup>

Sobre las tensiones que generó su obra, las fuentes de época son el espacio en el cual se marcó el pulso de las acaloradas y enfurecidas posiciones. En *Letras y Encajes* se trató de conciliar con la obra, pero se advertían algunas precauciones a la hora de ir a mirar los frescos.

[...] Nuestra primera y precisa impresión fue la de tener ante nuestros ojos, por la potente composición de sus cuadros, por el colorido y la técnica como estaban tratados, a un futuro y grande fresquista de la escuela de Giotto, Masaccio, los grandes maestros primitivos aún no superados.

Los que vayan a mirar este fresco con la retina y la imaginación cargadas de colorines ordinarios, de figuras movidas y sonrosadas y de motivos almibarados y dulzarrones indudablemente renegarán del artista y encontrarán abominable este primer fresco que tenemos en Antioquia y quizá en Colombia.

Este triunfo de Pedro Nel Gómez levantará un gran revuelo no sólo entre el público intonso, sino muy particularmente entre los artistas; al primero lo convencerá el tiempo valorador de toda obra. Los segundos no se convencerán nunca, pero en nuestro concepto sí podrán, ya que Gómez les abrió el camino, pintar frescos superiores a los suyos, si es que pueden. Los artistas deben combatir más con la obra que de palabra.<sup>278</sup>

La obra de Gómez fue trascendental para la incursión de la modernidad en la plástica colombiana no solo porque “al paisaje mismo lo humaniza”<sup>279</sup>, ni meramente por enarbolar las banderas de “la modernización de la sociedad colombiana, asumiendo con mentalidad positivista que el desarrollo científico-técnico de la infraestructura económica es uno de los pilares del progreso material y social de la nación”<sup>280</sup>, sino, más allá de lo anterior, porque en sus pinturas, acuarelas y murales al fresco se evidencia un marcado interés por la búsqueda de lo propiamente nativo, americano y en su caso antioqueño.

---

<sup>277</sup> José Eduardo Rueda Enciso, *Juan Friede 1901-1990: vida y obras de un caballero andante en el trópico* (Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2008), 91.

<sup>278</sup> Sin autor, “Pedro Nel Gómez, nuestro fresquista,” *Letras y Encajes*, junio de 1935, No. 107, 1635.

<sup>279</sup> Ángel Guido, *Pedro Nel Gómez, el pintor de la patria*, (Centro de Documentación, Casa Museo Pedro Nel Gómez: Medellín, manuscrito inédito, 1955-1956), 236.

<sup>280</sup> Diego León Arango Gómez, “Ideas estéticas en Pedro Nel Gómez, 161.

La figura de Pedro Nel Gómez es trascendental para la primera modernidad en la plástica porque con su expresionismo y los colores impregnados en murales como *La República*, *Danza de las chapoleras recogedoras del café*, *El minero muerto*, *intranquilidad por el enajenamiento de las minas*, *El barequeo*, entre otros murales expuestos en el antiguo Palacio Municipal y otros lugares públicos, demuestra una preocupación por lo propio y propone más allá del mensaje combativo, un discurso de carácter nacional que muestra lo popular y pinta al hombre tropical.

### **La transición: los salones anuales de artistas colombianos**

Si en la cuestión sobre la primera modernidad en la pintura y la escultura hay que buscar un punto final, puede localizarse con la inauguración del Salón Anual de Artistas Colombianos que, como una muestra de interés del Estado por incentivar el trabajo y las colaboraciones de los artistas nacionales, fue el suceso que dio paso a una nueva época en donde la pregunta por lo propio y lo nacional cambiarían sustancialmente.

Aunque en el país ya se había dado un intento por abrir un espacio oficial para el arte como fue el Salón Nacional de Artistas de 1931, no fue hasta 1940 en cabeza del Presidente Eduardo Santos y su ministro de Educación, Jorge Eliécer Gaitán, que realmente se muestra interés por establecer un lugar financiado con recursos públicos para que tanto pintores como escultores se enteraran de los avances que entre ellos se venían dando, y para que el pueblo colombiano se implicara en un campo de la cultura que siempre había estado rezagado.

El salón anual nace como un proyecto en el cual “la cultura es un componente esencial”<sup>281</sup> que trata de formar al ciudadano. Sin dudas, la creación de este espacio artístico puede ser una consecuencia del proyecto democratizador que se vivió en el país durante toda la década de 1930 y que tenía como interés el de fundar medios e instrumentos en los que la cultura llegara a más personas y tuviera un apoyo básico del Estado. En palabras de Jorge Eliécer

---

<sup>281</sup> Ver: Cristina Lleras Figueroa, “Salón nacional de artistas: proyecto para democratizar la cultura,” en: *Marca registrada, salón nacional de artistas. Tradición, modernidad y vanguardia* (Bogotá: Editorial Planeta, 2006), 36.

Gaitán, la apertura del Salón tenía el objetivo de involucrar a la ciudadanía como espectadores críticos y de llevar al artista a discernir sobre su propia obra.

“La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio [...] Otro de los fines que se propone el ministerio con la institución del Salón Anual de Artistas Colombianos, es el de crear en el artista una conciencia del valor de su obra, que además de estimularlo en la creación estética personal, lo habrá de capacitar para juzgar para estimar con meridiana imparcialidad y sin prejuicio de escuela o de tendencia, el arte de los demás”.<sup>282</sup>

En suma hubo una preocupación por “empujar la cultura nacional, estimular el arte colombiano y despertar en el pueblo no pasajeras curiosidades, sino permanente atención por las distintas manifestaciones del arte”.<sup>283</sup> Sin embargo no todo fue apacible, por lo menos en los salones que van desde 1940 a 1952, “las disputas partidistas se llevaron al campo artístico, y las disputas estéticas entorno a un arte de renovación, al campo de la política”,<sup>284</sup> lo que generó las mismas tensiones que se venían dando desde hacía dos décadas atrás entre lo tradicional y lo moderno<sup>285</sup>.

En el Primer Salón que estuvo abierto desde el 12 de octubre de 1940 en la Biblioteca Nacional de Colombia, se inscribieron 105 artistas, se admiten 61 pintores y 12 escultores, el total de las obras llegó a 157<sup>286</sup>, y se obtuvo como ganadores en el primer, segundo, tercer y cuarto puesto en pintura a Ignacio Gómez Jaramillo, Santiago Martínez, Sergio Trujillo, José Rodríguez Acevedo respectivamente; mientras que en escultura a Ramón Barba, José Domingo Rodríguez, Josefina Albarracín y Hena Rodríguez. En general hubo una aceptación pues el proyecto constituía “una iniciativa afortunada en pro de la cultura colombiana sobre el caudal estético y las posibilidades artísticas que hay en nuestro medio y en nuestra raza”,<sup>287</sup>

---

<sup>282</sup> Jorge Eliécer Gaitán, “palabras del doctor Jorge Eliécer Gaitán,” *El Tiempo*, 17 noviembre, 1940, en: 50 años Salón Nacional de Artistas, compilado por Instituto Colombiano de Cultura (Bogotá: OP Gráficas, 1990), 14.

<sup>283</sup> Eudoxia Estella Córdoba y Gloria Amparo Cruz Vergara, “23 Salones de Artistas Nacionales” (Trabajo de grado para optar por el título de Historiador, Universidad Nacional de Colombia Bogotá, 1973), 6.

<sup>284</sup> Cristina Lleras Figueroa, “Arte sin revolución,” en: *Marca registrada, salón nacional de artistas. Tradición, modernidad y vanguardia* (Bogotá: Editorial Planeta, 2006), 45.

<sup>285</sup> En especial en los tres primeros salones, realizados sucesivamente en los años de 1940, 1941 y 1942, se puede notar cierta estabilidad de los artistas tradicionalistas y progresistas.

<sup>286</sup> Ver: Eudoxia Estella Córdoba y Gloria Amparo Cruz Vergara, “23 Salones de Artistas Nacionales,” 12.

<sup>287</sup> Manuel Laverde Liévano, “Nuestros artistas: iniciativas y realidad,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 2 noviembre, 1940, vol. L, no. 1247.

no obstante, como se dijo líneas arriba, evidenció un recrudescimiento ciertos malestares pasados, en un momento que ya prorrumplía con fuerza el arte moderno.

Lo anterior se muestra en lo sucedido con las obras expuestas por Gómez Jaramillo que por un lado fueron criticadas como arte degenerado, y por el otro fueron señaladas como “mamarrachos” con tendencia izquierdista.

Y pensar que el autor de esos mamarrachos ha sido quien ha merecido, no sabemos por qué, el primer premio en el Salón de artistas colombianos! A qué grado de degeneración hemos llegado? Es que la pintura ya no es expresión de lo bello, de lo real, de lo digno? O fue que el señor Gómez Jaramillo evolucionó y cambió su estilo y aprendió en el pequeño término de dos años que hace que enlodó las paredes del Capitolio y hoy es un verdadero maestro? O es que a los pintores y artistas se les premia entre nosotros sus ideas izquierdistas pero no el mérito intrínseco de sus obras?<sup>288</sup>

Del mismo modo, ante la división surgida por la antigua querrela en el salón, *Revista de las Indias* llega a una temprana conclusión, que en términos globales, adquiere peso en la medida que distingue las diferencias que continúan en la plástica colombiana y reconoce que estas se encontraba en tránsito hacia otro momento:

Es digno de advertirse que mientras estos, a excepción de unos pocos de sus cuadros, se presentan con estudios, los llamados académicos concurren con obras de composición, como son los óleos ya citados de los maestros Moreno Otero y Díaz Vargas. Quizás no sería aventurado concluir de allí, que pintura nacional no ha salido aun del todo de la academia y que la plástica pictórica se halla actualmente en un punto de transición en el cual alcanzan a columbrarse dos fases: la académica y la de las corrientes modernas. Hasta qué punto el modelo limita o ayuda al espíritu creador, es cosa que no corresponde examinar aquí.<sup>289</sup>

Si el Primer Salón reavivó el debate sobre lo académico versus lo nuevo, el segundo al año siguiente, sostuvo el peso de las tensiones y la ingenuidad con la que se negaba “la nueva situación cultural”<sup>290</sup> que ya estaba arribando al país. El Segundo Salón abrió con los mejores auspicios a la curiosidad, al fervoroso respeto y a la admiración optimista de un público dotado del más exigente criterio estético y de la más fina actitud estimativa<sup>291</sup>, sin embargo,

---

<sup>288</sup> Daniel Alfredo Díaz, “Los desnudos” *El Siglo*, 27 de octubre, 1940, no. 1709, 2 y Víctor Jiménez Suárez, “El primer premio en pintura y los cuadros del Capitolio,” *El Siglo*, 6 noviembre, 1940, no. 1719, 10.

<sup>289</sup> Luis Vidales, “El primer salón del arte colombiano,” *Revista de las Indias*, septiembre 1940, no. 21, 240-241.

<sup>290</sup> Camilo Calderón Schrader, introducción a 50 años Salón Nacional de Artistas, compilado por Instituto Colombiano de Cultura (Bogotá: OP Gráficas, 1990), 18.

<sup>291</sup> Eudoxia Estella Córdoba y Gloria Amparo Cruz Vergara, “23 Salones de Artistas Nacionales,” 55.

cuando la política decidió incursionar en el campo del arte, “surgen entonces oscuros episodios de incomprensión y de malevolencia, gestos y ademanes de inaudita violencia, y actitudes espirituales muy poco elegante, nada artísticas”<sup>292</sup> que vieron afectados el sano desenvolvimiento del concurso artístico.

Al salón se presentaron un total de 104 obras en pintura y 16 en escultura, en el primer, segundo, tercer y cuarto puesto en pintura quedaron respectivamente seleccionados Santiago Martínez Delgado, Sergio Trujillo, Carlos Correa y Dolcey Vergara; mientras que en el campo de la escultura, se declaró desierta la premiación y se hizo mención honorífica a Julio Abril y Rodrigo Arenas Betancur<sup>293</sup>. La participación en esta ocasión fue poca pero como advirtió Andrés Pardo Tovar: esta observación, que en boca de muchos se ha convertido en un reproche y una queja, a otros tantos nos ha llevado al descubrimiento de nuevas orientaciones, nuevos puntos de vista, nuevas interpretaciones de la forma y del color. Sorpresas muy gratas que compensan la pobreza numérica de las obras exhibidas.<sup>294</sup>

En consecuencia, si los salones de 1940 y 1941 cimentaron las bases para lo que será una exposición financiada y apoyada por el Estado, de la misma manera evidenciaron que las tensiones suscitadas tiempo atrás en el arte colombiano habían cobrado fuerza. Sobre los primeros salones es claro, que son “el lugar donde confluyeron el final de una pintura académica de principios del siglo XX, la consolidación de los artistas que buscaban un arte americano y la aparición de los artistas modernos que se impondrán en el periodo siguiente”.<sup>295</sup> Con el primer y segundo salón se cierra una primera modernidad en plástica que intentó desenmarañar la naturaleza propia de la nación y se de paso a una nueva época cuya pregunta por lo propio estará traspasada por la técnica y las ideas abstractas.

---

<sup>292</sup> Andrés Pardo Tovar, “El Segundo Salón de Artistas Nacionales,” *Revista de las Indias*, octubre 1941, no. 34, 234.

<sup>293</sup> Ver: Eudoxia Estella Córdoba y Gloria Amparo Cruz Vergara, “23 Salones de Artistas Nacionales,” 75.

<sup>294</sup> Andrés Pardo Tovar, “El Segundo Salón de Artistas Nacionales,” 256.

<sup>295</sup> Cristina Lleras Figueroa, “Arte sin revolución,” 39.

## Conclusiones

El presente trabajo de grado tuvo como objetivo central el análisis de la primera modernidad en la plástica colombiana con el fin de hallar lo antiguo en lo nuevo entre 1920 y 1941. Esta categoría, que propone un primer momento, se sustentó bajo tres especificaciones: la primera las implicaciones que tuvo el contexto socio cultural latinoamericano y del país en la construcción de una plástica que proponía ser nueva; la segunda el estudio de lo nuevo y las posibles rupturas con lo tradicional; y la tercera la vinculación de la idea de lo propio y lo nacional que trajo consigo elementos innovadores en la pintura y la escultura.

En cuanto al contexto social y cultural de América Latina a finales del siglo XIX y principios del XX, se tiene que fue un periodo trascendental para el devenir del mismo continente. De acuerdo a los autores expuestos, el incremento de la población, la consolidación de las ciudades, el auge de la industria y la inserción a las dinámicas de la economía capitalista, provocaron un cambio sustancial en las naciones latinoamericanas, facilitando con ello el fortalecimiento de los proyectos nacionales y un nuevo movimiento ideológico que propuso desligar las ideas de la nostalgia por el pasado.

Dicho movimiento filosófico tuvo su esplendor con el advenimiento de la Revolución mexicana, que impactó al resto del continente con sus ideas estético-culturales, generando en los intelectuales latinoamericanos, por un lado cuestiones por la naturaleza de la nación a la que pertenecían, y por el otro la animosidad beligerante de proponer resistencias y abrir campo a nuevos preceptos, mirando al pasado pero desde una posición de rescate de las tradiciones.

En el caso colombiano, la recuperación del pasado y la visibilidad de figuras de la sociedad como el indígena y el campesino, fueron también un coletazo del estallido revolucionario en México. Sin embargo, desde 1886 con la Regeneración, hubo un afianzamiento de los postulados conservadores, por tanto las ideas revolucionarias al igual que las provenientes de Europa en su mayoría, entraron al país con resistencias, generando en torno a ello, debates sobre lo realmente pertinente para la nación colombiana.

Precisamente el segundo apartado versó sobre lo antiguo versus lo nuevo, pues el país durante 1920 y 1940, es el escenario de una disputa en el panorama ideológico, al encontrarse ideas

que seguían reproduciendo las tradiciones, con un movimiento que prorrumpía por lo moderno. El debate y las múltiples tensiones que se dieron entre intelectuales diferenciados públicamente en tres generaciones como los del Centenario, “Los Nuevos” y “Los Leopardos”, representa la típica querrela del mundo occidental que enfrenta a dos ideas en un solo escenario, con el propósito de que al final siempre prevalezca una de ellas. La cuestión colombiana de los años veinte, enfrentó a la opinión pública y los sectores ilustrados por lo más apropiado para un país que, aferrado a su pasado, intentaba involucrarse en las lógicas modernas del capitalismo y la industria.

En la querrela entre tradición y modernidad, que para Colombia tuvo recalcitrantes posiciones como también posturas frescas, se evidencian varios incisos. El primero que esta discusión suscitó tensiones como es natural, pero en vez de llegar a desenlaces, lo que proporcionó fue una ambigüedad en el escenario sobre la pertinencia de acatar o no los elementos modernizadores. El segundo que el país todavía se encontraba engolfado en las ideas decimonónicas, por lo que lo nuevo fue visto como foráneo. Lo tercero, que definitivamente entre 1920 y 1941 aproximadamente, se supone un primer momento en la llegada de la modernidad en las plástica, porque ante las ideas modernizantes, se dirimió el conflicto con el advenimiento de lo propio y lo nacional.

En relación al tercer objetivo específico propuesto para el estudio de la primera modernidad en la plástica colombiana, es claro, pues, según lo registrado por la fuente de época abordada, que en Colombia no se obedeció al característico movimiento europeo del *arte por el arte*; sino que tuvo sus principios en la búsqueda de las singularidades de la nación. Por lo menos entre 1920 y 1941, no se presenció una arremetida de las vanguardias europeas, tan solo influencias expresionistas en pintores como Ignacio Gómez Jaramillo o Pedro Nel Gómez; de igual forma, las vanguardias latinoamericanas solo repercutieron en el país desde el plano de las ideas, forjando desde la misma naturaleza tímida del país, una búsqueda por lo propiamente nacional y americano.

En consecuencia, ante la poca claridad del espectro moderno, hubo en la plástica un sincretismo entre lo antiguo y lo moderno, lo que ocasionó un interés por retratar la realidad misma con colores afines al trópico. La primera modernidad en la pintura y la escultura, tiene semejanzas al inicio del arte moderno francés, pues como dice Nigel Blake y Francis Frascina



fue un “momento de profundas transformaciones”.<sup>296</sup> En el contexto nacional el arte moderno tuvo su primer avistamiento a medida que el país avanzaba hacia la modernización, coincidiendo con la apertura del Estado liberal, la aparición de los movimientos estudiantiles y sindicales y la reivindicación de sectores olvidados.

El trabajo de grado es pertinente en primera instancia porque insta a la disciplina histórica a participar con mayor propiedad en la escritura de procesos de arte, pues también allí, se encuentran múltiples formas de comprender, a la luz del tiempo, el hombre y la mujer en sociedad. En segunda instancia, porque involucra a la Historia en un espacio poco frecuentado por ella, pero importante en el esclarecimiento de los procesos que han forjado el proyecto de nación colombiano.

Queda en el tintero la relación de la primera modernidad en el arte de Colombia con el concepto de identidad, como también realizar una prosopografía de muchos de los artistas de la época que lastimosamente han caído en el olvido. Igualmente queda abierto, a futuras investigaciones, el estudio de la segunda modernidad en el arte colombiano, que comenzando con Alejandro Obregón, Enrique Grau Araujo, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Débora Arango, entre otros, inaugurarán un tiempo en el que las artes plásticas se consolidan, a la par que la crítica del arte y la difusión cultural se especializan. Está todo por hacer.

---

<sup>296</sup> Nigel Blake y Francis Frascina, “La práctica moderna del arte y de la modernidad,” 60.

## Fuentes y Bibliografía

### Sitios de consulta de las fuentes

Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Biblioteca Museo de Antioquia

Biblioteca Nacional de Colombia

Centro de Documentación, Casa Museo Pedro Nel Gómez

Centro de Documentación, Museo Nacional de Colombia

### Prensa, revistas y suplementos de época

Achury Valenzuela, Darío. “América y nosotros”. *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249.

Alfredo Díaz, Daniel. “Los desnudos”. *El Siglo*, 27 de octubre, 1940, no. 1709, 2

Álvarez Lleras, Antonio. “La exposición Iberoamericana de Sevilla”. *Lecturas dominicales*, 27 octubre, 1929, serie II, no. 320.

Andrés González-Blanco. *Pánida*. 1915, V. XXVIII 915, no. 8, serie II.

Arango Jaramillo, Adelfa. “La exposición de arte francés en Medellín, y las modernas escuelas de pintura”. *Sábado*, 11 noviembre, 1922, año II.

Barrera, Rafael. “Nariño o el humanismo político”. *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249.

Bernáldez (¿?), Andrés. “Los que surgen”. *Universidad*, 24 febrero, 1921, Año I, No. 1, 206\*

Bonilla Plata, Jaime. “La feria exposición de Sevilla”. *El Gráfico*, 18 agosto, 1928, año XVII, no. 892.

Carvajal, M. A. “El Impresionismo en Bogotá,” *Revista Progreso*, 1949 junio, Año IV, No. 5, 154.

Cuervo de Yepes, María Antonio. “Salón de los independientes”. *Letras y Encajes*, junio, 1935, No. 107.

*Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, marzo de 1941, vol. LI, no. 1267.

De Larrañaga, José María. “La exposición de arte francés”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, febrero 10 de 1940, vol. XLIX, no. 1209.

*El Gráfico*, 5 octubre, 1929, Año XIX, No 94?

Engel, Walter. “La figura en la pintura colombiana”. *Revista Mito*, Diciembre 1948 Año II, No. 19.

Suárez, Marco Fidel. “Lo que es el progreso”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 17 julio, 1920, Vol. X, No 218.

García, Juan Crisóstomo. “La Galería del Bosque, para el Círculo de Bellas Artes”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 20 noviembre, 1920, Vol. X, no. 236.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. “El pintor “Andrés de Santamaría””. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 9 julio, 1938. Vol. XLVI. No. 1128.

Gómez, Pedro Nel. “Noticia sobre el arte colombiano”. *Revista Progreso*, 16 junio, 1928, Año II, No. 27, 426.

Jiménez Suárez, Víctor. “El primer premio en pintura y los cuadros del Capitolio”. *El Siglo*, 6 noviembre, 1940, no. 1719.

Konopacki, Martin. “Exposición de pintura”. *El Gráfico*, 30 junio, 1928, año XVII, no. 885.

Laverde Liévano, Manuel. “Sin título”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 2 Agosto, 1919.

\_\_\_\_\_, Manuel. “Nuestros artistas: iniciativas y realidad”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 2 noviembre, 1940, vol. L, no. 1247.

Lleras Camargo, Felipe. “La generación precentenaria su revolucionarismo y su virtud analítica - Torres y Sanín Cano, disociadores de ideas”. *Lecturas dominicales*, 13 diciembre, 1925, vol. VI. No. 135.

\_\_\_\_\_. “Hena Rodríguez en el arte nacional”. *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249.

Los Bachué. “Tableros”. *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249.

M. “La exposición artística”. *Sábado*, 13 mayo, 1922, año II, no. 45.

Manuel Zavala, Clemente. “Un ciclo de pintura y una jornada musical en Colombia”. En *Revista de las indias*, 1940. No 17.

Mar, José. “La vida pública colombiana”. *El Gráfico*, 14 octubre, 1922, año XII, no. 619.

Millán, Enrique. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 26 enero, 1929.

M...\*, Paco. “Los nuevos”. *El Gráfico*, 13 junio, 1925. Año. XIV. No. 738.\*

Mirabel, El Dr. “El pintor Moreno Otero”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 15 de mayo 1920, Vol. IX, No. 209.

Nieto Caballero, Eduardo. Luis. “Colombia Nueva”. *El Gráfico*, 13 diciembre, 1924, año XV, No. 717.

Ortega y Gasset, “Muy siglo XX,” *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 9 marzo, 1935. Vol. XXXIX, No. 957.

Ospina, Marco. “De lo nacional en el arte”. *Espiral, letras y arte*, marzo de 1963, no. 86.

Pardo Tovar, Andrés. “El Segundo Salón de Artistas Nacionales”. *Revista de las Indias*, octubre 1941, no. 34.

Pompey, Francisco. “Los artistas de América Latina”. *Lecturas dominicales*, 6 enero, 1929, Vol. XII, No. 281.

Pizano, Roberto. “La Exposición de Arte Francés”. *El Gráfico*, 19 agosto, 1922. Año XII, no. 611.

*Plástica, revista de arte*. 2 junio, 1956.

R.P. “Notas gráficas. Exposición de arte Nacional en la Academia de la Lengua”. *El Gráfico*, 4 agosto, 1923. Año XIV, No. 655.

Rivas, Guillermo. “El escultor Rómulo Rozo”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 4 junio, 1932.

Roa Martínez, Jorge. “Formemos la nacionalidad,” *El Gráfico*, 22 diciembre, 1923, año XIV, no. 675.

Rodríguez Lozano, Manuel. “La orientación de Gómez Jaramillo”. *Revista de las indias*, Octubre de 1937, vol. II, no 7.

Samper, Darío. “Nacionalismo y cultura,” *Lecturas dominicales*, 18 mayo, 1930, serie II, no. 245.

Sánchez, Alberto. “Sentimiento de patria”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, julio 17 de 1920, Vol. X, no. 218.

- Sanín Cano, Baldomero. “Varios”. *Revista Contemporánea*, enero, 1905, No. 4.
- Santos, Gustavo. “Breves apuntes sobre pintura colombiana”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 11 enero, 1936, no. 1000.
- \_\_\_\_\_. “Un maestro de la pintura: Garay”. *El Gráfico*, 12 agosto, 1922, año. XII. no 610.
- Sin autor. “Colombia en la Exposición Ibero- Americana de Sevilla”. *El Gráfico*, 7 diciembre, 1929, año XIX, no. 957.
- Sin autor. “Colombia en la Exposición de Sevilla”. *El Gráfico*, 15 junio, 1929, año XVII, no. 932.
- Sin título. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 1 Octubre, 1921.
- Sin autor. “Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957)”. *Plástica, revista de arte*, 1957, No. 6 (suplemento).
- Sin autor. “El arte de Hena Rodríguez”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 21 octubre, 1933, vol. XXXVI, no. 887.
- Sin autor. “El modernismo en la literatura”. *Lecturas dominicales*, 22 junio, 1924. Vol. III, No. 59.
- Sin autor. “El pabellón colombiano en la Exposición de Sevilla”. *Revista Progreso*, 5 julio, 1929, año II, no. 46.
- Sin autor. “¿Existe una verdadera cohesión en las nuevas generaciones?” *Lecturas dominicales*, 18 mayo, 1930, serie II, No. 245.
- Sin autor. “Exposición de pintura en el parque de la Independencia”. *El Gráfico*, 11 agosto, 1923, año XIV, no. 656.
- Sin autor. “La gran exposición de arte alemán”. *Letras y Encajes*, febrero de 1939, año XII, no. 151.
- Sin autor. “La exposición de Konopacki”. *El Gráfico*, 21 julio, 1928, no. 888.
- Sin autor. “La exposición de pintura”. *Letras y Encajes*, julio de 1928, año II, no. 24.
- Sin autor. “La joven generación entra a la lucha”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 10 mayo, 1941, Vol. LI. No. 1273.
- Sin autor. “La nueva orientación”. *Cromos, Revista Semanal Ilustrada*, 23 junio, 1925, Vol. XV, No. 859

Sin autor, "La personalidad histórica de Colombia". *El Gráfico*, 24 abril, Año. 778XV, No. 779.

Sin autor. "La revolución artística Reseña de 1936". *El Siglo*, 5 enero, 1937.

Sin autor, "Medellín futuro". *Revista Progreso*, 16 agosto, 1927, Año I, No. 16.

Sin autor. "Pedro Nel Gómez, nuestro fresquista". *Letras y Encajes*, junio de 1935, No. 107.

Sin autor. Sin título. *El Siglo*, 5 junio, 1936.

Sin autor. "Rómulo Rozo y su obra". *Revista PAN*, diciembre 1937, no. 16.

Sin autor. "1934-39. Los iniciadores de la moderna pintura". *Plástica, revista de arte*, no. 6, 1957 (suplemento).

Solano, Armando. Sin título. *El Gráfico*, 7 febrero, 1920, año IX, Serie L II, No. 513.

Varela, Juan Pablo. "La pintura en Colombia". *Lecturas dominicales*, 15 junio, 1930, serie II, no. 249.

Vidales, Luis. "El primer salón del arte colombiano". *Revista de las Indias*, septiembre 1940, no. 21.

Zary, Antonio. "Rómulo Rozo". *Lecturas dominicales*, 6 febrero, 1927, vol. VIII, no. 186.

### **Fuente impresa**

López de Mesa, Luis. *Escritos sobre arte*, (Serie documental), Archivo personal, colección de consulta interna, sala patrimonial Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia.

Tejada, Luis. *La trascendencia política de lo efímero*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2006.

## **Bibliografía**

Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Arias Trujillo, Ricardo. *Los leopardos, una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá Universidad de los Andes, 2013.

Barney Cabrera, Eugenio. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El Áncora Editores, 1996.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003.

Bernal, María Clara. *Redes de Intelectuales. Arte y Política en América Latina*. Bogotá: Editorial Kimpres, 2015.

Blake, Nigel y Francis Frascina. “La práctica moderna del arte y de la modernidad”. En *La modernidad y lo moderno: pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akal, 1998.

Bosi, Alfredo. “Las parábolas de las vanguardias latinoamericanas”. En *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, ed. Jorge Schawartz, trad. de Estela Dos Santos. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

Caballero, Germán Rubiano. “Pintores y Escultores “Bachués”.” En *Salvat*, 1361-1382. Barcelona: Gráficas Estella, 1988.

Calderón Schrader, Camilo. Introducción a 50 años Salón Nacional de Artistas, compilado por Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: OP Gráficas, 1990.

Calvo Carrilla, José Luis. *La cara oculta del 98 místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1998.

Compagnon, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Editions Du Seul, 1990.

Correa Vélez, Jorge Iván. *Aproximaciones a Luis López de Mesa y la Generación del Centenario*. Sin publicador, Medellín, 1984.

Da Jandra, Leonardo prólogo, Heriberto Yépez traducción a *La otra raza cósmica*. México: Almadía, 2010.

De Torre, Guillermo. *Historias de las literaturas de Vanguardia* vol. I. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

Enciso Rueda, Eduardo. José. *Juan Friede 1901-1990: vida y obras de un caballero andante en el trópico*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2008.

Flórez Arcila, Rubén Darío. *Cátedra Marta Traba. Homérica Latina. Arte, ciudades, lenguajes y conflictos en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

Gallo, Lylia. “Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX”. *Ensayos Vol.* (1997): 12-32.

García, Antonio. *Gaitán: Apogeo y crisis de la República Liberal*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1983

Germán, Benjumea Zapata. “Arte e ideología: aproximaciones conceptuales”. En *Artes La Revista* Vol. 8 (2009):

Guibernau, Montserrat. *Los nacionalismos*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A, 1996.

Gombrich, Ernest. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid: Editorial Debate, 1999.

González, Beatriz. “Andrés de Santamaría: aproximación formal”. En *América; mirada interior Figari, Reverón y Santamaría*”. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1985.

Guido, Ángel. *Pedro Nel Gómez, el pintor de la patria*. Centro de Documentación, Casa Museo Pero Nel Gómez: Medellín, manuscrito inédito, 1955-1956.

Hobsbawm, Eric. “Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy”. En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Comp. Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000: 173-189.



Lleras Figueroa, Cristina. “Salón nacional de artistas: proyecto para democratizar la cultura”. En *Marca registrada, salón nacional de artistas. Tradición, modernidad y vanguardia*. Bogotá: Editorial Planeta, 2006.

Londoño, Santiago. *Breve historia de la pintura en Antioquia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.

\_\_\_\_\_. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Imprenta de la Universidad de Antioquia, 1996.

López Bermúdez, Andrés. “Inscripción en el escenario cultural y periplos de expansión (1921-1927)”. En *Jorge Zalamea, enlace de mundos quehacer literario y cosmopolitismo (1905-1969)*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2015.

López, Carlos Arturo. “Gobiernos, modernidad y producción escrita en Colombia (1880-1930): la escritura como terreno común de los antagonismos”. En *Desafíos Semestre II* (2014): 43-71.

López Ocampo, Javier. *Historia de la cultura hispanoamericana siglo XIX*. Bogotá: Plaza & Janés, 1987.

Mariátegui, José Carlos. “El florecimiento de las literaturas nacionales”. En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Comp. Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000: 67-76.

\_\_\_\_\_. *Siete ensayos de la realidad peruana*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

Marshall. Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Argentina: Siglo XXI, 1989

Pini, Ivonne. *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Martin, Gerald. “América Latina: cultura y sociedad”. En *Historia de América Latina*, Comp. Leslie Bethell: Barcelona: Editorial Crítica, Vol. 8. 157-228.

Medina, Álvaro. *El arte de Colombia de los años veinte y treinta*. Bogotá: Tercer Mundo Editores – Colcultura, 1995.

\_\_\_\_\_. *Procesos de Arte en Colombia*. Bogotá: Editorial Andes, 1978.

Molina Ramírez, Gerardo. *Las ideas liberales en Colombia 1915-1934*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.

Orlando Melo, Jorge. “Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización”, en *Colombia: el despertar de la modernidad*. 225-247.

Padilla Peñuela, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2008.

Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930-1953*. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1987.

Pini, Ivonne. “Aproximación a la idea de lo “propio” en el arte latinoamericano a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX”. En *Historia Crítica*, no. 13 jul-dic, (1996): 5-15.

\_\_\_\_\_. Jorge Ramírez Nieto. *Modernidades, vanguardias y nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2012.

\_\_\_\_\_. “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20”. *Ensayos* vol.: 04, (1997): 101-113.

Poppel, Hubert. *Tradición y Modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*. Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia, 2000.

Quinche Ramírez, Víctor Alberto. “Andrés de Santamaría y la identidad del arte colombiano”. En *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, vol. 97-99, No 591, (2003-2004):43-53.

Rama, Ángel *Ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Restrepo Arango Sofía y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Otraparte - Editorial de la Universidad de Antioquia, 2002.

Ruíz, Guillermo. “La generación del 98 y un nuevo descubrimiento de América”. En *Boletín de la Academia Colombiana*, Tomo XLIX, julio-diciembre (1998): 45-60

Salón Nacional de Artistas, compilado por Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: OP Gráficas, 1990.

Scobie, James R. “El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930. En *Historia de América Latina, Comp. Leslie Bethell. Barcelona: Editorial Crítica, Vol. 7.*

Traba, Marta. *Marta Traba*. Bogotá: Servigraphic, 1984.

### **Documentos en línea y páginas web**

Aprende en línea UdeA, Facultad de Ingeniería, consultada el 6 de enero de 2017  
<http://docencia.udea.edu.co/regionalizacion/irs-505/contenido/clase1-2.html>

El Historiador. Consultada el 3 de enero de 2017 [http://www.el-historiador.com.ar/articulos/america\\_latina/america\\_latina\\_entre\\_crisis\\_30\\_y\\_populismos.php](http://www.el-historiador.com.ar/articulos/america_latina/america_latina_entre_crisis_30_y_populismos.php)

EstudiantesUBA. Consultada el 3 de enero de 2017  
<https://www.estudiantesuba.com/ciencia-politica/historia-latinoamericana-es-politica/906-america-latina-en-los-anos-treinta.html>

Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadorí, 1998. Consultado el 16 diciembre, 2016.  
<https://drive.google.com/file/d/0B9bC3x6W4dVsZGIwNzhlZTItOGU2ZS00YWZILTg5MjEtMjBhMGQwZmY2YmVm/view?ddrp=1&hl=es#>

Nouss, Alexis. “Historia de la palabra y el concepto” en: *La modernidad*. México: Publicaciones Cruz S.A., 1997. Consultado el 30 de diciembre, 2016.

[https://books.google.com.co/books?id=Ea7\\_mgDSg88C&pg=PA11&lpg=PA11&dq=querella+antiguos+y+modernos+arte+siglo+xix&source=bl&ots=Pvr1dcy5Ok&sig=ErBq4IqXI7ftShNNTVIancHDgz8&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi8686uvoHUAhUDRSYKHQilBhQO6AEIMjAC#v=onepage&q=querella%20antiguos%20y%20modernos%20arte%20siglo%20xix&f=false](https://books.google.com.co/books?id=Ea7_mgDSg88C&pg=PA11&lpg=PA11&dq=querella+antiguos+y+modernos+arte+siglo+xix&source=bl&ots=Pvr1dcy5Ok&sig=ErBq4IqXI7ftShNNTVIancHDgz8&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi8686uvoHUAhUDRSYKHQilBhQO6AEIMjAC#v=onepage&q=querella%20antiguos%20y%20modernos%20arte%20siglo%20xix&f=false)

Luis Vidales. Consultado 17 febrero, 2017.  
<http://luisvidales.blogspot.com.co/2011/03/luis-tejada-en-su-tinta.html>.

Meisel Roca, Adolfo. *El Banco de la República: antecedentes, evolución y estructura*. Bogotá: Banco de la República, 1954. Consultado el 7 de enero, 2017.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/banrep1/hbrep4.htm>

*Mémoire des Luites*. Consultada el 3 de enero de 2017 <http://www.medelu.org/los-movimientos-sociales-en>

Molano, Mario Alejandro. “Walter Benjamin: historia, experiencia y modernidad”. *Valores y Ensayos*, abril (2014):165-190.  
<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v63n154.31199>

Revista Credencial. Consultada el 7 de enero de 2017.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2005/revolucion.htm>

Rey-Márquez, Juan Ricardo. “Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes al Salón Nacional de Artistas”. Universidad Nacional de Colombia, no 11 (2006): 67-87. Consultada 20 febrero, 2017,  
<http://www.bdigital.unal.edu.co/44167/1/44988-215673-1-SM.pdf>

### **Tesis y trabajos de grado**

Arango Gómez, Diego León. “Ideas estéticas en Pedro Nel Gómez: realismo, nacionalidad, modernidad y mitología”. Tesis para optar por el título de Doctor en Artes, Universidad de Antioquia, 2011.

Arias Villegas, Claudia Patricia y Sabina Escobar Jaramillo. “Pedro Nel Gómez, pintor de un pueblo”. Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social, Periodista, Universidad Pontificia Bolivariana, 1997.

Ríos, María Cecilia. “Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX”. Trabajo de investigación de grado para optar por el título de Magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquia, 2007.

Córdoba, Eudoxia Estella y Gloria Amparo Cruz Vergara. “23 Salones de Artistas Nacionales”. Trabajo de grado para optar por el título de Historiadora, Universidad Nacional de Colombia Bogotá, 1973.