



**Lo clásico, lo romántico y el positivismo en el pensamiento estético de Laureano
Gómez**

Erica María Flórez Agudelo

Artículo de investigación para optar al título de Historiadora

Tutor

Gustavo Adolfo Villegas Gómez, Doctor (PhD) en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Historia

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

| | |
|---|---|
| Cita numérica | 1 |
| Cita nota al pie | ¹ Erica María Flórez Agudelo, “Lo clásico, lo romántico y el positivismo en el pensamiento estético de Laureano Gómez” (Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2022). |
| Fuentes primarias / Bibliografía | Florez Agudelo, Erica María. “Lo clásico, lo romántico y el positivismo en el pensamiento estético de Laureano Gómez”. Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2022. |

Estilo: Chicago 17 (2017) y adaptación de Trashumante. Revista Americana de Historia Social UdeA.



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Alba Nelly Gómez García.

Jefe departamento: Rodrigo de Jesús García Estrada.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Resumen

Este artículo propone un análisis del pensamiento estético de Laureano Gómez. Los temas y teorías que expuso en su producción crítica sobre arte pictórico le han llevado a ser catalogado como el mayor censor del arte moderno en Colombia. El estudio de su producción escrita nos permitirá comprender los elementos que motivaron la censura de las manifestaciones modernas en el arte, especialmente del expresionismo, para llegar a explicar que los defectos que el autor encontraba en el complejo panorama artístico colombiano, devenían de influencias estéticas europeas entre las que encontramos lo clásico, el romanticismo y el positivismo, así como de influencias sociales y culturales de la época que marcaron el rechazo de los lenguajes artísticos modernos en la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: arte, política, estética, Laureano Gómez

Abstract

This article proposes an analysis of Laureano Gómez esthetic thought. The themes and theories exposed in his critical production of pictorial art cataloged him as the main censor of Colombian modern art. His written production study will allow us to understand the elements that motivated him to censor modern art manifestations, especially expressionism, to explain that the flaws of the complex Colombian artistic landscape came from European esthetic influences. In which we can find the classic, the romanticism, and the positivism as social and cultural influences of the epoch that draw the rejection of the modern artistic languages in the first half of the XX century.

Keywords: art, politics, esthetic, Laureano Gómez.

Introducción

El presente artículo analiza las ideas estéticas en la producción escrita de uno de los censores más férreos del arte moderno en Colombia, el político, crítico y periodista conservador Laureano Gómez. La reflexión de sus textos sobre crítica de arte pictórico permite comprender las

ideas estéticas que le influenciaron para defender el arte académico y así estimar cuáles fueron sus motivaciones para oponerse al arte moderno. Esta dicotomía, analizada a la luz del contexto histórico nacional y mundial, así como el entendimiento de Laureano Gómez como intelectual, permitirá identificar las categorías empleadas por él, interpretadas a través de las diferentes escuelas de pensamiento.

La modernidad generó un cambio en las condiciones de posibilidad de los sujetos que solo fue posible a partir de su desarrollo. La Revolución Industrial, la división social del trabajo, el tiempo libre y de ocio, el consumo cultural para clases sociales más amplias, las movibilidades en las estructuras económicas entre muchos otros cambios fueron viables gracias a las transformaciones, especialmente mentales, que se suscitan a partir de ella. Estas alteraciones derivaron en la necesidad de estudiar desde otras perspectivas y teorías a las sociedades; entre estas aparece la Historia Intelectual que es una línea historiográfica que deviene de la Historia Cultural y se encarga, a grandes rasgos, de investigar el pensamiento de los sujetos en la sociedad, así como sus formas de apropiación y distribución. En ese orden de ideas, entender el pensamiento de los sujetos, así como las influencias que les afectan, tiene gran importancia para el conocimiento de las sociedades y de los procesos históricos.

Diversos autores que han estudiado el arte moderno en Colombia han coincidido en que es Laureano Gómez su censor más férreo; esta aseveración se ha convertido en un elemento concurrido cuando se habla del arte realizado en la primera mitad del siglo XX, sin embargo, son pocos los estudios que han buscado entender su pensamiento estético en relación con los movimientos que le influenciaron, así como las condiciones sociopolíticas y culturales que sentaron las bases de su producción intelectual. Laureano Gómez dedicó su vida a intervenir en política, crítica, periodismo e ingeniería, desde todas las plazas que ocupó intentó demarcar un modelo de país alineado con posturas conservadoras y tradicionalistas; como figura pública, fue muy importante en el curso que tomó el país, de allí que podamos afirmar que el lugar de enunciación desde el que se movía es también un lugar desde el que se ejerce el poder. Hay una estrecha relación entre el arte y la política y si bien esta no es nueva, la intención de plantear, partiendo de la producción escrita de Laureano Gómez, unos elementos que permitan en cierta medida aclarar las influencias, intenciones y condiciones de posibilidad que le llevaron a censurar el arte moderno en beneficio del arte académico, nos permite a su vez enlazar el arte y los estamentos de poder. Tratando de entender no solo lo que dice el texto si no las situaciones externas que le influenciaron,

la producción intelectual impone una visión del mundo. Para este análisis, se hará uso de los artículos de crítica de arte pictórico, de la compilación realizada en 1984 por el Instituto Caro y Cuervo, que en el Tomo I¹, recoge la crítica sobre literatura, arte y teatro realizada por Laureano Gómez a lo largo de su vida.

1 Acercamiento teórico

Este artículo se referencia en la Historia Intelectual y en la teoría de campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu; desde esta teoría la sociedad es analizada como un conjunto de campos, cada uno de ellos es un espacio social en el cual se establecen relaciones de tensión y complementariedad, es decir, relaciones de fuerza entre los agentes y las instituciones que luchan por el dominio y el monopolio de los diferentes tipos de capital. La existencia del campo está condicionada y limitada por las estructuras sociales, el capital común que comparten los grupos y por una constante lucha por el poder. Es un “campo de fuerzas posibles, que se ejercen sobre todos los cuerpos que pueden entrar en él, el campo de poder también es un campo de luchas, y cabe, en ese sentido, compararlo con un juego: las posesiones, es decir el conjunto de las propiedades incorporadas, incluyendo la elegancia, el desahogo o incluso la belleza, y el capital bajo sus diversas formas, económica, cultural, social, constituyen bazas que impondrán tanto la manera de jugar como el éxito del juego.”² El campo, es entonces un espacio móvil en el que suceden interacciones diversas que se rigen por sus propias leyes y permite observar las relaciones sociales entre quienes tienen y aspiran el poder, por lo tanto es un espacio estructurante y jerarquizante.

Quienes legitiman y establecen las reglas del juego son las instituciones, que a su vez son las encargadas de distribuir el habitus, que es la forma de pensar, sentir y actuar; es también la forma en que se produce, aprecia y reproducen las prácticas. Las relaciones dadas por los agentes están mediadas por el gusto, que está estructurado por las clases dominantes que buscan distinción, sin embargo, surgen otros tipos de gusto entre quienes pretenden imitar a las clases dominantes o

¹ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984) Estas compilaciones son fruto de la ley 25 de 1966 decretada por el Congreso de Colombia por la cual se honra la memoria de Laureano Gómez. En el Artículo 4º se establece: “Encárgase al instituto Caro y Cuervo la recopilación y edición de las obras completas del doctor Laureano Gómez”

² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, (Editorial Anagrama, 1995), 29

quienes quieren alejarse de ella.³ La explicación que brinda Bourdieu del gusto es sociológica y se mide a través del consumo cultural, es decir, del mercado de los bienes simbólicos como el arte, la moda, el ocio; refuerza los mecanismos de enclasmiento, clasifica bienes y sujetos, distingue y orienta las posiciones sociales, siendo importante por ser el instrumento de poder del grupo dominante que marca la distancia social desde lo que está aceptado o depreciado. Como la cultura es algo cambiante, lo que se entiende por gusto en una u otra época también lo es, es un concepto histórico que pertenece a un tiempo y un espacio, no es universal ni inmutable y se produce sobre relaciones de desigualdad.⁴

Veremos entonces como estos conceptos toman importancia para entender la situación de poder que ostentaba Laureano Gómez, su intención de distinción por lo que él consideraba debía ser el buen arte y la forma en que sus pensamientos se reprodujeron, pero sobre todo, las ideas que le influenciaron. Como intelectual, distribuyó su producción en diferentes revistas y periódicos en los cuales intentó conservar el gusto por la tradición academicista. Todos estos elementos responden a las condiciones en que se movía el mundo a nivel político, económico, social y cultural del que el arte no fue ajeno y que como hemos asentado, fue posible gracias a la modernidad y los cambios que trajo consigo. Es importante aclarar que lo que se pretende con la teoría de Bourdieu no es el análisis del campo artístico en su compleja totalidad, de lo que se parte es de la importancia de entender la posición de poder y capacidad de enclasmiento con la que contaba Laureano Gómez al ser un agente dominante en el campo. Al entender las posturas estéticas que tenía frente al arte, es posible analizar cómo se movían las estructuras jerárquicas del gusto en el mundo artístico colombiano del siglo XX, así como los mecanismos de los que hizo uso el autor para beneficiar su posición dominante frente a los demás agentes, pero sobre todo entender que como todo concepto histórico, el gusto por el academicismo responde a unas condiciones e influencias que es importante analizar para entender el medio artístico colombiano.

³ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, (Ediciones Península, 2000), 63

⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, (Madrid: Taurus, 1988). La clase social alta, ejerce una relación de dominación sobre las demás a partir de lo que el autor ha definido como gusto legítimo que es en su mayoría heredado por su clase social y más directamente por su familia; la pequeña burguesía, con el gusto medio tiene una relación de dominado, su intención es tomar cercanía del gusto legítimo y distanciarse del gusto de las clases bajas por medio de la educación, lo que lo convierte en un capital cultural adquirido más que heredado. Por último, la clase baja tiene lo que el autor denomina un gusto popular, en el que hay una conciencia directa de la dominación que ejercen las demás clases sobre sí mismos, es decir, una clase dominada que se entrega a la dominación

2 Antecedentes. El convulsionado siglo XIX

Hacia las últimas décadas del siglo XIX el proyecto liberal perdió fuerza y fue derrotado. La intención modernizadora que tenía la imprenta liberal fue suspendida, pues la nación no desarrolló los medios mentales y materiales necesarios para llevarla a cabo, a pesar de que era necesaria. “Los liberales enfatizaban en la descentralización del poder del Estado, en la economía y en la libertad personal, mientras que los conservadores defendían las prerrogativas de la Iglesia y se oponían a la secularización y al debilitamiento de las jerarquías sociales.”⁵ Esta derrota daría paso al movimiento regeneracionista liderado por Rafael Núñez, entre sus cambios se encontraban volver a Dios como eje central de la nación y desmontar lo pactado en la Constitución liberal de 1863. El cambio del modelo liberal al conservador que permanecería hasta bien entrado el siglo XX, fue una etapa conocida como la Hegemonía Conservadora. Durante estos años los terratenientes y la iglesia católica ayudaron en el sostenimiento del aparato estatal. “La iglesia se convierte así, en el mejor guardián de un orden tradicional leído a la luz del orden divino.”⁶ La consecuencia de esta situación fue que cualquier intento de secularización se viera limitado, pues la iglesia fungía como institución moralizante, lo que conllevó a una vida parroquiana y conservadora que tenía a la religión católica como elemento cohesionador de la nación.

El periodo finisecular coincide también con un lento proceso de industrialización que se inició en la capital del país en un momento donde las rencillas políticas y sociales parecían menos convulsas. Esta situación de aparente tranquilidad dio paso a manifestaciones y rupturas que lentamente fueron haciéndose camino en el panorama nacional. Es la sociedad de las ciudades que empiezan a masificarse, abandonan lentamente un pasado colonial y décadas de guerras civiles, a pesar de ello, para finales de siglo, el panorama colombiano distaba mucho del promisorio progreso y desarrollo que impartían las grandes metrópolis europeas; la modernización se introduciría lentamente. La situación colombiana no era tan diferente del resto de América Latina; para la

⁵ James Henderson, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia -Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional, Sede Medellín, 2006), 17

⁶ Consuelo Corredor, *Los límites de la modernización*, (Bogotá: Cinep, 1992), 78

década de 1880 la región presentaba una participación económica mundial del 5%, menos de la mitad de lo que representaba solo Alemania⁷

3 El escenario: Colombia en el cambio de siglo

El siglo XX colombiano parecía dejar atrás las turbulencias e inestabilidades sociales y políticas vividas a causa de las guerras civiles en el siglo XIX. A pesar de sostener una estructura claramente tradicional, jerárquica y conservadora, las intenciones modernizadoras empezaban a permear la realidad nacional. Aparentemente el Estado tenía cierto control sobre la población, en gran medida por las leyes de Dios y en menor medida por las leyes humanas⁸ sustentadas en los valores religiosos y las tradiciones rurales; pero la situación era más compleja.

El sistema político no funcionaba de acuerdo con la Constitución ni los valores sociales democráticos permeaban la sociedad. Aunque muchos creían que las minorías debían tener derechos, que todos los ciudadanos eran iguales, que el Estado no debía prohibir la libre expresión de ideas, gran parte de los grupos dirigentes creían que era su derecho y su obligación orientar el país, que las ideas contrarias al consenso eran peligrosas y solo podían discutirse en forma limitada y que, como se repetía, el mal no tenía derechos⁹.

El clima económico de las primeras décadas presentaba crecimiento y desarrollo, sin embargo, el clima político era el escenario de intolerancias recurrentes fruto de una sociedad estamentaria que tenía sus raíces en la colonia. La jerarquización tan estrechamente marcada había impedido el ascenso social, avanzando el siglo XX el crecimiento económico manifestado en las primeras décadas engendró posibilidades de movilidad social. A pesar de ello, los cambios entre la población seguían siendo complejos, el desprecio por las minorías étnicas y la cultura popular estaban presentes, pero paulatinamente la vida moderna empezó a impactar las grandes ciudades. Transformaciones en la vida cotidiana como el cine, las novelas, en la vestimenta femenina que se hacía cada vez más corta, las oportunidades que se abrían a las mujeres para laborar y ocupar el

⁷ James Henderson, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia -Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional, Sede Medellín, 2006), 4

⁸ Jorge Orlando Melo, *Historia Mínima de Colombia*, (Madrid: Turner Publicaciones S.L, 2017), 190

⁹ Jorge Orlando Melo, *Historia Mínima de Colombia*, (Madrid: Turner Publicaciones S.L, 2017), 191

espacio público fueron catalogadas como “peligrosas,”¹⁰ a pesar de ello empezaban a extenderse en las sociedades por medio de la prensa y las revistas, no sin recibir la crítica de los más recalcitrantes conservadores religiosos y políticos.

Este periodo de cambio atomizó a los tradicionalistas a reforzar la religión, las bases morales impuestas por la iglesia y a contravenir los lineamientos liberales, modernos y seculares. A pesar de la reticencia a los cambios en la vida cotidiana, en lo que convenían las mayorías liberales y conservadoras era en la necesidad de modernizar el entorno material; explotar asertivamente los recursos nacionales les permitiría insertar a Colombia en la economía mundo. A este modelo se le conoce como modernización desde arriba¹¹ y tiene como consecuencia que el entorno material se moderniza, pero las ideas no, lo que deja un clima inestable en un proyecto sin un sustrato sólido.

4 El arte en el escenario colombiano

La situación del campo artístico no fue menos móvil en el paso del siglo XIX al XX. Los cambios y permanencias reflejados en el arte nacional se encontraban en relación con su entorno social, económico y político. Hasta muy entrado el siglo XIX, las manifestaciones artísticas seguían un modelo colonial de hacer y representar, que consistía en la formación en los talleres de artesanos para crear obras que estaban ligadas al poder de la iglesia, por lo que sus temas estaban mediados por ella. Fue hasta la década de 1860 cuando un impulso gubernamental dio inicio al proceso de profesionalización del arte por medio de las escuelas de Artes y Oficios. “Dichas escuelas, rompen, ciertamente, la tradición de aprendizaje individual heredado de la colonia española, en la que un maestro se rodeaba de unos cuantos aprendices y les trasmitía sus secretos al cabo de unos tres o cuatro años.”¹² Esta nueva forma de educarse en las artes, da a la obra una valoración socio-cultural y permite la inclusión de las clases burguesas en el desarrollo de labores que durante la colonia eran consideradas de segunda categoría por ser desarrolladas con las manos, tradición que ya había

¹⁰ Álvaro Tirado Mejía. dir, *Nueva Historia de Colombia. Tomo I. Historia Política 1886-1946*, (Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1989), 217

¹¹ Consuelo Corredor, *Los límites de la modernización*, (Bogotá: Cinep, 1992)

¹² Alberto Mayor Mora (investigador principal), *Las escuelas de Artes y Oficios en Colombia 1860-1960*. (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013), 21

tomado relevancia en Europa ¹³ y sentaría las bases para el arte academicista, que sería la bandera de la tradición en el siguiente siglo.

En el declive liberal y posterior orden conservador, muchas escuelas de Artes y Oficios fueron creadas por comunidades católicas que implementaron en la idea del trabajo los valores religiosos y tradicionalistas. Esta condición orientó técnicamente al artesano, pero limitó su capacitación ideológica y tecnológica minimizando la fuerza de este grupo social en la modernización del entorno mental de la nación, a pesar de ello, como es habitual en los periodos de rupturas, hay más permanencias que cambios, pero estos últimos van atravesando lentamente todas las esferas de la sociedad. En 1886 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes, representando un salto importante en la continuación de la profesionalización, lo que permitió que un número cada vez mayor de artistas estuvieran formándose para la producción plástica. En el cambio de siglo el gusto por lo tradicional se mantuvo a través de la defensa del academicismo, que referenciado en técnicas que desde el renacimiento se implementaban como la perspectiva, la armonía en el color y el dibujo anatómico buscó sostener a toda costa sus premisas como las orientadoras del buen arte. Estaba pensado para las élites y eran representados los políticos, las señoras de alta sociedad y los caballeros ilustres, especialmente a través de la técnica del retrato. “De esta manera, la pintura académica, centrada sobre todo en la elaboración de retratos de una fidelidad que nunca antes se había visto en la historia colombiana, cumplió con la tarea fundamental de contribuir a la diferenciación social de las élites acomodadas y pretendidamente cultas, frente a la gente llana.”¹⁴

En las primeras décadas del siglo XX, los intelectuales y artistas vivían en un medio bifurcado que buscaba renovación, por un lado, y por el otro, se sustentaban en la tradición; los primeros respondían a manifestaciones de lo moderno en el arte y los segundos se anclaban a la herencia academicista, sin embargo, muchos otros se encontraron a medio camino entre ambas posturas. No solo el campo del arte estaba reticente a los cambios, la sociedad seguía replicando el miedo hacia cualquier forma de secularización. Para quienes decidieron alejarse de lo convencional y explorar otros caminos que se distanciaban de la tradición, su trabajo estuvo marcado por críticas y censuras lideradas por la iglesia y por políticos conservadores y liberales de pensamiento

¹³ Eugenio Barney Cabrera. “El hacer artístico, confesión de oficio y afición”, *El arte en Colombia. Temas de ayer y hoy*. (Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Cafetero, 1970) 58

¹⁴ Santiago Londoño Vélez, *Breve historia de la pintura en Colombia*, (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005), 83

tradicional. La iglesia jugó un papel determinante gracias al poder que ostentaba desde la Regeneración y no se limitaba en ataques hacia las formas del arte que podían contravenir con su posición jerárquica y su labor como entidad que velaba por la moralidad de los colombianos. Por parte de los políticos, fue Laureano Gómez el censor más destacado.

Esta intención conservadora enfocó todos sus esfuerzos en hacer oposición al arte moderno, que pretendió liberarse de los condicionantes cánones academicistas y encontrar en la experimentación otras soluciones plásticas. En la persona de Andrés de Santamaría¹⁵, se centran los primeros debates y críticas y se le reconoce como el iniciador de las manifestaciones del arte moderno, premoderno o por lo menos como el primero en alejarse de la estética academicista, las ideas de corte impresionista que trajo de Europa generaron distanciamiento frente a las formas canónicas de representación pictórica del país. Los impresionistas fueron pioneros en abordar temas que el arte no consideraba dignos de ser tratados como las prostitutas, los trabajadores, los paseantes de las calles, o las escenas de una cafetería y permiten las primeras representaciones de la ciudad viva y deshigienizada; presentan como temas de interés y de impacto esa parte de la población que vive al margen preocupándose por el dónde y cómo acontece la vida moderna. Los puentes, los ferrocarriles, las calles, los parques, las estaciones, pero acompañados de los paseantes anónimos de la ciudad fueron sus temas de estudio. “De las enseñanzas de Santa María, las que más hondo calado tuvieron en Colombia fueron: su creencia en la dignidad de cualquier tema como sujeto artístico; el acento nacionalista patente en algunas de sus obras (pese a que estilísticamente se inscriban dentro de los parámetros de la vanguardia europea); y su predilección por pintar, o al menos bosquejar, al aire libre”¹⁶.

Con el tiempo, el debate suscitado a partir de la obra de Santamaría terminó por convertirse abiertamente en un enfrentamiento público entre la tradición y la modernidad, manifestado con particular intensidad a partir de 1922, año que se presentó en Bogotá *la Exposición de la Moderna Pintura Francesa*, que sentó un paradigma en la concepción estética del país y fue exhibida en

¹⁵ Marta Traba, “Problemas de influencias, de universalismo y de localismo, de técnicas y de significados en la obra de Andrés de Santamaría”, *Historia abierta del arte colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984), 87-114

¹⁶ Álvaro Tirado Mejía, dir, *Nueva Historia de Colombia. Tomo IV. Literatura y pensamiento, artes y recreación*, (Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1989), 145

Bogotá y Medellín.¹⁷ Esta exposición fue muy importante debido a que la población poco conocía de las tendencias europeas, abrió la posibilidad de acercarse a ideas que ya Santamaría había planteado a finales del siglo XIX; y aunque habían quedado relegadas hasta bien entrado el siglo XX, abrieron camino para el cambio. Sin embargo, pocos reconocen que algunas manifestaciones modernas habían nacido en la cuna academicista con el desarrollo de la técnica de paisaje ampliamente estudiada por Los Pintores de la Sabana, estos artistas pusieron en imagen un territorio tan diverso como complejo. Si entendemos que la modernidad no es un modelo exacto y que en nuestro país no acontece con las mismas condiciones que la vivieron los europeos, estas representaciones pueden ser tenidas en cuenta como los antecedentes o el inicio de la modernidad en la plástica nacional.

El arte moderno trajo profundas transformaciones en el quehacer artístico, buscó el fin de una tradición que tenía la belleza como elemento constitutivo del arte, abanderó la expresión de los nuevos tiempos y la innovación de un lenguaje artístico para el cual la imitación de la naturaleza no era suficiente, por lo que se encontraron en la búsqueda de un lenguaje propio desde la libertad y la creación desestabilizando el orden y liberándose de los cánones idealizados. Estos cambios estuvieron a su vez enmarcados en un periodo de relaciones muy tensas a nivel mundial, escenario de enfrentamientos políticos, ideológicos y estéticos muy diversos que cambiarían el curso de la historia.

5 La sistemática censura del Nacionalsocialismo contra el “arte degenerado” y sus repercusiones en el arte colombiano

El arte moderno ha servido como alternativa y rechazo a las normas establecidas, por lo que se ha encontrado en el foco de la persecución y la censura en variadas ocasiones. En la Alemania nazi la construcción de un proyecto nacionalista no dejó ningún detalle al azar, los pilares desde los cuales cimentaron la campaña de adoctrinamiento se cimentaron en lo que significaba “ser alemán”. Para entender los planteamientos del nazismo frente al arte, es importante rescatar el periodo de juventud de su líder y dirigente Adolf Hitler y su búsqueda de formación como artista.

¹⁷ Carlos Arturo Fernández Uribe y Gustavo Adolfo Villegas, “En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Medellín y Bogotá”, *Historiello. Revista de historia regional y local* 9, núm.17 (2017): 84-120, doi: <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55495>

Cuando fue rechazado por la Academia de Bellas Artes de Viena dos veces consecutivas en 1917 y 1918, nadie se imaginaría que años después se convertiría en el mayor censor del arte moderno. Su gusto por el romanticismo se hace presente en las pinturas que realizó durante su juventud que distaban mucho de las vanguardias artísticas que, a finales del siglo XIX, empezaban a expandirse por Europa. Las fallidas audiciones para convertirse en pintor radicalizaron su gusto por la tradición contra el modernismo de sus contemporáneos. En los cuadros pintados por él en las primeras décadas del siglo XX, hay una notoria definición hacia el paisajismo con altos grados de iconicidad, que para este periodo ya controvertían algunos pintores modernos, especialmente desde la técnica expresionista, vanguardia ampliamente desarrollada en Alemania.

En el expresionismo los alemanes encontraron aspiraciones judías y bolcheviques que debían ser reprimidas a como fuera lugar, iniciando una cacería de brujas contra el arte moderno que llevó a la muerte o el exilio de los artistas y a la confiscación o destrucción de sus obras. Sin embargo, en la Alemania nacionalsocialista el expresionismo no siempre se encontró en el centro de la persecución. El ministro de la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich Joseph Goebbels contactó, defendió y promulgó el expresionismo por atender a las profundidades del alma alemana, evocando su ascendencia nórdica. “Los defensores del expresionismo en el seno del partido nazi se esforzaban por atraer también a pintores que, al contrario que Nolde¹⁸, no hacían alardes de simpatía hacia el régimen, pero de quienes cupiera suponer que su pintura respondía al mito de un arte de pura tradición nórdica, o que esperaban del régimen comisiones y prebendas”¹⁹.

Esta defensa del expresionismo dio paso a confrontaciones en el partido, entre quienes defendían las manifestaciones de lo moderno en el arte como Goebbels, y otros contendientes pertenecientes a la Liga de Combate por la Cultura Alemana, dirigidos por Alfred Rosenberg. Éstos últimos contarían con el favor de Hitler, imponiéndose sobre quienes defendían el arte moderno que pasaron a denominar como “entartete kunst” o “arte degenerado”; por lo que a partir de ese momento Goebbels debió censurar el arte que había apoyado. “La defensa del expresionismo se tornó en persecución, que terminó en 1937 con la exposición de arte degenerado en Munich”.²⁰ Este año, se organizaron desde el partido dos exposiciones de arte que tenían intereses opuestos

¹⁸ Uno de los más destacados pintores del expresionismo alemán, reconocido por su cercanía al nazismo.

¹⁹ Toby Clark, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón* (Madrid: A. Machado libros S.A, 2009), 44

²⁰ Toby Clark, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón* (Madrid: A.Machado libros S.A, 2009), 46

pero complementarios; *La Gran Exposición de Arte Alemán* y la *Exposición de Arte Degenerado*. El objetivo de la primera era mostrar al mundo un arte verdaderamente alemán, el ejemplo de lo que debía ser la plástica desde sus temas, conceptos y técnicas, la segunda en cambio pretendía mostrar un arte decadente que debía ser burlado, perseguido y aniquilado. *La Gran Exposición de Arte Alemán* fue inaugurada el 17 de julio de 1937 extendiéndose hasta 1944; al mismo tiempo se inauguraba la *Exposición de Arte Degenerado*, en la cual fueron exhibidas más de seiscientas obras confiscadas a los museos alemanes definidas como representantes de un arte decadente. “La muestra de arte degenerado tuvo un éxito inusitado, con más de cuatro millones de visitantes. Por supuesto que esa influencia enorme no fue por admiración a esos artistas, son por asumir de un modo mayoritario las intenciones de los organizadores de la exposición, siguiéndola con asco, repulsión, desprecio y mofa”²¹. La situación sociopolítica de Alemania llevó a los artistas e intelectuales incompatibles con el régimen a huir para preservar su vida.

El modelo de censura alemán frente al arte moderno impactó en otras naciones. Un ejemplo de ello es lo acontecido en Colombia desde el partido conservador dirigido por Laureano Gómez; el caso no fue tan severo como en Alemania donde se desaparecía a los artistas y sus creaciones, pero sí sentó una postura de oposición frente a todo lo que atacara la tradición. Los conservadores colombianos acusaron al arte de alejarse del ideal renacentista y asociaron con enfermedades algunas de las obras expresionistas, especialmente los murales pintados en el Capitolio Nacional por Ignacio Gómez Jaramillo. Apuntar a las figuras realizadas en el expresionismo como representaciones de enfermedades, es una clara referencia al pensamiento de Hitler frente a esta vanguardia artística. Ya desde 1934 bajo el gobierno de Alfonso López Pumarejo se habían acrecentado los recalcitrantes debates frente a la estética del arte moderno. Ese mismo año llegó con fuerza una generación de artistas colombianos que irrumpieron contra las ideas tradicionales, lo que generó gran malestar entre los partidarios más radicales de la tradición. Otra muestra de cercanía con el pensamiento estético del nazismo se da cuando un grupo de empresarios contactaron con el gobierno alemán para replicar la idea de la exposición de arte degenerado en Colombia. “A comienzos de 1938, en las oficinas de Talleres Robledo, se organizó una exposición

²¹ Miguel Salmerón Infante, “Entartete Kunst, el final de una polémica,” *Filosofía UIS*, núm.12, (enero - junio 2013): 192

de "Arte Degenerado". De esta muestra solo se conservan tres fotos: dos corresponden a la exposición y otra a la cena de gala que tuvo lugar luego de la inauguración”²²

El panorama de acompañamiento o rechazo del arte moderno en el mundo era móvil. Algunas de las primeras naciones en avalarlo oficialmente fueron México y la Unión Soviética. México con el muralismo que representaba la realidad social con técnicas expresionistas y la Unión Soviética con el suprematismo y el constructivismo que se habían basado en la experimentación y que, desde el ascenso de Lenin, habían trabajado de la mano con la revolución. A partir de la llegada de Stalin al poder, lo experimental y lo abstracto fueron reprimidos con violencia. En 1938 realizó la “Gran purga”²³, rompiendo con el arte moderno que hasta ese momento había tenido una gran influencia y desarrollo, sin embargo, el conocimiento de esta ruptura solo fue extendida internacionalmente después de la Segunda Guerra Mundial, esto conllevó a que se siguiera asociando el discurso moderno en el arte con la Unión Soviética y, por ende, con el comunismo. “Esta falta de información permite comprender las posiciones de Laureano Gómez en Colombia, que reaccionó con ira cuando vio que bajo el gobierno liberal del presidente López Pumarejo se abrazaba las estéticas modernas y que en la arquitectura, por ejemplo, esas estéticas adquirían alas con el proyecto de la ciudad universitaria en Bogotá.”²⁴

6 Laureano Eleuterio Gómez Castro, el crítico de arte. Influencias clásicas, románticas y positivistas

Laureano Gómez, el hombre, el político, el crítico, dedicó su vida a demarcar un modelo de país que le llevó a intervenir también en el arte. Como sujeto histórico debe ser entendido desde su lugar de enunciación: es hijo de un arte que busca la belleza, desde ahí sustentó sus ideales estéticos. En el camino que se ha trazado hemos evidenciado cómo la situación estética del país se movía, básicamente, en dos perspectivas opuestas. Su inclinación se daba por temas históricos, batallas heroicas y temas en los que prevaleciera la belleza, este pensamiento devenía de influencias que

²²Lucas Ospina “Historia del arte nazi en Colombia. Exposición “arte degenerado” Medellín 1938”, *La silla vacía*. (2012). En: <https://lasillavacia.com/elblogueo/lospina/35489/historia-del-arte-nazi-en-colombia> (20/10/2018)

²³ La Gran Purga fue una campaña de represión y persecución política llevadas a cabo en la Unión Soviética en el final de la década de 1930. Cientos de miles de miembros del Partido Comunista Soviético, socialistas, anarquistas y opositores fueron perseguidos por la policía; además, se llevaron a cabo juicios públicos, se envió a cientos de miles a campos de concentración y otros fueron ejecutados.

²⁴ Álvaro, Medina. “El camino de la modernidad”, *Semana*, núm. 1123 (2003): 88

pueden rastrearse hasta la Antigüedad y enclasaban el gusto de la clase social que dirigía el país, que como lo ha planteado Bourdieu, es una estructura mental compartida que se mide por el consumo de bienes simbólicos y tiene como función la distinción. El ideal academicista que defendía Laureano Gómez estaba influenciado por el pensamiento clásico, el romanticismo y el positivismo, que si bien son movimientos que entre sí pueden presentar contrariedades, tienen también estrechas relaciones que se ven reflejadas en su pensamiento estético, y en lo establecido en el siglo XIX y principios del XX como la forma habitual de hacer arte y cuya influencia tiene repercusiones hasta la actualidad.

Laureano Gómez desde su posición buscó favorecer y conservar el habitus del arte académico; para ello escribió artículos en diferentes medios de comunicación de masiva repercusión en el país como el periódico *El Siglo* y la *Revista Colombiana*, ambos de su propiedad y dirección, así como en los *Suplementos literarios ilustrados* de *El Espectador*. En ellos firmó como *Laureano Gómez*, *Eleuterio de Castro* y uno de sus seudónimos más conocidos *Jacinto Ventura*. Estos artículos fueron el medio por el cual sentó postura estética y le han merecido reputación de dogmático, conservador y categorico. A continuación, la tarea será analizar en las publicaciones compiladas por el Instituto Caro y Cuervo, cuánto había en su pensamiento de elementos clásicos, románticos y positivistas, todos ellos en estrecha relación con los ideales planteados por el arte académico, y que, en muchos casos, iban en contravía con la intención modernizadora que llegaba de Europa y estaba influenciando a los artistas colombianos. Los conceptos por trabajar serán desde lo clásico callada grandeza y noble simplicidad, que habían sido formulados como paradigmas por Winckelmann en el siglo XVIII; así como las ideas del genio y lo sublime desde el romanticismo y la dupla de civilización y progreso sustentada por el positivismo.

6.1 La influencia clásica

El arte clásico²⁵ vinculado a las civilizaciones antiguas griega y romana ha sido considerado una herencia cultural occidental, en consecuencia, diferentes épocas lo han tenido como referente estético desde el que se han estructurado los cánones del arte, convirtiéndose en el arquetipo por excelencia para imitar, reproducir y copiar, allí se asientan las bases estéticas de la civilización

²⁵ Es un concepto de la historia del arte, está compuesto por muchos periodos en el que el desarrollo de la arquitectura, la pintura y la escultura tuvieron un notorio alcance en la búsqueda de la belleza. Estas manifestaciones artísticas influenciaron de forma directa el arte del Renacimiento y del Neoclasicismo, y de forma indirecta han permeado formas e ideales estéticos que perduran hasta hoy

occidental. Uno de sus más fervientes admiradores y estudiosos fue Johann Joachim Winckelmann, para él, el ideal de belleza²⁶ provenía de la antigüedad clásica, por ello era necesario mirar al pasado del arte griego para alcanzar la perfección. Para Winckelmann, un verdadero artista debe retomar los elementos de la naturaleza y por medio de su imaginación concebir las obras de arte. En esta búsqueda, propone *la noble simplicidad y la callada grandeza* como condiciones necesarias para representar el cuerpo y el alma en una obra de arte. “Así como la profundidad del mar siempre permanece en calma por mucho que la superficie se enfurezca, del mismo modo la expresión de las figuras de los griegos muestra, aún en medio de las pasiones un alma grande y sosegada”²⁷

Estos elementos que resalta Winckelmann, hacen referencia a una actitud planteada desde la antigüedad de no deformar el cuerpo y el rostro, aunque lo que se esté representando sea una escena de sentimientos profundos que podían alterar la corporalidad del sujeto representado, “cuanto más tranquila es la postura del cuerpo, tanto más adecuada resulta para expresar el verdadero carácter del alma: en todas las posiciones que se apartan en exceso del estado de tranquilidad, el alma no se encuentra en el estado que le es más propio, sino en un estado violento y forzado”²⁸ Si bien lo que expone Winckelmann hace referencia a un arte en el que se representan especialmente a los hombres a partir de la técnica escultórica, es evidente en algunos pasajes que Laureano también se preocupa por la representación de las obras en condiciones de *noble simplicidad y callada grandeza*; aunque no hay un uso y definición puntual de los conceptos, se pueden leer elementos que aluden a esta idea en su producción crítica sobre exposiciones pictóricas de la época.

En el artículo *Un retrato de Valencia*²⁹ hace crítica a la exposición de pintura del pabellón de Bellas Artes, en la que se exhiben “lienzos notables” de Efraín Martínez, artista payanés. En sus planteamientos hace hincapié en su predilección por el retrato femenino y apunta a las categorías que resaltan los valores que deben detentar las mujeres. “El artista que sienta, en este país, predilección por el retrato, debe dedicarse al femenino, y reproducir en sus lienzos la dulzura sin

²⁶Como lo ha demostrado Humberto Eco en *Historia de la fealdad*, la antigüedad clásica también representó lo que no era bello, sin embargo, lo que se tomó a posteridad como la función del arte clásico estuvo relacionado con las obras que buscaban la belleza como ideal, es decir, como idea, por lo que no bastaba con la belleza física, sino que debía estar complementada con un alma bella. Los antiguos idealizaron la belleza, pero los movimientos posteriores idealizaron la antigüedad

²⁷ Johann J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008), 92

²⁸ Johann J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008), 93

²⁹ Laureano Gómez, “Un retrato de Valencia” Suplemento Literario Ilustrado, *El Espectador*, 12 de agosto de 1928

quietud de nuestras mujeres y la belleza tranquila y pulcra”³⁰ Al resaltar la belleza tranquila y pulcra, hace una distinción no solo de una forma de representar el cuerpo, sino también el alma. De esta misma exposición, al elemento que más dedica su atención es al retrato que hace Efraín Martínez de Guillermo Valencia, poeta, literato y político colombiano; aquí describe la composición de la que hizo uso el artista y enfatiza en el gesto reposado y sereno con el que fue representado. Tal elemento no debe tomarse como algo superfluo, ya que Laureano Gómez, citando a Carlyle y recogiendo un pensamiento extendido en el periodo, resalta que un buen retrato es mejor que leer las biografías y es a su vez una forma más humana de interpretar al retratado. “En el pliegue semioculto de los labios hay una contracción desdeñosa y al mismo tiempo reposada y serena, que parece afirmar que esa boca sabe de néctar y de acíbares, y ha bebido en el cáliz de la vida la ambrosía del triunfo y el trágico nepentes”³¹, sobre este mismo retrato, el elemento más valioso en el cuadro de Martínez, es la forma silenciosa y comprensiva en que miran sus ojos, un reflejo del interior que se exterioriza en la pincelada del artista; “lo que la posteridad irá a buscar con predilección en ese testimonio, tan rico de revelaciones psicológicas,(sic) es la mirada. Esos *Ojos que quema la fiebre del tormento y que copiaron el desfile de la melancolía*, nos miran con la penetración silenciosa y comprensiva de este moderno Prometeo que arrancó el fuego del cielo para una generación pigmea”³²

En *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*,³³ reflexiona sobre la deformación que implicaban las obras expresionistas y establece una relación con el declive y decadencia de las obras de Pompeya y Rávena, que paradójicamente ahora consideramos como parte del arte clásico tardío. “Los personajes ya no recuerdan a las personas vivas. O son muñecos inertes, que no sirven como elementos emocionales o documentales o, en un esfuerzo expresionista de grande inhabilidad, se recurre a procedimientos rudimentarios, como unos ojos abiertos y monstruosos que invaden toda la cara, unas lágrimas del tamaño de huevos de avestruz, una risa

³⁰ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 158

³¹ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 160

³² Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 160

³³ Laureano Gómez, “El Expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte.” *Revista Colombiana* VIII, núm. 85. (1937)

monstruosa que corta las fisionomías de oreja a oreja”³⁴ En la cita anterior, lo que hace es una crítica negativa de la deformación de cuerpo y rostro, elementos que empezaban a ser explorados en el arte moderno y que ya no tenían la intención de representar con alto grado de iconicidad la realidad, en el mismo artículo, expone su inconformidad con la obra realizada por Pedro Nel Gómez, de quien considera “embadurnó” un edificio público de Medellín: “mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la pintura de los miembros humanos. Una ignorancia casi total de las leyes fundamentales del diseño y una gran vulgaridad en los temas, que ni por un momento intentan reproducir en el espectador una impresión noble y delicada”³⁵ Esta fue una de las obras que más contravinieron con el pensamiento estético de Laureano Gómez. Para el expresionismo, la intención creadora se alimentaba de la experimentación de colores y proporciones, los temas en representación ya no eran retratos cuidados de los personajes de las altas élites; los temas sociales y las personas de las ciudades masificadas de las primeras décadas del siglo tomaban protagonismo en las obras plásticas de los artistas nacionales, hombres y mujeres trabajadores, cansados y abrumados hacía parte de la obra, el realismo social impactaba en el arte y estos elementos contravenían la idea de serenidad y grandeza de cuerpo y alma que era canónica desde la antigüedad clásica.

Sobre *La exposición de Moreno Otero*³⁶, resalta su importancia como pintor colombiano formado en España, sin embargo, cuando se refiere al tríptico *El beso* pintado por el artista, hace una fuerte crítica en temas de composición y armonía.

En el primer cuadro es deplorable la exagerada posición de la cabeza de la modelo, pues, en busca de una expresión vehemente, el artista cayó en un error anatómico de dibujo: la violenta contracción de los músculos del cuello y la cabeza, que justificarían esa postura, desarmoniza con el reposo de los otros músculos del cuerpo. El cuadro central es inobjetable en dibujo y colorido. No así el tercero, el beso de la muerte. La colocación de la figura principal es desgraciada. Ese cuerpo de hombre tiene una desproporción de dibujo entre la parte superior e inferior. El brazo derecho es el de un cuerpo vivo, contraído los músculos en un principio de acción, tal como podría copiarse de un modelo en plena salud; no hay allí el descaecimiento y la flacidez de la carne muerta o enferma³⁷

³⁴ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 165

³⁵ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 171

³⁶ Eleuterio de Castro, “La exposición de Moreno Otero.” *Suplemento Literario Ilustrado, El Espectador*, 27 de octubre de 1927

³⁷ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 155

En el arte académico la composición y el dominio de la técnica del dibujo eran elementos imprescindibles en los cuales los artistas debían demostrar maestría. Lo que más resalta en este pasaje, son los errores anatómicos de dibujo, que contrarían las posiciones del cuerpo, cuando unos músculos se encuentran en reposo y otros en tensión, claramente tal error no permite conservar una *noble simplicidad y callada grandeza*. Pero tal vez el elemento que más resalta es la imposibilidad de representar una figura que pareciese enferma y no fuera bella, esto se aleja sustancialmente del ideal de belleza de cuerpo y alma que buscaba el arte clásico, porque en la antigüedad la fealdad física estaba relacionada con la fealdad moral. “El ideal griego de la perfección lo representaba la *kalokagathía*, término que nace de la unión de *kalós* (traducido de manera genérica como “bello”) y *agathós* (término que puede traducirse por “bueno” pero que abarca toda una serie de valores positivos)”³⁸ El arte debía responder al orden, la proporción y la armonía.

6.2 La influencia del romanticismo

El arte del romanticismo surge en Europa a finales del siglo XVIII. Sustenta el alma creadora y convulsa del artista romántico, que tiene como prioridad los sentimientos; si bien este movimiento es una respuesta contraria a la ilustración y al neoclasicismo, no pierde relación con lo que proponía Winckelmann en la importancia del artista como el medio a través del cual se llega a la obra de arte. Desde aquí se potencian los sentimientos y al artista como genio creador y un amor a la naturaleza por encima del amor a la civilización. De allí proviene lo sublime, ese sentimiento de que algo es superior, más grande que el ser humano y que potencia el sentimiento del genio, que al final es quien puede traducir la naturaleza en una obra de arte que busca la grandeza. Las categorías del genio³⁹ y lo sublime⁴⁰ se hacen claves. Ambos responden a una forma de ver y concebir el arte, que en el romanticismo está referenciado desde una fuerza creadora en el interior, es la forma en que la naturaleza pasa por el artista para que este exprese sentimientos y pensamientos que representan la emoción y el entusiasmo de lo extraño y misterioso. Lo sublime sobrecoge al individuo, puede producirle asombro o terror y también le hace manifiesta su

³⁸ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, (Barcelona: Debolsillo, 2018), 23

³⁹ Mas a profundidad. Pseudolongino Siglo I, Edmund Burke y Kant en el siglo XVIII, Hegel en el siglo XIX, Nikolai Hartmann en el siglo XX.

⁴⁰ Según Kant, existen 5 etapas en el sentimiento de lo sublime: 1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, caótico e ilimitado. 2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor. 3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmesurable. 4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón. 5. Mediación cumplida entre el espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la finitud. Immanuel Kant, *La estética del juicio*, (Madrid: Espasa Calpe, 1990)

condición de finitud, hace parte del sintiente, no del objeto que lo produce y es un sentimiento que recoge a su vez dolor y placer.

El romanticismo habla también de la autonomía del genio creador, la liberación de las ataduras de la razón es una forma de ver y sentir el mundo. Para el siglo XIX, momento en que el romanticismo influencia el arte en diferentes lugares del mundo occidentalizado, la razón no era suficiente para explicar la realidad, por ello la necesidad de libertad, de capacidad intuitiva pueden verse manifestadas en el genio creador. El romanticismo exalta sentimientos que no habían sido protagónicos en el arte como la locura, la soledad, el miedo. La búsqueda por la belleza seguía presente y fue tomada como un ideal de grandeza absoluta, que también tuvo referencia en la naturaleza, pero a la que se debe sumar la representación del paisaje como una analogía del sentimiento interior del individuo. Fue un arte cargado de símbolos y metáforas, que idealizaba épocas pasadas y ponía en cuestión los avances logrados por la Revolución Industrial por afectar la relación entre el hombre y la naturaleza. Se dio una exaltación del yo como sujeto único en la masa social, y esto permitió que a su vez el artista fuera reconocido como un genio incomprendido que tiene una vida atormentada que le permite creatividad y reflexiones oníricas desde las cuales se libera de la razón. El genio no imita la naturaleza, es la naturaleza quien se manifiesta a través de él.

Laureano Gómez también destaca en los artistas una clara alusión al talento, a la imaginación creadora y al genio como lo resalta en el artículo *La pintura contemporánea* cuando habla de las potencialidades del artista, y que este debe tener la “imaginación creadora para concebir la belleza y trasladarla al lienzo”⁴¹, también lo asume así en *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte* cuando cita a Maurice Barrés, “Si... pero la sola inteligencia no serviría para nada, si el corazón no estuviera ahí para completarla. El corazón, quiero decir, algo cálido y espontáneo, que desde el fondo del ser viene a mezclar sus resplandores, para colaborar en el esfuerzo de la realización artística”,⁴² también en este mismo artículo se refiere al tema cuando dice “La obra artística se anula con la intervención de la factura mecánica. Requiere

⁴¹ Jacinto Ventura, “La pintura contemporánea.” Páginas Literarias, *El Siglo*, 7 de noviembre de 1948, 178

⁴² Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 163

intervención animadora del espíritu del artista, la depuración que sólo se consigue cuando los elementos artísticos han pasado el crisol de una sensibilidad humana”⁴³

Sobre lo sublime, en el artículo *Paul Chabas*⁴⁴, apunta: “Un respeto y una admiración recogida rodeaban aquellos cuadros en que el agua, las montañas lejanas, una luz tamizada, una niebla oportuna y el virginal encanto del cuerpo femenino en la adolescencia, estaban maravillosamente conjugados para producir una obra maestra de inolvidable encanto”⁴⁵ en oposición a la crítica que hace al expresionismo al que descalifica como indecente farsa al no saber representar los *sentimientos más delicados*. “Bien calificado está por Spengler como *indecente farsa*, esto del expresionismo. Es una farsa, porque justamente caracteriza al arte pictórico, gloria de la civilización occidental, el haber sabido expresar los más delicados sentimientos; las más nobles, las más sutiles, las más terribles, las más refinadas, las más placenteras y gratas emociones que puede experimentar la naturaleza humana”⁴⁶

6.3 La influencia positivista

Rebatiendo muchas ideas del romanticismo, el positivismo se extendió en el siglo XIX en Europa, especialmente a partir de la segunda mitad de siglo. Según la teoría positivista, toda fuente de conocimiento debe estar sustentada a través de la razón y la lógica. Sobre el sentimiento prevalece el pensamiento. Según los positivistas las sociedades se rigen por leyes generales que tienen como función la verificación y el avance de ellas; la realidad son los hechos, por ello hay una primacía de las ciencias. Las sociedades de la época pensaban en un inminente progreso al que debían encaminarse. La civilización y el progreso, ideas del positivismo buscaron distanciarse de la barbarie, esta premisa acompañó el conocimiento y definición de las sociedades durante el siglo XIX. En este orden de ideas, la idea de progreso, de civilización, de cultura está marcada por el poder occidental, en contraparte, la barbarie es el otro, ese ajeno o que se resiste, que no permite mejorar las condiciones materiales e intelectuales según el canon establecido por Occidente.

A lo largo de su obra, no solo estética, Laureano defiende la necesidad de civilizar y establecer en un camino de progreso a la nación colombiana, es un rasgo de familia pues su padre

⁴³ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 164

⁴⁴ Jacinto Ventura, “Paul Chabas”, *Páginas Literarias, El siglo*, 15 de mayo de 1937

⁴⁵ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 176

⁴⁶ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 171

tenía pensamientos muy similares. “El arte no puede rechazar a la ciencia. No puede ponerse en contradicción con ella, bajo pena de desaparecer”⁴⁷ esta idea está encaminada a entender que el progreso permite la maestría, como lo expone más adelante. “Este afán de luces y de perfeccionamiento, era llevado armónicamente a todos los órdenes de la vida, que quedaban así noblemente subordinada al servicio de la sabiduría y al cultivo del perfeccionamiento de todas las facultades humanas, tendiente a la realización de un ideal de belleza espiritual y material”⁴⁸ y hace que se cuestione sobre la condición en la cual se encuentra el arte del siglo XX, dice Laureano sobre la época de cambios en la que vive: “Cabe ahora preguntar: ¿la época que nos ha tocado vivir es uno de esos momentos felices de claridad, pleno de dominio y de armonía, que señalan las cumbres alcanzadas en la realización estética por la inteligencia del hombre? O, por el contrario, ¿bajamos al declive de una pendiente de decadencia hacia un trágico abismo de inhabilidad, de ordinariez, descenso del que no podemos darnos cabal cuenta, perturbados por la algarabía de las trescientas ocas de que hablara el poeta?”⁴⁹ Sin duda, el avance de la civilización mediada por el progreso que se plantea Laureano Gómez está muy alejado de las nuevas manifestaciones artísticas del siglo XX, por ello defiende y sustenta la tradición academicista española como el ejemplo que debe seguir el arte colombiano.

En este sentido, para Laureano la idea de civilización y progreso está marcada por Europa, pero debido a que en muchos países del viejo continente se empezaba a propagar ampliamente la idea del arte moderno, tendió como referente a España, la madre patria, que para este momento seguía fundamentando su arte en el academicismo. Tal fue así, que las becas que se entregaban a los artistas para formarse en Europa en las primeras décadas del siglo XX se daban exclusivamente para España con la intención de conservar los valores y técnicas de la academia. En el artículo publicado en la *Revista Colombiana* y desde el cual atacó al expresionismo, critica a los artistas modernos, que debiendo continuar el legado de España han controvertido sus leyes, “Pero más que todo la palabra es falaz, empleada por quienes debieran ser herederos de la cultura pictórica de

⁴⁷ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 163

⁴⁸ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 162

⁴⁹ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 167

España, que sobresale en el conjunto del tesoro artístico humano, justamente por su capacidad expresiva, por su sano realismo trascendental y la extensión de su lenguaje pictórico”⁵⁰

En muchos de sus artículos, encontramos notas que resaltan los artistas que han tenido formación en España, tal es el caso de la crítica que hace de la exposición de Gómez Campuzano en la que apunta lo aprendido en España como elementos que aportan para su proceso personal, así como para el arte nacional. “La exposición de sus cuadros que el joven e ilustre pintor bogotano hace a su regreso de Europa, ha interesado no solo a los amantes del arte pictórico sino a la parte elegante y culta de nuestra sociedad [...] Al regresar de España, adonde lo acompañó la firme esperanza puesta en él por los amantes del arte, Gómez Campuzano demuestra con obras de indiscutible mérito, que su permanencia en la tierra de Velásquez y Goya ha sido extraordinariamente fructuosa”⁵¹, sobre el también escribía, “La preparación obtenida durante su permanencia en el exterior, es ampliamente suficiente para el pleno desarrollo de su personalidad artística”⁵²

También lo hace así sobre *La exposición de Moreno Otero*,⁵³ de quien escribe: “Después de varios años de permanencia en España, en provechoso contacto con un ambiente propicio para el estudio de la pintura, ha regresado al país el Domingo Moreno Otero. Con la exposición de las obras ejecutadas durante ese periodo, ha ofrecido a la ciudad una delicada emoción estética [...] La exposición de Moreno Otero demuestra que, hasta la fecha, él ha sido el más aprovechado de ellos pintores de la nueva generación que ha perfeccionado su técnica en Europa”⁵⁴

⁵⁰ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 172

⁵¹ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 147

⁵² Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 149

⁵³ Eleuterio de Castro, “La exposición de Moreno Otero.” Suplemento Literario Ilustrado, *El Espectador*, 27 de octubre de 1927

⁵⁴ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 154

7 La maestría y la inhabilidad como conceptos claves en la comprensión del pensamiento estético de Laureano

Inhabilidad y maestría son palabras que Laureano Gómez utilizó con regularidad y que tienen una carga semántica que debe entenderse más allá de la literalidad de las palabras. Cuando habla de maestría, habla también de perfeccionar la técnica, de progreso, pero sobre todo de trabajo. Gracias al trabajo, al esfuerzo y dedicación se pueden mejorar los medios económicos, sociales, culturales. Es evidente como a través de su escritura dignifica las labores. No hay que desconocer la fuerte crítica que Laureano hizo al arte moderno en defensa del arte academicista, que como ya se ha expuesto requería seguir las leyes y trabajo condicionado por la institución que era la Academia de Artes, entendemos también en este punto lo que ha significado la profesionalización del arte en el devenir colombiano. En la colonia, “para tener la condición de maestro y poseer taller, previamente se requería pasar por el aprendizaje. Y el aprendizaje solía ser largo, humilde y servil de donde resultaba que en la misma clase de artesanos existían divisiones y escalones jerárquicos de obligado acatamiento”⁵⁵

Esta situación marcada por el progreso a través del esfuerzo se conceptualiza en su propuesta teórica en apartados como “La generación actual ha tenido en Roberto Pizano fundada una grande esperanza. Ya empieza a dar espléndidos frutos. La vocación que lo anima, su talento clarísimo, su constancia en el trabajo, su variada y sólida cultura, la destreza de su pincel, que le ha conquistado triunfos definitivos en los mejores centros artísticos, el encendido, constante e inagotable amor a su país, su desinterés y generosidad, le hacen un ejemplar de selección, en cuya obra realizada y futura hay muchos capítulos de gloria para nuestra amada patria común”⁵⁶ Otro ejemplo claro de ello se ve en el artículo *Paul Chabas*. Sobre este pintor francés dedicado especialmente a los retratos y los desnudos, apuntaba a decir en 1937. “Él tuvo la virtud de la paciencia y buscó la belleza por la senda del trabajo inteligente y la perseverancia, que es la única segura”⁵⁷. Chabas fue un gran exponente de la pintura academicista de Bellas Artes de Francia. Ya en 1948, escribía sobre la pintura contemporánea “Pero dibujar bien, ser dueño de una paleta clara

⁵⁵ Eugenio Barney Cabrera, “Artistas y artesanos,” *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, núm. 12 (1973): 69-70. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12389>.

⁵⁶ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 152 - 153

⁵⁷ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 176

y brillante, y tener la imaginación creadora para concebir la belleza y trasladarla al lienzo, exigía talento, estudio, desvelos, esfuerzos inalcanzables. La nueva escuela reemplazaba al talento con la audacia, el estudio con la improvisación, el trabajo metódico con el apresuramiento petulante. Natural era que tal moda tuviera seguidores incontables en todas partes.”⁵⁸

Para entender el valor que significaba para Laureano Gómez el trabajo, debemos ubicarnos en relación con su contexto familiar y nacional. Nacido en Bogotá en 1889, fue el tercer hijo de una familia que provenía de Ocaña, una provincia que para mediados del siglo XIX había perdido la importancia comercial que significó en años anteriores. José Gómez, el padre de Laureano, era un comerciante dedicado a la venta de filigrana de oro y plata, pero debido a la situación económica de su región a mediados de 1888, emprendió junto a su familia un viaje hacia la capital del país en el que debieron atravesar el agreste territorio colombiano, en un momento en el que las vías de acceso y comunicación eran casi nulas y los peligros en el camino eran abundantes. Su padre estaba en busca de mejorar sus condiciones económicas y sociales en la ciudad de Bogotá. “Conservador de tradición familiar, José Gómez compartía la tesis económica de los liberales según la cual Colombia y su tranquilo pueblo de Ocaña, debían ser mucho más próspero de lo que eran en 1888”⁵⁹ Es preciso resaltar que, aunque la familia de Laureano tenía poder adquisitivo y pertenecía a la clase alta, no eran precisamente miembros de la élite adinerada de Colombia⁶⁰

La vocación de comerciante de su padre y el trabajo como medio para superar las condiciones negativas de la vida pueden haber intervenido en la forma en que él concibió todas las esferas de la vida, incluyendo el arte. Esto nos lleva al análisis del segundo concepto: la inhabilidad.

Por inhabilidad en la crítica de Laureano debemos entender no solamente la incapacidad de hacer algo, si no la falta de trabajo, de compromiso y la pereza para llegar a la maestría. Esta posición fue adoptada por él siempre que se refería al arte moderno, como lo expone en el artículo

La pintura contemporánea

La primera guerra empezó cuando esta escuela había hecho su aparición. Aquella catástrofe reflejó sobre el arte inseguro que se iniciaba, lívidas luces de desencanto y hastío. El arte tomó una faz oscura, inmoral y famélica. El surrealismo y el futurismo no solamente fueron

⁵⁸ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 178

⁵⁹ James Henderson, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia -Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional, Sede Medellín, 2006), 9

⁶⁰ James Henderson, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia -Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional, Sede Medellín, 2006), 26

evasiones hacia la pereza de una generación cansada de todo esfuerzo mental o físico, sino tristes desahogos de un romanticismo trémulo, sin ilusión ni esperanza, que se complacía doblemente en los bajos fondos de la vida exterior y en el mundo alucinante de la subconciencia⁶¹

Sin embargo, la crítica más extensa, conocida y fulminante la hizo a través de *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*, en ella se despacha en críticas contra artistas modernos por la falta de habilidad, por la pereza y la poca técnica con la que trabajaron. “Es inaudito que individuos que no poseen técnica, la escuela, el dibujo, ni el ingenio de los grandes maestros, digan que hasta ahora no se ha expresado nada, y que son ellos los que con sus groseros dibujos y su colorido incipiente, vacilante e inhábil, van a expresar las emociones de la época moderna”⁶²

Conclusiones

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX la llegada del arte moderno en el panorama artístico enfrentó la tradición y la vanguardia. En el contexto nacional el debate planteado evidencia la incipiente presencia de la modernidad artística en el país, con la cual muchos intelectuales de tendencias tradicionales no estuvieron de acuerdo. En este panorama, Laureano Gómez se convierte en uno de los mayores detractores de las manifestaciones modernas y haciendo uso de su pluma expuso amplios planteamientos desde los cuales defendió la estética academicista contra la estética moderna llegando a ser reconocido como el mayor censor del arte moderno colombiano.

No obstante, los elementos con los que el autor construyó su pensamiento estético estaban sustentados en movimientos europeos como lo clásico, el romanticismo y el positivismo, todos ellos sumados a las condiciones sociales y culturales de la época, permitieron el establecimiento de una posición que rechazó las tendencias artísticas más recientes que impactaban el arte y los artistas nacionales, limitando la promoción y modernización del campo artístico colombiano; la influencia ejercida por Alemania contra lo que denominó *arte degenerado* también jugó en contra de la libertad y creatividad plástica. Esta situación de rechazo con respecto a lo que sucedía en las

⁶¹ Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 178

⁶² Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984), 172

manifestaciones artísticas internacionales, no puede adjudicarse a la función de un solo personaje, en este caso Laureano Gómez, sin embargo, a través de él puede plantearse la función que cumplían los agentes dominantes en la intención de conservar la tradición en contra de cualquier forma de secularización, elemento que permanecía presente en el pensamiento de la época y que tenía sus orígenes en sociedad estamentaria de la colonia, que ante cualquier posibilidad de cambio que planteara la pérdida de beneficios de la iglesia o de las clases dirigentes, atacaba y perseguía lo que pudieran significar la pérdida del control y monopolio del capital cultural.

Pese a que el balance expuesto propone el academicismo y el arte moderno como elementos dicotómicos, polarizantes y excluyentes, debe dejarse planteado que en los periodos de rupturas hay más permanencias que cambios, y ambas tienen larga proyección en el tiempo, a un punto tal en que movimientos disímiles conviven, se mezclan e incluso generan nuevas formas de ser y representar, por lo que la influencia de ambas posturas que en su momento pudieron ser presentadas como disímiles, siguen conviviendo en la plástica nacional. A lo sumo, el fin de este artículo fue establecer las relaciones del pensamiento estético de Laureano Gómez con las influencias de lo clásico, el romanticismo y el positivismo entablando comunicación entre la política y el arte, buscando entender en que sustentaba sus ideales y demostrando que las nociones estéticas adoptadas por los diferentes agentes dentro del campo no están alejadas de su contexto, y que desde las formas legítimas de poder se ha buscado enclasar el gusto.

Para finalizar, es importante insistir en que la teoría de campos de Bourdieu no puede ser analizada de forma completa atendiendo solo al pensamiento estético de Laureano Gómez, sin embargo, sí permite entender que la posición de poder y de enclasmiento que ostentaba Laureano Gómez afectó las posturas estéticas del arte de principios del siglo XX, y que aunque el arte moderno lentamente encontraría su lugar en la plástica nacional, muchos de los elementos que fueron defendidos por el arte académico siguen afectando el medio artístico colombiano y son importantes para entender los procesos históricos, en los que el arte, la cultura y la estética juegan un papel fundamental que muchas veces se pasa por alto.

Fuentes primarias

Laureano Gómez, *Obras completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*, comp. Ricardo Ruíz Santos. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984)

Bibliografía

Libros y capítulos de libros

Barney Cabrera, Eugenio. “El hacer artístico, confesión de oficio y afición”, *El arte en Colombia. Temas de ayer y hoy*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Cafetero, 1970

Betancourt, Alexander, *Historia y Nación*. Medellín: La Carreta Editores, 2007

Bordieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988

———. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, 1995

Clark, Toby, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*. Madrid: A.Machado libros S. A, 2009

Corredor, Consuelo, *Los límites de la modernización*. Bogotá: Cinep, 1992

Henderson, James, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia -Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional, Sede Medellín, 2006

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

Mayor Mora, Alberto (investigador principal), *Las escuelas de Artes y Oficios en Colombia 1860-1960*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013

Melo, Jorge Orlando, *Historia Mínima de Colombia*. Madrid: Turner Publicaciones S.L, 2017

Tirado Mejía, Álvaro. dir, *Nueva Historia de Colombia. Tomo I. Historia Política 1886-1946*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1989

———. *Nueva Historia de Colombia. Tomo IV. Literatura y pensamiento, artes y recreación*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1989

Traba, Marta “Problemas de influencias, de universalismo y de localismo, de técnicas y de significados en la obra de Andrés de Santamaría”, *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984

Williams, Raymond *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 2000

Winckelmann, Johann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008

Artículos de revistas

Barney Cabrera, Eugenio “Artistas y artesanos,” *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, núm. 12 (1973): <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12389>.

Fernández Uribe, Carlos Arturo y Villegas, Gustavo Adolfo “En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Medellín y Bogotá”, *Historiolo. Revista de historia regional y local* 9, núm.17 (2017): 84-120, doi: <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55495>

Medina, Álvaro “El camino de la modernidad”, *Semana*, núm. 1123 (2003): 104-107

Salmerón Infante, Miguel “Entartete Kunst, el final de una polémica,” *Filosofía UIS*, núm.12, (enero - junio 2013): 183 - 195