

**RECEPCIÓN Y CRÍTICA A LA OBRA DE LOS ARTISTAS ANTIOQUEÑOS
PEDRO NEL GÓMEZ E IGNACIO GÓMEZ JARAMILLO, 1930-1960**

MARÍA ANGÉLICA MERCADO CASTRILLÓN

Trabajo de grado para optar al título de Historiadora

Asesora

Alba Inés David Bravo

Magíster en Literatura Colombiana

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

MEDELLÍN

2019

Contenido

A manera de introducción	3
Balance historiográfico	4
Metodología y fuentes.....	11
Estructura del texto	13
Capítulo I. Acercamiento teórico. Entre la tradición y la modernidad.....	15
1.1. “Modernización tradicionalista” y “tradicionalismo ideológico”	15
1.2. La <i>modernidad</i> en el campo artístico colombiano	18
Capítulo II. Los contextos.....	27
2. 1. El desarrollo del medio artístico	27
2.2. Contexto político colombiano.....	38
Capítulo III. Retrato de los artistas	46
3.1. Pedro Nel Gómez (1899-1984).....	50
3.2. Temáticas y otras técnicas desarrolladas por el artista	54
3.3. Ignacio Gómez Jaramillo	57
3.4. Percepciones artísticas del pintor	59
Capítulo IV. Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez ante la crítica.....	65
4.1. La crítica en la esfera intelectual política.....	65
4.2. La prensa y las revistas especializadas.....	68
4.3. Los artistas responden a la crítica	77
4.4. Crítica entre pares.....	79
Conclusiones.....	83
Fuentes de época.....	85
Bibliografía	87

Ilustraciones

Ilustración 1. Jorge Eliecer Gaitán. Pedro Nel Gómez.....	41
Ilustración 2. Pedro Nel Gómez.....	51
Ilustración 3. Tríptico: De la Bordadora a los Telares, El Problema del Petróleo y la Energía y El Trabajo y la Maternidad. Pedro Nel Gómez.....	55
Ilustración 4. Ignacio Gómez Jaramillo.....	58
Ilustración 5. Insurrección de los comuneros. Ignacio Gómez Jaramillo.....	61
Ilustración 6. Pedro Nel Gómez en la portada de la Revista Semana.....	71
Ilustración 7. Artículo de Ignacio Gómez Jaramillo para el periódico El Liberal.....	80

“El conformismo es la aceptación de la vulgaridad, de la rutina, del lugar común, de la falsedad reinante. El arte reacciona contra todo eso, enseña a ver de modo nuevo, descubre nuevos puntos de vista, sorprende y al sorprender hiere la mediocridad, lastima el sentido común reinante, enfurece al hombre satisfecho”.¹

A manera de introducción

Esta investigación examina la recepción crítica realizada a la obra de los artistas antioqueños Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo (en adelante PNG e IGJ, respectivamente) durante la segunda mitad del siglo XX. El estudio abarcará alrededor de 30 años (periodo 1930-1960 en Colombia) en los que se observan importantes desarrollos, en el campo de la actividad plástica y la crítica artística del país. Para lograr este objetivo fue necesario realizar un análisis de varios elementos: primero, el estudio del contexto político, cultural e intelectual en el que se insertaron los artistas y los críticos, por lo tanto fue indispensable realizar un acercamiento de descripción y análisis de los principales procesos políticos y culturales sucedidos en el país durante este periodo que se asume como la época de la modernidad en la Colombia del siglo XX, un tiempo histórico, que no se desarrolló de una forma homogénea, pues se presentó como un período dinámico donde los cambios producidos en el campo artístico y cultural se dieron de forma mucho más rápida —aunque de forma subyugada— en comparación con el ámbito político, debido a que este último alcanzó un proceso de inserción más lento y convulso. Así mismo, se logró un acercamiento teórico a la figura del intelectual, a partir de la de planteamientos propuestos por la disciplina de la

¹ Alejandro Vallejo, “Ignacio Gómez Jaramillo explica su exposición”, *Anotaciones de un pintor*, ed. Miguel Escobar, (Medellín: Autores antioqueños, 1987), 257.

sociología con motivo de otorgarles un peso especial a los artistas y críticos, y a su vez, tratar de justificar que su trabajo como constructores y difusores de ideas y representaciones simbólicas no debe ser separado de su medio social, además de que no es una práctica arbitraria.

Y segundo, desde las bases metodológicas y teóricas plasmadas en la Historia y la Historia del arte, como disciplinas diferenciadas, se realiza una distinción y comparación a las reacciones que se generaron al respecto de las prácticas artísticas de Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, es decir, el medio político, artístico y cultural donde produjeron su obra. Como resultado, los comentarios y críticas tendieron a revelarse, en su mayoría, de forma desfavorable y reprobatoria, conforme a la forma tradicional con la que se miraba el campo artístico, con esto se destaca la inclinación de las elites sociales por patrocinar técnicas academicistas y clásicas, en un periodo político donde la hegemonía conservadora se sostuvo por más de cuarenta años; de la misma manera, las opiniones referentes a los temas artísticos realizadas a partir de la tercera década del siglo XX, suponen un enfrentamiento que traspasa lo meramente estético, gracias a la atmósfera bipartidista que vivió el país con la llegada del liberalismo al poder, aunque si bien, también contaron con el aval de una porción importante del gremio intelectual y de una reducida parte del público y de la prensa.

Balance historiográfico

El estudio histórico de la recepción y crítica del arte en Colombia durante el siglo XX ha merecido diversidad de trabajos e investigaciones ocupados en analizar la problemática en el marco del conflicto entre tradición y modernidad en que se produjo este arte; no obstante, ha sido de mayor interés por parte de los estudiosos de la Historia del arte, abordar estas temáticas dado a la cercanía que plantea el tratamiento de los conceptos y el objeto de estudio. Por su lado, la Historia se ha preocupado por mostrar el progreso de dichos conceptos a través de un discurso de oposición y de contraste.

El trabajo que primero se debe abordar para formarse una idea de lo que fue la construcción de la crítica de las obras modernas en el país, es el texto titulado *Procesos del arte en Colombia*² de Álvaro Medina. En su estudio, el autor realiza una extensa introducción en la que explica la evolución artística en Colombia, desde la mitad del siglo XIX hasta casi la totalidad del siglo XX. Traza una línea en la historia del arte nacional a partir de la selección de comentarios críticos elaborados con base en las diferentes exposiciones plásticas llevadas a cabo en los Salones Nacionales; dicha selección de documentos está sustentada en el trabajo de Gabriel Giraldo Jaramillo, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*³, publicado en el año de 1954 y el que Medina reconoce como el mayor incentivo para su investigación. Uno de los aportes más valiosos del autor es la recopilación de los principales críticos y personajes del medio intelectual y político que, de alguna forma, participaron en la construcción de apreciaciones influyentes sobre el arte nacional.

Del primer trabajo de Medina se desprenden otras producciones investigativas más recientes. Es el caso de Sylvia Juliana Suárez, quien guía su investigación *Arte serio: arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922*⁴, a analizar la recepción de la Exposición de Arte Francés, e identificar el impacto que dichas muestras artísticas generaron en las opiniones de los diferentes sectores del ámbito artístico colombiano respecto a las vanguardias europeas. Para ello, Suárez realiza un examen exhaustivo e identifica dos tipos de crítica: la crítica de legos, visualizada en los diarios y la crítica especializada encontrada en publicaciones semiespecializadas de la época, caso de las revistas *Cromos* y *El Gráfico*. Si bien la exposición de arte se realizó en las ciudades de Bogotá y Medellín, la autora solo centra su investigación en el caso bogotano teniendo en cuenta lo embrionario que resultó el caso antioqueño.

En la primera parte de su trabajo, Suárez compara fuentes críticas publicadas en las columnas de los periódicos *El Tiempo* y *La Crónica*, comentarios que, en la mayoría de

² Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, (Bogotá: Editorial Andes, 1978).

³ Gabriel Giraldo Jaramillo, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, (Bogotá: Editorial ABC, 1954).

⁴ Sylvia Juliana Suárez, "Arte serio: el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922", *Ensayos. Historia y teoría del arte* 14.15 (2008): 65-91.

los casos, resultaron pertenecientes a autores anónimos y de los cuales surgieron las primeras opiniones que posicionaron a las vanguardias como movimientos opuestos al arte oficial y tradicional. En la segunda parte, observa los criterios de tres expertos: Rafael Tavera, Roberto Pizano y Gustavo Santos; de ellos estudia las tendencias e inclinaciones propias de cada uno, especialmente, aquellas orientadas en tratar el cubismo. Finalmente, la autora concluye que, si bien las críticas a las vanguardias europeas, en su mayoría se debieron a elementos ajenos a las ideas artísticas, dichas reflexiones sirvieron para asentar la necesidad de un arte nacional en la naciente generación de artistas colombianos y para conformar instituciones que cumpliesen un papel fundamental dentro de la vida cultural del país⁵.

A partir de 1980, comenzó a ser de interés general el estudio de los perfiles artísticos de algunos pintores modernos⁶ en Antioquia. Sobre Pedro Nel Gómez se empezó a lanzar observaciones de su técnica de dibujo a lápiz y murales al fresco, y desde la academia se entablaron apreciaciones estéticas que describieron de manera mucho más detallada y metodológica sus obras más reconocidas: las maternidades a las que el artista les otorgaba un carácter monumental y cósmico, los retratos en los que atrapaba personajes con sencillez y naturalidad y la violencia represada en las vivencias de los campesinos colombianos. Un nuevo plano en la escritura sobre este acuarelista se abrió en la obra de la editorial de la Universidad de Antioquia⁷, en la que se estudia el personaje desde una escritura con rasgos poéticos y se analizan elementos conceptuales críticos de obras puntuales y de aspectos temáticos muy variados.

⁵ Suárez, "Arte serio...", 91.

⁶ En esta investigación la noción de artistas modernos, alude a los artistas que desarrollaron sus obras inscritos bajo preceptos artísticos diferentes al academicismo o en su defecto, trabajos adscritos bajo cualquier técnica o vanguardia artística en el país, iniciado con Andrés de Santa María durante la primera mitad del siglo XX y consolidado en la segunda mitad del mismo siglo con artistas como PNG, IGJ, entre muchos otros.

⁷ Universidad de Antioquia. Extensión Cultural, *Pedro Nel Gómez: 80 años al servicio del arte, la cultura y su pueblo*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 1981).

Con estos acercamientos se dio paso a una nueva interpretación de Pedro Nel Gómez y de sus obras mediante los aspectos biográficos. De esta forma, en los textos⁸ se empezaron a retratar, con insistencia, los acontecimientos y hechos que influyeron en la vida del pintor, sus maestros, sus viajes a Europa; todo ello sirvió como excusa para que los interesados en estudiar este personaje logaran dar nuevas interpretaciones a sus lienzos.

El asomo al arte de Pedro Nel resultó bastante popular en los últimos diez años. Así, nuevos trabajos como *Aspectos técnicos en la obra mural 'La República' de Pedro Nel Gómez* de Catalina Rojas⁹ o *En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950* de Juan Carlos Gómez¹⁰, entregaron análisis particulares y técnicos de varias de sus obras y las de sus discípulos: Débora Arango y Carlos Correa, principalmente.

Durante este periodo, la editorial de la Universidad de Antioquia y la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez fueron pioneras en abarcar nuevos temas de la obra pedronelista, el objetivo principal se centra en el estudio de los detalles pequeños que componen las obras. Los investigadores Diego Arango Gómez y Carlos Arturo Fernández¹¹, presentan un examen técnico de las pinturas en las que tratan de distinguir las fases de evolución en las obras de Gómez y que corresponden a la formación inicial del artista, asimismo se interrogan por las vertientes temáticas definidas en los diferentes periodos temporales, donde se estudia la visión personal del pintor y su relación con el ámbito social insertados en sus ejercicios pictóricos. Las fuentes que utilizan este par de autores son algunos ensayos escritos por el propio artista y comentarios críticos realizados a las obras.

⁸ Ver Diego León Arango Gómez, *Pedro Nel Gómez: ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología* y Otto Morales, *Asomo al mundo artístico. Juventud, influencias y fuego interior en la pintura de Pedro Nel Gómez*.

⁹ Catalina Rojas Casillas, "Aspectos técnicos en la obra mural La República de Pedro Nel Gómez", *Códice: Boletín Científico y Cultural del Museo Universitario* 11.22 (2010): 50-61.

¹⁰ Juan Carlos Gómez, "En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950", *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local* 05.10 (2013): 53-91.

¹¹ Diego Arango Gómez y Carlos Arturo Fernández, *Pedro Nel Gómez, acuarelista*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 2007).

Al igual que las pinturas de Gómez, las obras de Ignacio Gómez Jaramillo también se desarrollaron dentro de un marco de crítica y desaprobación; el carácter diverso, abstracto y contradictorio de las obras de este pintor han sido la excusa para que se tejan a su alrededor gran variedad de trabajos. Tal es el caso de la artista Beatriz González¹², quien explica en un artículo publicado por *Artnexus* en el año de 1988, las actividades artísticas que se realizaron durante ese año con el fin de recuperar la memoria y el trabajo de Ignacio Gómez Jaramillo. El texto puede dividirse en dos partes, y en la primera, González realiza una breve investigación sobre la visión personal del artista, sobre el arte, sus conocimientos y las técnicas utilizadas en sus obras.

La segunda parte, ocupa una mayor extensión dentro del texto; en ella, González elabora una completa descripción y análisis de algunas de las obras del pintor exhibidas en una exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; lo más destacado de esta parte del texto es que la autora se apoya en críticas realizadas por Marta Traba para desarrollar la idea de lo que era Gómez Jaramillo como pintor, explicando el rechazo a sus obras a partir del análisis de conceptos plásticos, como la armonía y la estética, para así presentar al público los aciertos y errores del artista.

Por el contrario, si lo que se quiere es repasar la vida de Ignacio Gómez desde un texto biográfico, el trabajo de Santiago Londoño¹³ despliega, en unas cuantas páginas, todo el recorrido artístico del pintor: sus años de estudio, las primeras exposiciones y las diferencias de opinión que tuvo con la crítica del arte Marta Traba en la década del sesenta; menciona de paso otros artistas que pueden servir, a su vez, de referencia para comprender la realidad artística del momento en Colombia. Este trabajo bien se puede complementar con otro del mismo Londoño¹⁴, donde amplía un poco más el panorama de estudio al expandir el abanico de artistas abordados –inicia con el impresionismo de Andrés de Santa María y termina con Alejandro Obregón–, y señalar y diferenciar dos

¹² Beatriz González, "Ignacio Gómez Jaramillo. El azaroso destino del talento colombiano", *Artnexus: Arte en Colombia* 38 (1989): 74-78.

¹³ Santiago Londoño Vélez, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 1995).

¹⁴ Santiago Londoño, "Tradición, modernidad e internalización" en *Breve historia de la pintura en Colombia*, (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005).

corrientes nacionalistas en la pintura en el año de 1930, cuando se dio inicio a la problematización de las prácticas artísticas costumbristas en el país: el movimiento Bachué y más tarde los pedronelistas. Además, contextualiza el ambiente hostil en el que se desarrolló gran parte del arte contemporáneo en Colombia.

Por su parte, Juan Gustavo Cobo Borda propone un estudio en el que, básicamente, realiza una descripción e interpretación de varias de las obras de Gómez Jaramillo y considera la importancia e influencia que tuvo el cubista francés, Paul Cézanne, en la pintura de este antioqueño. Mucho se aleja Cobo Borda de ser un simple narrador de la trayectoria del artista, pues recalca otras habilidades importantes que contribuyeron al desarrollo integral del artista, por ejemplo, la faceta literaria del pintor: conocido por ser un lector consumado, cercano a escritores de la talla de Jorge Zalamea o el poeta mexicano Gilberto Owen, lo que llevaría a caracterizarlo como un pintor intelectual¹⁵.

En los últimos años se plantean propuestas novedosas¹⁶ que incluyen, indiscutiblemente, la distinción de la transición artística y técnica de las obras, pero más que nada se preocupan por esbozar los contextos, ya sea desde lo social, lo político, lo económico o lo urbano; inclusive, desde el mismo ámbito artístico que sufrió cambios trascendentales en la década de 1960 con la aparición del vanguardismo en las esferas artísticas locales y nacionales.

El estudio del arte en Colombia, y específicamente de las vanguardias artísticas, ha sido objeto de múltiples análisis que responden, esencialmente, a la necesidad de comprender la evolución de los procesos que envuelven la creación de una identidad y representación nacional enmarcada en un contexto social y político, atravesado por transformaciones y cambios. Dichas vanguardias se adoptaron en el seno artístico

¹⁵ Juan Gustavo Cobo Borda, *Ignacio Gómez Jaramillo*, Dir. Benjamín Villegas Jiménez, (Bogotá: Villegas Editores, 2003), 41.

¹⁶ Ver por ejemplo, los textos de Alba Cecilia Gutiérrez Gómez “Arte y política en Antioquia”, *Estudios de Filosofía* 21 (2000): 21-22, Alejandro Garay “El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910” *Historia Crítica* 32 (2005): 302-333, y Juan David Ortiz Franco *Medellín, ciudad real y ciudad imaginada: aportes de Pedro Nel Gómez en urbanismo y arquitectura*, Medellín: s.p., 2013.

colombiano como una oportunidad de reformar y de renovar los presupuestos artísticos que formularon los academicistas desde mitad del siglo XIX.

Los intereses investigativos que se han venido forjando en la historiografía colombiana muestran una inclinación por la exposición de crítica a las vanguardias y a los artistas con motivos de reseñar el trasfondo político y social de la primera mitad del siglo XX. A pesar de ello y aunque las posibilidades son variopintas, el área de estudio se limita a las comparaciones de fuentes de una sola área geográfica de producción artística, dejando de lado la revisión de documentos de zonas externas donde las artes vanguardistas también tuvieron protagonismo, es el caso de Medellín y Cali, donde también se encuentran obras de los artistas en cuestión, por este motivo, Álvaro Medina sigue siendo hasta la fecha, el autor que trata de hacer el escrutinio más completo acerca del arte colombiano en general.

En lo referente al arte antioqueño, hay una predilección por el estudio de artistas y obras específicas. Ello se refleja en la producción escrita de innumerables trabajos que apuntan a una temática biográfica encaminada a describir y realizar un acercamiento a la interpretación artística de las obras y las técnicas de los artistas abordados desde los conceptos y las metodologías que plantea la Historia del Arte, tales como la idea del atributo común o la estética, el gusto, el análisis de técnicas y materiales, las formas, la armonía y los colores, como por ejemplo es el caso de Rodolfo Vallín¹⁷ o del ya mencionado trabajo investigativo de Catalina Rojas.

Al mismo tiempo, los anteriores estudios han dejado muchas inquietudes en el análisis de los contextos y espacios en los que dichas obras se dieron. Es muy común que estos sean mencionados y descritos, pero no han sido examinados exhaustivamente ya que los desligan bastante de las creaciones artísticas; es decir, se estudian los contextos y los espacios en pro de analizar el desarrollo de las habilidades artísticas del pintor, pero se olvida la importancia que estos elementos toman en la elaboración de una obra. Vale la pena señalar que, generalmente, se ha presentado al contexto como un solo marco

¹⁷ Rodolfo Vallín Magaña, "La pintura mural contemporánea en Colombia", *Crónicas* 14 (2010): 111-122.

social fáctico que ha coincidido con ciertas obras plásticas, y se han dejado de lado posibles teorías que puedan servir para dar explicación a la concordancia de la creación de esas obras en relación con escenarios específicos tales como el cultural, el político o el intelectual. Por lo tanto, y para resumir lo que ha sido el estudio de estos dos artistas, es indispensable tener en cuenta que los trabajos generalmente han optado por tres vertientes investigativas: temas biográficos; lo referente a la estética, la descripción y análisis de obras; y finalmente, la crítica a las obras. Estas vertientes han sido desarrolladas de forma independiente una de otras, el resultado ha sido una producción historiográfica en la que no se encuentra un trabajo que reúna y trate, conjuntamente, todos estos puntos relativos a la producción de un artista.

Por ello mismo, ¿qué significó y qué representó para la Nación el desarrollo del campo artístico inserto dentro de un periodo político, cultural y social tan dinámico? ¿qué relación tuvo la evolución de dichos contextos con el crecimiento artístico y las obras de los dos muralistas en cuestión? ¿cuáles fueron los debates en torno a la recepción crítica de sus obras?; estos son los interrogantes que sustentan este trabajo investigativo y tratan de poner en diálogo diferentes conceptos artísticos ligados a la modernidad, la lucha de diversos campos sociales y la inserción de las obras artísticas de PNG e IGJ, todo ello observado bajo el marco del estudio de la recepción crítica que se le hizo al trabajo artístico de los dos artistas antioqueños durante el periodo 1930-1960 en el país, con el ánimo de conformar un trabajo que intente relacionar el engranaje histórico y social que representa la creación de una obra artística de la mano de las herramientas que propone la investigación histórica.

Metodología y fuentes

La metodología adoptada para desarrollar esta investigación fue cualitativa, en la que, fue indispensable el desarrollo de conceptos y la formulación de interrogantes que sirvieron de guía para el trabajo investigativo¹⁸; esto convierte al modelo de

¹⁸ Steve Taylor y Robert Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, (Barcelona: Paidós, 1996).

investigación cualitativa en un método inductivo donde el investigador analiza los objetos de estudio a partir del contexto en el que ellos se desarrollaron. La recolección, procesamiento y posterior análisis de las fuentes agrupó las notas y escritos del pintor Pedro Nel Gómez, que forman parte de la colección del centro documental Giuliana Scalaberni ubicado en la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez. Así mismo, las publicaciones del artista Ignacio Gómez Jaramillo, y los comentarios realizados por personajes adscritos a la esfera intelectual y principales divulgadores de la escena artística del momento como lo fueron Jorge Zalamea, Rafael Tavera, Gustavo López, Luis Vidales Jaramillo, Luis Alberto Acuña, entre otros; fueron vitales las principales críticas realizadas por los detractores del arte vanguardista y mural en Colombia como Laureano Gómez, consultados, en su gran mayoría, en las columnas de los periódicos *El Tiempo* (en sus secciones tituladas Suplemento literario y Lecturas dominicales), *Antioquia Gaceta Departamental* (sección Sabatina literaria) y *El Colombiano*; y en las revistas especializadas *Pan*, *Espiral*, *Crítica*, *El Siglo* y *Cromos* de Bogotá, y *Crónica Municipal* de Medellín; todas ellas disponibles en el archivo digital del Centro Internacional para las Artes del Continente (ICAA por sus sigla en inglés), perteneciente al Museo de Bellas Artes de Houston.

Estas fuentes, en términos cualitativos, ayudan a comprender la noción plástica de ambos artistas, permiten indagar de primera mano, cuáles eran sus conceptos sobre el arte, sus principales referentes y sus ideales artísticos, así como también, la comparación y diferenciación de las concepciones ideológicas, políticas y culturales presentes en sus obras, que sobre todo, expresan o iluminan las inquietudes artísticas de una época vital del país y el desarrollo de su arte. Por otro lado, su lectura también posibilita realizar un análisis del significado que se le dio al trabajo de estos dos artistas a partir de la voz de personajes propios de otras esferas, por ejemplo del campo literario o de la política.

Las fuentes fueron elegidas teniendo en cuenta la relevancia y el impacto del contenido en el momento de su desarrollo y por ser testimonio del fragor artístico en el que produjeron su obra estos dos antioqueños. La información primaria fue organizada mediante herramientas de síntesis (resumen y cita textual) y mediante herramientas

de análisis (preguntas y comentarios generados a partir de la lectura) con motivo de visualizar cómo se desarrollaron los debates críticos a la par de la puesta en escena de las diversas obras, mayormente murales, y con la intención de reforzar los argumentos propios del trabajo investigativo. Finalmente, como modelo de trabajo, he precisado abordar la metodología de comparación de prensa y publicaciones especializadas utilizada por Sylvia Juliana Suárez en su trabajo *Arte serio: el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922*, donde la contraposición de los comentarios sirve como canalizador para lograr un análisis más amplio de lo que fue el desarrollo y la recepción del campo artístico en Colombia, así como también, la evolución de los actores que implica la conformación de un campo artístico mucho más fuerte e independiente. Por su parte el trabajo de Suárez, implicó un análisis bastante exhaustivo de la incidencia que tuvo la exposición de arte francés durante la primera década del siglo XX en el país y además diferenció, desde posturas y tendencias artísticas, las posiciones críticas de tres expertos de la época: Rafael Tavera, Roberto Pizano y Gustavo Santos. Todo este estudio deja como resultado, que la recepción de las vanguardias europeas en el país no solo se adaptó de forma artística sino que para el caso nuestro, se dio durante un momento histórico en el que las instituciones y el campo artístico comenzaban a consolidarse.

Estructura del texto

El primer capítulo tiene como objetivo, lograr un acercamiento teórico para estudiar de una forma breve, cómo se plantea el problema de la aplicación del modelo de modernización en Latinoamérica y más especialmente, cómo se inserta en el caso colombiano; esto como punto de partida para entender la discordancia entre los conceptos de tradición y modernidad y su coincidencia en el periodo estudiado. Así mismo, se busca recrear cómo se aplicó la idea de modernidad en el campo artístico del país, qué conceptos ayudaron a evolucionar dicho campo, y finalmente, cuáles fueron los principales actores que conformaron el entorno artístico colombiano de esta época y por qué es posible hablar de arte moderno en el país en este periodo. Cabe resaltar

que algunos de los conceptos que se desarrollan dentro de este capítulo que se constituye como marco teórico, se irán tratando con mayor amplitud a lo largo del texto con motivo de evitar redundancias innecesarias.

El segundo capítulo aborda el contexto político en el país en el periodo de estudio, en el que se muestran los principales cambios políticos anteceditos por unos postulados de modernidad aplicados de forma tardía, que dejaron como consecuencia, en temas de la dinámica social, un periodo convulso y cómo esto incide en las representaciones artísticas; a la par, se analiza la figura del intelectual y se explica su adición al entorno artístico nacional, que debido a las características políticas del país durante este periodo, puede entenderse de dos formas diferentes a partir de dos teorías sociológicas: una es la propuesta del intelectual orgánico de Antonio Gramsci, y la otra obedece al planteamiento de campo intelectual del Pierre Bourdieu.

Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, punto central de este trabajo investigativo, se examinarán más exhaustivamente en el tercer capítulo. Donde se intenta arrojar una luz sobre sus percepciones artísticas, paralelamente que se acude también a algunas de sus obras más importantes, sus técnicas y sus temáticas, siempre en diálogo con el ámbito político, social y cultural en el que se produjeron.

En el cuarto y último capítulo, se analizan los comentarios y juicios sobre las obras pictóricas de los artistas, es decir, la recepción y la crítica. Se realiza una diferenciación entre la crítica presentada por la prensa y los retractores ideológicos y estéticos de ambos artistas, contrastada con aquellos otros personajes que defendieron y apoyaron su causa pictórica. Con motivo de presentar un estudio más revelador del concepto de crítica artística y de estos dos artistas, se decidió realizar un acercamiento al pensamiento de los artistas respecto a esta y cómo reaccionaron ellos, a los trabajos de otros pintores de la época.

Por último, se presentan las consideraciones finales y se discuten las constantes luchas sociales dentro del campo intelectual, por la legitimización del arte.

Capítulo I. Acercamiento teórico. Entre la tradición y la modernidad

1.1. “Modernización tradicionalista” y “tradicionalismo ideológico”

Los antecedentes históricos ubican a la modernidad como un proceso trascendental que se desarrolló en Europa a través del movimiento ilustrado en la Francia del siglo XVIII, si bien, su evolución se estudia desde los siglos XVI y XVII. Los principios de la Ilustración fueron la razón y la ciencia, se caracterizó por el cambio, el dinamismo y la universalidad del conocimiento, cuya motivación principal se sostuvo en quebrantar los postulados establecidos en materia de orden ético, político, económico y cultural.

La aplicación de estos principios desencadenó transformaciones históricas a nivel general: primero, el surgimiento de los Estados nacionales¹⁹ anclados a los conceptos de soberanía y ciudadanía, mediados por una teoría política democrática; segundo, la separación entre el Estado y el mercado, creando una economía capitalista como modelo preferente en los Estados modernos basada en la propiedad privada de la tierra y la industrialización, donde fue indispensable la aplicación de mano de obra asalariada; y tercero, el paso de una vida comunitaria a una vida social, de crecimiento urbano y demográfico, donde las tradiciones transmitidas por la institución de la Iglesia y la familia, como modelo político y educativo, fueron reemplazadas por un creciente sistema educativo estatal que introdujo, por consiguiente, la laicización, la expansión del alfabetismo y el surgimiento de una industria cultural con grandes variaciones en las formas de comunicación social²⁰.

¹⁹ Según Max Weber, el Estado es una asociación con capacidad para monopolizar el uso de la violencia legítima en un territorio, político y administrativamente, limitado. Este concepto no es sinónimo de nación, debido a que este último hace alusión a un imaginario, es decir, a una sociedad que se agrupa bajo características y elementos étnicos, históricos y culturales comunes que los ayuda a integrarse bajo ese territorio delimitado. En consecuencia, el Estado es la articulación jurídico-política de la nación. Un Estado nacional o Estado-nación es una agrupación de ambos conceptos. Ver Max Weber, *Economía y sociedad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 1047-1060.

²⁰ Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’ en el caso colombiano”, *Análisis Político* 10 (1990): 26.

Por contraste, la modernidad en América Latina debe entenderse como un proceso especial, tal cual lo plantea Jorge Larraín²¹ cuando comenta que Latinoamérica tuvo su propia trayectoria hacia la modernidad y que esta presentó características híbridas — y hasta contradictorias— si se le compara con las formas de modernización llevadas a cabo en el continente europeo, donde fueron integradas de manera más esporádica mediante procesos históricos internos sucedidos en forma secuencial desde el siglo XVI, con el Renacimiento italiano y la Reforma protestante alemana, y se reafirma con la Ilustración en el siglo XVIII. Para hacer mucho más comprensible esta idea, el autor propone entender la modernidad como un proyecto globalizante —característica generalmente olvidada— y no como un elemento propio y monopolizado por las sociedades europeas. En esta lógica, la modernidad fue un modelo que si bien en un principio quiso trasladarse mediante proyectos políticos al continente latinoamericano, tal cual sucedió en el medio europeo, su aplicación obedeció a transformaciones sociales, políticas y culturales diferentes que se recontextualizaron en el entorno latinoamericano.

En el caso colombiano, se plantea que el proceso de modernización se visualizó mediante la capacidad que tuvo el Estado para intervenir, no tanto en el sistema económico, pero sí en el político y social. De tal forma, siguiendo a Larraín, la modernidad se percibió a través de la burocratización del Estado, la facultad de acoger una sociedad con capacidad para movilizarse, con posibilidades de trabajo y de ascenso social, y así mismo, la facultad que tuvo para desarrollar un sistema cultural orientado por valores laicos²². Esto implicó el ya mencionado debilitamiento de la Iglesia católica, la creación de un sistema público de educación, cambios en las percepciones acerca del trabajo, la riqueza y los valores, que si bien se copiaron de las bases ilustradas europeas, en el país se desarrollaron de forma lenta y se consolidaron como elementos característicos adheridos a los proyectos políticos de los partidos tradicionales encaminados a la disputa hegemónica que tuvo lugar en el siglo XX. Por ejemplo, el

²¹ Jorge Larraín, “La trayectoria de Latinoamérica a la modernidad”, *Estudios Públicos* 66 (1997): 316.

²² Melo, “Algunas consideraciones”, 28.

partido liberal fue el que forzó al país a acoger estas ideas y actuó en consonancia a la autonomía del Estado frente a la Iglesia, la educación como eje de la expansión cultural y la necesidad de la movilización de sectores populares, así como la ejecución de prácticas artísticas populares. Por su parte, los conservadores asumieron la modernidad manteniendo las estructuras tradicionales de poder y sosteniendo el dominio político en los terratenientes, apoyando a la Iglesia católica como eje de los valores sociales y la educación, y reprimiendo cualquier tipo de movilización.

Esta discordancia en la forma de considerar la modernidad en ambas ideologías políticas permitió que el sector conservador del país caracterizara a la idea de progreso como una negación a la identidad religiosa e hispánica, arraigada en el colectivo conservador a través del proceso de conformación del Estado-nación en Colombia durante el siglo XIX, que coincidió con el periodo de la Regeneración (1863-1910) cuando se inició el establecimiento del orden político a partir de elementos heredados del pasado colonial. En consecuencia, tomaron a la modernidad como una oposición a la “verdadera identidad”²³ que buscaba ser reemplazada mediante el modelo ilustrado europeo²⁴.

De esta forma, la modernidad se fue construyendo como concepto contrapuesto a la tradición y la identidad, sobre todo debido a la absolutización de ambos términos: los conservadores observaron en el proyecto modernizador algo nocivo que disolvía los valores tradicionales y en consecuencia, era un modelo que se alejaba totalmente de la realidad nacional. Por su parte, los liberales leyeron la modernidad en clave de progreso, pues mantener la visión y el pensamiento de las instituciones vinculadas a la herencia hispana constituía una fuente de atraso, y por lo tanto, era preciso inscribirse bajo el ejemplo de otras regiones más liberales, capitalistas y progresistas como Francia o Inglaterra.

Y, a pesar de que esa era la intención de los liberales, producto de los notables desacuerdos entre las elites, en el país, poco o nada se modificaron los sectores sociales

²³ Esta, entendida como una identidad basada en los valores religiosos e hispánicos.

²⁴ Larraín, “La trayectoria de Latinoamérica”, 315.

y económicos, más bien se desarrolló un capitalismo tardío y las estructuras políticas mostraron rasgos autoritarios antes que democráticos; igualmente, poco se alteraron las dinámicas de la población rural debido a que se conformó un sistema hacendatario y educativo inestable y escaso en recursos, lo que a su vez desarrolló un proceso de exclusión de las formas de modernización cultural y social que solo se daban en el plano urbano²⁵ pero en un país con rasgos rurales todavía muy enraizados.

Esta forma de recontextualizar la modernidad en Colombia generó, además, un rechazo selectivo de elementos propios de la modernidad, y se dio lo que Jorge Orlando Melo denomina como “modernización tradicionalista”: se prefirió la religión en vez de la ciencia a la par que se expandía y modificaba el territorio urbano, y se dio un acceso a la educación y a la cultura parcial a la par que se abría el comercio internacional. Con ello, los dirigentes aceptaron y promovieron alternativas para el desarrollo y la transformación de la economía, pero rechazaron modificaciones que no permitieron evolucionar otras esferas sociales. Se presentó entonces, una combinación de elementos conservadores y tradicionales —valores éticos procedentes de la vida familiar y la Iglesia, y una perpetuación de acciones políticas autoritarias— con elementos de desarrollo económico como la apertura y libertad de mercados, base de la economía capitalista, mismas características que Larraín denomina como “tradicionalismo ideológico”.

1.2. La *modernidad* en el campo artístico colombiano

El primer contacto que se tuvo en Colombia con una obra moderna europea fue en la primera Exposición de Pintura Moderna Francesa en 1922, esta se llevó a cabo entre agosto y septiembre de 1922 en Bogotá en el Pabellón de Bellas Artes, y en el mes de octubre en Medellín en las instalaciones del Club Unión. Las 122 obras presentadas, pertenecieron a un total de 50 artistas franceses modernos inscritos dentro de las corrientes contemporáneas más importantes del continente europeo desarrolladas

²⁵ Melo, “Algunas consideraciones”, 32.

entre la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX: clasicismo, impresionismo, postimpresionismo, estilo naïf, constructivismo y cubismo²⁶. El objetivo de esta exposición era el de “poner al día” a los colombianos respecto a los más recientes desarrollos de la modernidad artística y promover nuevas formas de entender el arte²⁷ en un medio artístico exánime, donde se venía produciendo el mismo estilo artístico, las instituciones de enseñanza artística apenas empezaban a formarse y no existía mayor número de espacios propios dedicados a los asuntos del arte.

Fue muy tardíamente que las características propias de la modernidad, — el cambio, el dinamismo y la universalidad— se adhirieron al campo cultural del país. Estas ideas, de alguna manera, permanecieron a lo largo del tiempo y se insertaron en el medio artístico a partir de su radicalización, principalmente, mediante las prácticas y movimientos artísticos de mediados del siglo XX, convirtiéndose así el arte en una idea de ruptura e innovación, que se articularía con mayor facilidad gracias al liberalismo político y su percepción de progreso.

El concepto de modernidad aplicado en el arte, constantemente se asocia al término *vanguardia*. Y para la adaptación de este en el caso colombiano, es pertinente la definición que elabora Adolfo Sánchez Vásquez²⁸, dado que hace alusión a dos ideas importantes: primero, se considera el término vanguardia como un aglutinante de todos los procesos o movimientos artísticos que se dieron entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, cuyo objetivo fue romper con los postulados artísticos tradicionales —academicismo y el arte clásico— y plantear un nuevo punto de partida, tanto en las técnicas como en las temáticas artísticas. De este postulado se deriva la segunda idea; a consecuencia del ya mencionado objetivo de ruptura, la *tradicción* siempre se ha caracterizado como un fenómeno estático, producto de la reproducción de las mentalidades y valores del pasado que se configuraron en América Latina como una concepción antagonista a la modernidad a partir de la negación, hasta cierto punto,

²⁶ Ver Suárez, “Arte serio”, 66-67.

²⁷ Carlos Arturo Fernández Uribe y Gustavo Adolfo Villegas, “En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín”, *Historelo* 9.17 (2017), 92.

²⁸ Adolfo Vásquez Sánchez, “Modernidad, vanguardia y posmodernidad”, en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 271-285.

de un pasado hispánico y de la cultura indígena, ambos elementos comunes en el pasado colonial. ¿Qué significaron, entonces, tradición y modernidad en el ámbito político y cultural colombiano durante las primeras décadas del siglo XX?

Es deber entender que, en este período, ambos conceptos fueron adoptados por los partidos políticos a manera de bandera ideológica, y por consiguiente, es necesario comprender su carácter polisémico en el ámbito de la esfera política colombiana. De este modo, para los conservadores todo lo liberal era necesariamente moderno, y de igual forma, para estos últimos, todo lo conservador se convertía en tradicional; a lo que se suma, que los ideales de modernidad que se venían gestando en otros países latinoamericanos desde finales del siglo XIX, en Colombia solo se llegaron a presentar de forma práctica a mediados de los años treinta con la instauración de la República Liberal en 1930, y con mayor fuerza en el primer período de presidencia de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), en vista de las reformas sociales y la pugna por desarticular la actuación de la Iglesia de temas referentes a la política y la educación que emprendió en su gobierno. Esto convierte el estudio del caso colombiano en una cuestión particular.

A través de esa representación antagónica de los dos conceptos —tradición y modernidad— es que los partidos políticos colombianos hicieron lectura de su contemporaneidad y aplicaron dicho concepto de modernidad, de acuerdo con sus intereses, a todo aquello que permeó el contexto social de entonces, entre ellos, el ambiente cultural y artístico. Tomando la propuesta de Hugo Cancino²⁹, se observa que las naciones latinoamericanas, en el afán de erradicar los lazos con el pasado colonial, tanto ideológica como materialmente, comenzaron a mostrar un rechazo al pasado hispánico y a todo aquello relacionado con la cultura indígena; aun así, en Colombia esta generalización se desdibujó.

Tal vez lo tardío del desarrollo de la modernidad colombiana llevó a que las facciones partidistas distaran mucho de otros procesos latinoamericanos. Por ejemplo, en la

²⁹ Hugo Cancino, “Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX”, *Sociedad y Discurso*, AAU (2003): 48.

década de los años treinta, algunos intelectuales mostraron signos de empatía por la tradición propia, creándose así la conciencia indigenista como un movimiento heterogéneo con manifestaciones dentro del campo artístico de la literatura, la música y el arte con motivo de sumarse a la creación de la idea de nación³⁰, sus máximos exponentes se agruparon en el movimiento Bachué³¹. Más adelante, Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo fortalecieron esta corriente dado que en sus pinturas desarrollarían un “arte para el pueblo” mediante el trabajo de temáticas relacionadas con los problemas sociales de la clase obrera y el proyecto de nación colombiano, donde se destacaron como principales protagonistas las figuras indígenas y la valorización del mestizaje.

De esta manera, el indigenismo, iniciado como movimiento en el panorama cultural mexicano, se trasladó al ámbito social colombiano y más tarde se convirtió en una referencia característica en la República Liberal, puesto que las reformas educativas que se promovieron durante este período permitieron estimular una diversidad de disciplinas propias del campo de las ciencias sociales y humanas que fueron claves en la creación y reproducción del pensamiento y de las ideas del proyecto de nación basadas en el pasado indígena³², y también se vieron reflejadas en la producción cultural expuesta por intelectuales cercanos a los propósitos del nuevo régimen. Por su parte, y en oposición a todas estas expresiones impulsadas por las vanguardias, el ala conservadora prefirió sentar una posición de rechazo y comulgó con mantener las tradiciones estéticas que se venían tejiendo desde el academicismo.

³⁰ Johana Borja Álvarez, “Consolidación de la corriente indigenista colombiana durante la primera mitad del siglo XX: una nueva conciencia sociocultural y política proindígena en el marco de un proyecto de nación”, *Kalibán, Revista de Estudiantes de Sociología* 02, (2014): 14.

³¹ Movimiento Bachué (1920-1940), conformado por escultores, poetas e intelectuales de la ciudad de Bogotá quienes intentaron “colombianizar Colombia” en el campo general de las artes y para ello no buscaron inspiración en movimientos franceses o en el arte español, muy por el contrario, fijaron la vista en un caso más cercano: México. De allí se sirvieron para comenzar a engrandecer el mestizaje cultural del país a partir de nuevas perspectivas y nuevos objetos dignos de representación. La escultura titulada “La diosa Bachué” (1925), de Rómulo Rozo, se convirtió en la obra de máxima representación de este movimiento. Ver: Santiago Londoño, *Breve historia de la pintura en Colombia*, (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005), 106.

³² Borja Álvarez, “Consolidación de la corriente indigenista”, 19.

En vista de lo anterior, el planteamiento de este trabajo se elaboró a partir del análisis de la crítica y recepción de la obra de Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo teniendo en cuenta que, como lo plantea Sánchez Vázquez, el trabajo de estos artistas, se comprende en el marco de las artes vanguardistas impulsadas en Latinoamérica como prácticas y procesos que progresaron bajo el seno de un contexto político y social, más que una evolución artística desencadenada por cuestionamientos meramente estéticos. En otras palabras, se puede entender que el arte nacional durante los inicios del siglo XX sí buscó dar una solución a problemáticas concretas relacionadas con una autonomía estética; sin embargo, el curso que tomó la incursión del arte mural, tanto en el plano político como en el cultural, demostró la urgencia de los intelectuales colombianos por convertir el arte en un instrumento de expresión social y político.

En la esfera global, es necesario que se perciba a la Colombia de este periodo como un campo dinámico, donde conocer las condiciones históricas y sociales es significativo para que sean entendidas las relaciones de censura y aprobación entre artistas, críticos y el público. Con motivo de explicar esto, el sociólogo francés Pierre Bourdieu propone un concepto para definir el campo de acción en el que se llevan a cabo estas relaciones; lo denomina *campo intelectual* y en él se desarrollan diversas luchas y alianzas por el dominio de lo que cada uno considera arte legítimo:

El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo³³.

Dicho campo, comienza a surgir a partir de la independencia de sus integrantes, los productores (en este caso los artistas), respecto a otros campos legitimadores como lo son el económico o el social y van generando a su vez actores nuevos: los consumidores (el público) y los distribuidores (prensa, críticos e instituciones); es decir, que según el

³³ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, (México: Montessor, 2002), 9.

autor, a medida que la producción artística se va alejando de las expectativas impuestas por los patrocinadores, el público se comienza a expandir y la crítica se diversifica³⁴.

Como resultado, todos estos agentes forjan diversas relaciones de alianza y competencia por el poder y dominio simbólico de nombrar lo que es o no apropiado; en pocas palabras, se generan conflictos por la legitimidad cultural. Estas luchas se tornan tensas entre productores, o productores y distribuidores, en las que los consumidores juegan en el papel de árbitro, y si bien su opinión pasa a segundo plano dentro del proceso creador del artista, este último debe enfrentar la definición social —a veces exitosa, a menudo estereotipada y reductora— que de su obra se hace el público.

Es por ello que en este trabajo es fundamental el análisis de los diversos medios (político, intelectual y cultural) en los que se vieron reflejados las reacciones a las prácticas artísticas de ambos artistas, porque: primero, es dentro de esos contextos donde, tanto las obras como la crítica sobre estas, cobran vida y se les dota de sentido; segundo, el campo intelectual es, finalmente, el mediador entre la sociedad y el artista, y su estudio permite conocer la formación de las élites intelectuales, las percepciones artísticas y las formas de consumo estético que se dan dentro de una sociedad; y tercero, a pesar de que el campo intelectual logra una autonomía, esta puede ser tomada de forma parcial, pues en la búsqueda de dicha libertad, el campo artístico tiende a establecer relaciones de conflicto o de consenso con otros campos de poder (principalmente el político).

Asimismo, es preciso hacer distinción de los diferentes actores que componen dicho campo intelectual. Tanto los artistas como los críticos serán descritos como hombres educados en una misma época, intelectuales contemporáneos integrados histórica y socialmente en un mismo contexto y que manejan y se comunican a través de códigos (temas, ideas, percepciones) de los que pueden estar o no de acuerdo. Tal vez uno de los puntos más importantes que expone Bourdieu respecto al campo intelectual es que,

³⁴ Bourdieu, *Campo de poder*, 11.

aún si estos hombres contemporáneos están en desacuerdo sobre dichos códigos, finalmente están suscitando disputas a partir de los mismos objetos³⁵.

Por otro lado, para entender cómo se abordará la noción de crítica es indispensable citar a Omar Calabrese³⁶ quien propone dos formas de ver este concepto: la primera, hace alusión a una forma general y abierta de entender el término, es decir, posiciona a la crítica como una categoría general que comprende subcategorías como por ejemplo la historia y la teoría del arte, la estética, la biografía de los artistas, los comentarios de la prensa, entre otros. Todo esto, basado en los trabajos de autores como Gombrich, Lionelo Ventury o Julius von Shlosser, quienes investigaron el desarrollo de la crítica del arte en el continente europeo; por lo tanto, deja como resultado la producción de todo tipo escritos reflexivos en torno al arte y la estética.

La segunda propuesta, caracteriza a la crítica como una actividad desarrollada para influir en la opinión y gusto del público desde la prensa, y por consiguiente, hace referencia a escritos publicados en diferentes medios especializados con el fin de evaluar las obras o los artistas. Esta idea de Calabrese, determina a la crítica dentro de un carácter restringido de la modernidad, gracias a que se toma también como una interpretación arraigada a los procesos de expansión del comercio del arte, de la militancia cultural y de los movimientos artísticos.

Respecto al concepto, desarrollado en el contexto colombiano, generalmente se afirma que fue a partir de la década de 1960 que comenzó a fomentarse la crítica del arte en manos de figuras extranjeras como Marta Traba, Walter Engel y Casimiro Eiger. Pero lo cierto es que, tal cual lo expresa William López en el lanzamiento del II Premio de Crítica de Arte (2005), la crítica del arte en el país ha venido evolucionando desde hace más de un siglo a cargo de una larga lista de literatos y artistas nacionales como por ejemplo Gabriel Giraldo Jaramillo y Álvaro Medina en el siglo XIX; Max Grillo, Rubén Mosquera,

³⁵ Bourdieu, *Campo de poder*, 46.

³⁶ Citado en Víctor Alberto Quinche Ramírez, “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”, *Historia Crítica* 32 (2006), 277. Ver también William López, “La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición”, disponible en <https://bit.ly/2Gh1B0u>

Gustavo Santos, Roberto Pizano, Jorge Zalamea, entre muchos otros, más tarde en la primera mitad del siglo XX.

Como resultado, “el quehacer del crítico de arte en Colombia se moldeó a la par de otras actividades culturales en el país, de forma lenta”, llevándose a cabo primero por ilustrados no especialistas desde el siglo XIX, durante este periodo resalta la falta de profesionalización de la actividad y la “literaturización” de la crítica escrita, ya que quien escribía de arte también escribía de política, de poesía y de actualidad³⁷. En estas publicaciones, Víctor Quinche apunta que es recurrente encontrar ciertas características: tienden a ser informativas y descriptivas, son reseñas o noticias que resaltan la necesidad de poner en conocimiento al público sobre una obra, un artista o una exposición.

Más tarde, expone Quinche, que los especialistas harían su aparición durante el siglo XX, estos intentaron recrear una crítica más apegada a lo estético, por lo tanto, la preocupación por el colorido, el correcto dibujo y la semejanza al modelo original. Hay una influencia directa de las características del academicismo, aunque también se busca guiar la percepción de la obra³⁸. Durante este periodo, también surgieron personajes que se creyeron con autoridad para hablar y reflexionar públicamente sobre el arte, cuando lo menos que hacían era movilizarlo a favor de sus ideales³⁹; esto no solo mediante publicaciones escritas, sino también a partir del discurso político. Así se valida la posición de Bourdieu, sobre la interacción de los diferentes campos sociales, en este caso ejemplificado mediante una disputa entre el campo intelectual y el campo de poder político.

Abiertamente, lo que realiza Quinche es una clasificación de la crítica —por niveles— según la calidad de la producción de los textos críticos. Si bien este autor propone un tiempo cronológico específico para el avance de cada uno de los niveles, durante la época de actividad artística de PNG e IGJ, se pueden encontrar claramente ambas tipologías, esto, debido al quiebre que representaron las obras vanguardistas,

³⁷ Quinche Ramírez, “La crítica de arte en Colombia”, 284.

³⁸ Quinche Ramírez, “La crítica de arte en Colombia”, 278.

³⁹ López, “La crítica de arte en Colombia”, s.p.

propuestas desde Andrés de Santa María, donde el lenguaje que utilizaban en la construcción de los textos críticos tuvo que actualizarse, precisamente porque los postulados academicistas con que se juzgaban las obras anteriores no cazaban con estas nuevas propuestas. Respecto a esta situación surge un interrogante, ¿es preciso entonces, hablar de una “modernización” de la crítica del arte? Es notorio que esta pregunta sobrepasa los objetivos de esta investigación, pero se considera importante mantenerla presente a la hora de realizar el análisis de la crítica a las obras de los dos artistas en cuestión y que sirva de posible referente para futuras investigaciones.

Entre tanto, en el medio colombiano que aborda este trabajo investigativo, se podrán percibir todos los niveles de crítica expresados por Quinche, y de igual manera, se darán las dos formas de entender el concepto propuestos por Calabrese. De este modo, la crítica se estudiará a partir de la lectura de comentarios de prensa que darán cuenta de la necesidad de informar sobre estos artistas, sus estilos y sus obras, con motivo de darlos a conocer al público y paralelamente; también se expresará esta actividad mediante opiniones hechas con motivo de influenciar la opinión del público. Pero se debe tener mucho cuidado, es importante saber distinguir que inicialmente y gracias al analfabetismo, la crítica jugaba a favor del campo intelectual. Como se verá más adelante, las altas tasas de analfabetismo en el país se reflejaron también en una crítica para los artistas y los personajes letrados pertenecientes al campo plástico, que por esta misma razón era reducido, en principio, poco se pensaba en enseñar a comprender la obra y a dar herramientas a un público más general. Esto, paulatinamente comenzaría a cambiar con la ampliación del propio campo a partir del desarrollo de nuevas técnicas artísticas, como por ejemplo el muralismo y su consigna de “arte para el pueblo”.

Partiendo de lo expuesto anteriormente por Calabrese, es necesario aclarar que no toda acción crítica está mediada por opiniones meramente negativas, por lo que adicionalmente, se trabajará la crítica como medio que engloba todos aquellos comentarios, reflexiones, discusiones o interpretaciones analíticas, que de una u otra forma, mostraron empatía o resistencia a la aceptación de dichos procesos artísticos y a los artistas —PNG e IGJ— adscritos al muralismo, con motivo de no dejar por fuera ninguna de las reacciones que se hayan presentado alrededor de dicha técnica artística.

Capítulo II. Los contextos

2. 1. El desarrollo del medio artístico

¿Son los artistas y los críticos de arte en cuestión, intelectuales?

En una sociedad de características tradicionales que se disfrazaba de capitalista⁴⁰ como la colombiana, y más propiamente la sociedad bogotana de aquel entonces, el desarrollo del campo artístico tendió a manifestarse mediante formas de reafirmación de las elites políticas y sociales —clero, terratenientes y comerciantes— del momento; para ello se hacía uso permanente de prácticas artísticas como el retrato, donde era frecuente desligar la pintura de la realidad social nacional y en consecuencia se eliminaba cualquier forma de interpretación del artista, supeditando así, su habilidad creadora a las exigencias e intereses de los patrocinadores, convirtiéndose el arte en una forma más de perpetuar los valores ideológicos de las elites.

La figura del intelectual, bien puede asumirse como una creación de la sociedad moderna en el sentido de que toma sus características más representativas del periodo de la Ilustración⁴¹; dichas características se basan en la disputa por lograr la autonomía respecto a otros campos de poder, tales como el político o el económico. Desde un inicio se le otorga una función individual relacionada con su capacidad de lucha para lograr la independencia intelectual abierta a nuevas interpretaciones del mundo, alejadas de las ataduras políticas y del mecenazgo cultural, en un periodo donde la apertura del comercio estaba en boga.

Parafraseando a Josep Picó y Juan Pecourt, la palabra *intelectual* aparece inicialmente a comienzos del siglo XIX, y se refiere a un grupo de sujetos vinculados con el quehacer

⁴⁰ Originalmente Lylia Gallo utiliza la palabra “feudal” para calificar a la sociedad tradicional de esta época, sin embargo, he decidido sustituirla por un término referente a la sociedad capitalista para evitar anacronismos. Lylia Gallo, “Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX”, *Ensayos. Historia y teoría del arte* 04.04 (1997): 19.

⁴¹ Josep Picó y Juan Pecourt, “El estudio de los intelectuales: una reflexión”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 123 (2008): 40.

cultural, artístico y científico. Seguidamente, estos sujetos son responsables de “interferir en la vida pública e influir en sus ciudadanos y líderes políticos”⁴², por lo que en consecuencia, se les adjudicó —junto a la búsqueda individual de autonomía— una función social: la de preocuparse por las cuestiones propias de su tiempo vistas a través de su profesión, y a medida que fueron evolucionando con el tiempo histórico, sus funciones se vieron vinculadas con la movilización, la protesta y la reflexión social.

Alejándose un poco de la idea inicial, el intelectual en la Colombia de inicios del siglo XX fue el abanderado que, mediante la escritura, primordialmente, entró a reforzar el campo cultural del país, pero también sirvió como difusor y moldeador de una *nueva idea de nación*. A esto se llegó gracias a un proceso de cambios anclados al pensamiento inicial de la polarización política como motor de estímulo de los intelectuales y, por esta razón, estuvieron marcados por la poca movilización que, en un principio, tuvieron durante la época de estabilidad del régimen conservador.

Para lograr una mejor comprensión del intelectual colombiano en el final del siglo XIX y principios del siglo XX, es importante realizar un acercamiento al planteamiento del sociólogo italiano Antonio Gramsci.

Inicialmente, Gramsci entiende el Estado a partir de la relación entre sociedad civil y sociedad política⁴³. Aquí, el papel que juega el Estado se observa no solo a través de la represión violenta, sino también por medio del *consenso*. Este último se entiende como la mediación de valores, ideas o representaciones simbólicas que hay entre los intelectuales y la sociedad civil, dejando como consecuencia un equilibrio entre el medio político y el económico mediante el dominio de la hegemonía cultural. Explicado de otra forma, Gramsci afirma que el espacio cultural —contenido dentro de la sociedad civil— complementa el campo político⁴⁴; esto, en la medida en que el dominio que

⁴² Picó y Pecourt, “El estudio de los intelectuales”, 41.

⁴³ Según Gramsci, la sociedad civil es el lugar en cual se mantiene la hegemonía cultural y el liderazgo hegemónico; es el escenario donde se da la acción del sujeto como ciudadano. Por su parte, la sociedad política representa el ejercicio de la coacción mediante la violencia, ya sea por vía militar o policial, y la coacción jurídica. Ver: Guillermo Miranda Camacho “Gramsci y el proceso educativo hegemónico”, *Educare* 09.02 (2006): 18-19.

⁴⁴ Miranda Camacho, “Gramsci y el proceso educativo hegemónico”, 16.

ejercen las élites dirigentes mediante el Estado se contempla como una asociación que no solo cuenta con la capacidad para monopolizar el uso de la violencia legítima, necesaria para asegurar el dominio político —tal cual lo afirma Max Weber—, sino que por el contrario, también es primordial hacer uso de la difusión y la legitimación de valores filosóficos, morales, éticos y culturales, o tal cual lo denomina Gramsci, hacer uso del *consenso*⁴⁵. Todo esto parte de la significación que Gramsci le otorga al concepto de hegemonía⁴⁶, donde los elementos de coerción son fundamentalmente de orden cultural, y no solamente de orden económico o político, lo que conlleva necesariamente a un equilibrio de ambas partes.

Entonces, ¿cómo se integra la figura del intelectual en esta definición de Estado y qué funciones cumple?

En medio de ese equilibrio entre lo político/económico y lo ideológico/cultural, apunta Gramsci, el Estado también funge como un mediador de intereses entre la élite dominante y la sociedad civil. Para ello, es necesario que se desarrolle una *unidad social-cultural*, en donde se representan las ideas de las elites políticas y económicas dominantes a través de valores morales, éticos, religiosos y culturales, tal cual ya ha sido mencionado.

Según este sociólogo, los intelectuales no son una clase aparte dentro de la sociedad, por el contrario, estos se encuentran insertos en los diferentes sectores sociales y son los encargados de mantener el vínculo entre las elites dominantes y la sociedad civil —o bien, la estructura y la superestructura—; por ello mismo, los intelectuales son todos aquellos que cumplen con una *función social* encaminada a “administrar y organizar”, más específicamente, son todos aquellos quienes dentro del plano político, se relacionen con tareas propias de burocracia estatal y militar, por ejemplo, o quienes dentro del medio cultural se vinculan con la difusión de ideas y la creación de nuevas

⁴⁵ Miranda Camacho “Gramsci y el proceso educativo hegemónico”, 17.

⁴⁶ Ver: Antonio Gramsci. *EL materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, (México: Juan Pablos Editor, 1975), 32, y Omar Gutiérrez Valdebenito, “Gramsci. La Cultura y el papel de los intelectuales”, s.p., (s.f.):1.

concepciones del mundo⁴⁷, generando así, una homogenización de las representaciones sociales y creando una conciencia de sí dentro de la sociedad civil, compatible con los deseos y valores que la sociedad política pretende establecer. Esto es, muy brevemente, lo que el sociólogo italiano denomina *intelectual orgánico*.

Partiendo de la afirmación de Gramsci que dicta que “Todos los hombres son intelectuales, [...] pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales”⁴⁸, los artistas y críticos nacen en nuestro medio social como los encargados de la producción y la administración de la hegemonía de un contexto específico, en este caso el cultural, y por ello, tienen la capacidad de mediar y articular ideas y representaciones simbólicas estéticas mediante sus producciones artísticas y/o escritas para la sociedad política y la sociedad civil, logrando así la unidad social-cultural. Son los intelectuales quienes inicialmente se preocuparon por la construcción de opiniones referentes a la producción cultural como consecuencia de su apropiación, producción y difusión de todo tipo de representaciones sociales⁴⁹. Por tal razón, fue que la crítica se convirtió en una característica inherente a los grupos de intelectuales, dada su capacidad de poseer saberes no especializados que les autoadjudicó una vocación y responsabilidad de intervención crítica⁵⁰.

Sin embargo, el análisis de esta conceptualización de intelectual que presenta Gramsci, se queda un poco corto al momento de aplicarlo al contexto sociocultural colombiano de mediados del siglo XX. Si bien las funciones que le otorga al intelectual pueden compararse con la realizadas por los artistas y los críticos del país en el periodo histórico anterior al que concierne en este trabajo (mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX), se observa que durante la década de los treinta en el país las bases ideológicas, morales y culturales que proponía una parte de la élite política —los liberales— no se ajustaban a las propuestas y representaciones pictóricas o críticas de algunos pintores

⁴⁷ Giovanna Giglioli, “Los intelectuales orgánicos en la teoría de Gramsci”, *Reflexiones* 46.01 (1996): 32.

⁴⁸ Antonio Gramsci, *La formación de los intelectuales*, (México: Grijalbo, 1967), 26.

⁴⁹ Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*, 25.

⁵⁰ Patricia Funes, *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte*, (Buenos Aires: Prometeo), 39.

y críticos de arte. Es justo pensar entonces, que el concepto de intelectual que Gramsci dicta, se ajusta más al ambiente de confort que se vivió en el régimen conservador en el país (1884-1930), cuando, precisamente, las propuestas culturales e ideológicas del partido comulgaban con la simbología artística academicista tradicional y se presentaba sin ningún contratiempo la homogeneización de las representaciones sociales.

Siendo así, entonces, ¿qué pasa cuando, estas representaciones o valores generales creados mediante la unidad social-cultural son objetados desde el propio campo intelectual que los legitima o crea, tal cual sucedió en la época de 1930 en Colombia?

Si bien el intelectual que describe Gramsci es un sujeto con una función social definida y específica, es un intelectual que se encuentra cómodo con los principios de orden económico, cultural y social propuestos por la elite política de su momento, porque desde su perspectiva, el sociólogo acorta las diferencias entre la función de un intelectual y un político⁵¹, imposibilitando de alguna forma la transformación cultural de la sociedad.

Entre las muchas actividades que definen el propósito de lo que significa ser un intelectual, a lo largo de varios estudios es recurrente encontrar una función característica mencionada por Bobbio⁵² y complementaria de las ya mencionadas por Gramsci, estas se reflejan en la particularidad que tiene un intelectual para crear o difundir ideas, lo que en otras palabras se traduce en producir; esto sin duda, cobra importancia al momento de analizar el concepto desde otros planteamientos teóricos.

Por ejemplo, el sociólogo francés Pierre Bourdieu⁵³. plantea que la caracterización de los intelectuales varía según su época histórica, por consiguiente, tanto su objeto de

⁵¹ Juan Pecourt, "El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu", *Revista Internacional de Sociología* 47 (2007): 26.

⁵² Bobbio, Norberto. "Los intelectuales y el poder." *Cuadernos de Marcha*, Tercera Época 96 (1994): 5.

⁵³ Bourdieu, *Campo de poder*, 9. Ver también: Urrego, *Intelectuales, estado y nación en Colombia*, 12.

producción —en este caso la obra artística— como la relación que el artista crea con ella, están permeadas por las relaciones sociales que se dan dentro de dicha época.

Para Bourdieu, el medio social se caracteriza por su división entre diferentes campos de interacciones donde se dan una serie de luchas entre diferentes actores con la intención de dominar los beneficios del saber específico de cada campo según su tipo de apropiación, ya sea política, económica, religiosa o cultural. Cada campo desarrolla dos tipos de conflicto, por un lado, las luchas internas de los actores del campo por el monopolio del conocimiento particular y el reconocimiento; y por otro lado, las luchas externas por la autonomía respecto a otros campos sociales⁵⁴. Para el caso concreto de esta investigación, Bourdieu apunta que los intelectuales tienen un campo de acción definido: *el campo intelectual*, este surge a partir de la autonomía cultural y estética que logran los artistas mediante las luchas externas con otros campos de legitimación como lo son, por ejemplo, el económico o el político.

Como consecuencia de esta independencia, a medida que los artistas se van alejando de las expectativas impuestas por los patrocinadores o los valores morales propuestos por las elites políticas, el campo intelectual se expande y se van fecundando actores nuevos que se agregan a una competencia por el dominio simbólico interno de nombrar lo que es o no apropiado en el medio artístico. De este modo, resulta la diversificación de la creación artística, el nacimiento de un público nuevo y la producción crítica.

A diferencia de Gramsci, Bourdieu no integra a la producción cultural en concordancia con los deseos de las elites políticas, y por el contrario, les otorga una libertad creadora a los intelectuales respecto a la formación del campo cultural, que muchas veces se ve asociado a otros campos sociales como forma de estrategia de sus actores para monopolizar la producción y la difusión cultural mediante alianzas colectivas⁵⁵. El intelectual de Bourdieu ejerce influencia y poder mediante sus creaciones, esa es su arma, y por lo tanto no se recreará en él la figura mediadora, esta posición la tomará el

⁵⁴ Pecourt, “El intelectual y el campo cultural”, 28.

⁵⁵ Pecourt, “El intelectual y el campo cultural”, 29.

campo cultural mismo que servirá como la estructura intermediaria entre el sujeto creador (el artista) y la sociedad.

Entendiendo el punto de vista del sociólogo francés, el intelectual funge como una figura importante en medio de procesos transformadores gracias a su constante capacidad de lucha y búsqueda de la aprobación social, perspectiva que va muy de la mano con la situación cultural que vivió Colombia a partir de la década de 1930, cuando se comenzó a llevar a cabo una transición política de cambio a manos del gobierno liberal que buscó transformar la administración tradicional del partido conservador —con más de cuatro décadas en el poder—, aunque si bien, durante años anteriores se comenzaron a gestar, desde el papel del crítico, nuevas formas de concepción del arte en el país.

Por ejemplo, en un escrito fechado en el año de 1918, el pintor y crítico Rafael Tavera⁵⁶ hizo visible su malestar por la poca inserción que tenía el arte en la sociedad colombiana. En él, menciona que la falta de educación sensorial desplazó el sentimiento por lo bello, y la influencia del razonamiento y la lógica infundieron en las prácticas educativas del momento, la búsqueda de aquello que era meramente intelectual; esto dejó como consecuencia la baja consideración hacia la formación y el trabajo de los artistas, y por lo tanto se presentaron unas prácticas artísticas incoherentes en una sociedad que no las asimiló de forma adecuada. Según Tavera, la falta de interés por el arte se debió, principalmente, a dos causas: la primera, dada por una sociedad anclada a unas “costumbres sencillas y reducidas” que imposibilitaron el desarrollo del gusto por las prácticas artísticas. La segunda, tenía que ver con los dirigentes políticos quienes, en su consideración, eran hombres nacidos en esa sociedad de costumbres elementales, dedicadas a cultivar meramente la parte intelectual:

En la Atenas sudamericana el arte plástico no ha entrado a formar parte de la vida oficial ni social de la comunidad; existe únicamente como manifestación individual aislada. Dos causas han obrado en la manifestación de este fenómeno: la primera y principal, la mezquindad del medio, su pobreza, su aislamiento de

⁵⁶ Pintor, escritor y crítico de arte colombiano (1878-1957). Ver: Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia*, (Barcelona: Plaza & Janés, 1979), 404.

la acción mundial más adelantada y rica [...] La segunda causa es consecuencia de la primera, y consiste en que la influencia de nuestros hombres dirigentes ha sido nula en cuanto al arte plástico se refiere⁵⁷.

Dos ideas para resaltar a partir de lo mencionado por Tavera: primero, aplicando la propuesta de Bourdieu, es notoria la falta de un campo intelectual maduro durante este periodo en el país, pues el arte se constituía como una actividad personal aislada de una comunidad artística nacional e internacional, y también porque pone la influencia del campo político como motor fundamental en el desarrollo de las actividades artísticas. Segundo, a lo que Tavera hace alusión cuando menciona lo intelectual, los políticos colombianos de inicios del siglo XX eran hombres preocupados por difundir conocimientos en la matemática, la escritura y las ideas religiosas, y restaron importancia a otro tipo de tareas formativas en el área cultural, ya fuese en el arte, en la música o la literatura; por lo tanto, se nota en el autor una preocupación porque el arte se convirtiera en una actividad desarrollada en todos los sectores de la sociedad.

Estas críticas tempranas se fundamentaron, sustancialmente, en exponer a una sociedad que apenas estaba en construcción, tanto en el campo material como en el intelectual, y en consecuencia, era notable su “retraso” en temas de índole estética.

Tavera no estaba lejano a la realidad si se miraba de cerca el contexto nacional, donde la política conservadora mantuvo fortalecidas ciertas nociones religiosas y morales como únicos modelos culturales aceptables y, conjuntamente, los ánimos de los intelectuales y políticos solo estaban dispuestos para resolver las discordias y las pugnas desatadas por el ejercicio del poder. Bien puede decirse que se encontraban en un adormecimiento o una zona de confort. Lo que promovía Tavera, de cierta forma, era un modelo educativo que superara el perfeccionamiento de las habilidades matemáticas y escritas, es decir, que fuera más allá de las actividades puramente lógicas en pro de lograr un mayor desarrollo en orden material y urbano:

⁵⁷ Rafael Tavera, "Reflexiones sobre arte: el intelectualismo y la evolución estética en Colombia", *Revista Cultural* (1918): 102.

Todo entre nosotros es mezquino e incoherente; las poblaciones, las calles, la arquitectura, las habitaciones y el vestido [...] Cosa extraña y repugnante es el aspecto que presentan nuestras poblaciones por su conjunto mezquino e inarmónico, por su extrema pobreza de arquitectura y ornamentación, si es que algo de esto existe [...] La estética como elemento social indispensable debe estar en todas partes [...]⁵⁸.

Un pensamiento semejante mostraría décadas más adelante, en 1958⁵⁹, el pintor IGJ cuando apuntaba que hasta el año de 1934 la pintura colombiana era solo una proyección del academicismo europeo, alimentado por la “tradicional pobreza artística de nuestro país, y la falta de curiosidad de las clases pudientes”, quienes en su posibilidad de recorrer las ciudades europeas más importantes, solo se acercaban a la pintura clásica fácilmente reproducida en “láminas y almanaques” ignorando a su vez, los primeros brotes del arte moderno.

Hay que tener en cuenta que la construcción de la figura del intelectual en la Colombia del periodo obedece, en mayor medida, a que para las primeras décadas del siglo XX, el territorio nacional seguía siendo un país esencialmente rural, con una población que mostraba un alto índice de analfabetismo: cerca del 70% de la población nacional de 15 años en adelante, no contaba con ningún tipo de vinculación a la educación primaria y/o secundaria⁶⁰, (ver tabla 1) convirtiendo a Colombia en uno de los países más atrasados respecto a otros de la región caso de Chile o Argentina⁶¹, solo por citar algunos.

Esta situación se vio fomentada a partir de causas políticas, por ejemplo, la potestad que mantuvo la Iglesia católica —desde la *Constitución de 1886*— para establecer y supervisar los preceptos de la educación pública, siendo esta gratuita pero no

⁵⁸ Tavera, "Reflexiones sobre arte ", 106.

⁵⁹ Ignacio Gómez Jaramillo, “Balance de medio siglo. Estado de la pintura colombiana”, *Anotaciones de un pintor*, ed. Miguel Escobar, (Medellín: Autores Antioqueños, 1987), 91-92.

⁶⁰ Salomón Kalmanovitz y Enrique López Enciso, *Aspectos de la agricultura colombiana en el siglo XX*, síntesis del libro *La agricultura colombiana en el siglo XX*, (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005), 18.

⁶¹ Ver María Teresa Ramírez G. y Juana Patricia Téllez C., “La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX”, *Borradores de Economía* 379 (2006): 5.

obligatoria; así como también, la lamentable distribución de las obligaciones administrativas y financieras de la educación entre los municipios, los departamentos y el Estado⁶² que dejó como resultado una significativa fragmentación entre la educación rural y la urbana.

Tabla 1. Tasa de analfabetismo en Colombia en el siglo XX

Tasa de analfabetismo en Colombia, siglo XX				
Año	Población total	Población 15 años o más	Población analfabeta 15 años o más	Porcentaje*
1918	6.120.049	3.574.108	2.430.394	68.0
1938	9.072.894	5.044.100	2.223.400	44.1
1951	12.411.101	6.450.254	2.429.300	37.7
1964	18.283.540	9.328.979	2.526.600	27.1
1973	23.640.267	11.534.306	2.578.300	18.5
1978	26.563.804	14.621.800	2.456.462	16.8
1981	28.488.725	15.676.500	2.440.800	15.6
1985	31.273.992	17.427.240	2.352.677	13.5
1993	37.044.229	21.895.184	2.167.623	9.9
1997	40.049.356	26.862.168	2.263.654	8.4

* Calculados con respecto a la población de 15 años o más
 -- Punto de corte para el periodo correspondiente a este trabajo

Tabla 1. Tomado de Salomón Kalmanovitz y Enrique López Enciso, "Aspectos de la agricultura colombiana en el siglo XX", síntesis del libro *La agricultura colombiana en el siglo XX*, (Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2005), 5.

En el periodo de la instauración de la República Liberal el analfabetismo en la población cayó algo más de 20 puntos porcentuales, se puede observar igualmente, que se dio un estancamiento entre los años de 1938 y 1951, en los que se nota poco desarrollo en temas de alfabetización y educación en la población; se evidencia otro coletazo de la época de La Violencia sufrida en el país durante esos mismos años.

Contrariamente, a mediados del siglo es cuando comenzaron a darse importantes transformaciones en el sector educativo, periodo en el que además, se destacó un cambio significativo en la estructura económica del país, acompañado de un rápido y sostenido crecimiento demográfico y económico, lográndose expandir de forma

⁶² Ramírez G. y Téllez C., "La educación primaria y secundaria en Colombia", 9.

considerable el número de estudiantes matriculados y de docentes, del mismo modo que la cantidad de establecimientos educativos⁶³.

A pesar de todo lo anterior, el pensamiento moderno ya había permeado varios aspectos de la sociedad colombiana, entre ellos el círculo de las artes plásticas. Para ese entonces, Tavera ya lograba hacer distinción entre dos doctrinas estéticas: el objetivismo y el subjetivismo que, según, obedecieron a fórmulas extremas y abusaron tanto de la imitación de la naturaleza, *mímesis*⁶⁴, como de la influencia de la imaginación en las obras. De tal manera, para este crítico era preciso que —aun cuando en sus argumentos demostraba que sus tendencias artísticas concordaban con los postulados clasicistas—el artista manejaba de forma armónica el objetivismo natural y el subjetivismo imaginario.

Entre el contexto político y el contexto intelectual del país, en la primera mitad del siglo XX, se observaron contradicciones al momento de leer las transformaciones propias del proceso de modernización que estaban surgiendo tanto en materia social y económica —industrialización, educación, crecimiento y urbanización de la población—, como en materia cultural respecto a las rupturas estéticas y movimientos vanguardistas. Fue precisamente, durante este periodo de cambios sociales y culturales que se insertó el trabajo de Pedro Nel Gómez y de Ignacio Gómez Jaramillo y se adhirieron como elementos fundamentales del campo intelectual del país. Ahora, para completar el panorama contextual del país, es indispensable reflexionar sobre las dinámicas y cambios presentados en el campo político de este periodo, que acogió las obras de estos dos artistas.

⁶³ Ramírez G. y Téllez C., “La educación primaria y secundaria en Colombia”, 3.

⁶⁴ Uno de los elementos destacados en la obra *La poética* de Aristóteles es la *mímesis*, indispensable para entender el desarrollo de las tragedias griegas. Para este filósofo, la *mímesis* debe ser comprendida como el arte de imitar, siendo su principal objetivo las acciones del hombre a través de la representación por modo directo. Dicho método, busca plasmar objetos o medios de forma idéntica, o al menos, pretende lograr una reproducción lo más parecida al modelo original. Ver: Jairo Alonso Galvis Barón, “La mimesis aristotélica y platónica en la poesía contemporánea”, *Revista Ignis* 03 (2017): 5-11.

2.2. Contexto político colombiano

La modernidad se desarrolló en Colombia precedida por los despojos de una guerra civil, la separación del territorio panameño bajo la influencia de la política norteamericana y el fortalecimiento de las principales ciudades —Bogotá y Medellín— en temas industriales y urbanos. La lucha bipartidista marcó el ambiente político que rodeó la crítica a las prácticas artísticas; de tal manera, este periodo se evidencia convulso y dinámico gracias a la transformación política y social que representó el cambio de régimen en el gobierno nacional en la década de los treinta.

Si bien durante los primeros años del siglo XX, en el país se evidenció una estabilidad en las condiciones ideológicas que permitieron mantener la hegemonía conservadora en el poder, fue hasta muy tarde en los años veinte que dicha estabilidad comenzó a decaer, cuando en la política nacional se empezó a visibilizar el pueblo como actor político importante a causa de la fuerte movilización social. Esta influyó al interior de sectores obreros afiliados a enclaves extranjeros y proyectos nacionales, quienes mostraron una fuerte capacidad de reacción frente al contexto económico y a la crisis producida como resultado del alza en el costo de vida luego de un periodo de prosperidad, desatado gracias a la indemnización otorgada por la pérdida del istmo de Panamá, la alta inversión americana y el incremento de la exportación del café⁶⁵.

Por este motivo, las huelgas y la creación de sindicatos fueron las actividades de movilización más recurrentes en el periodo de decadencia del conservadurismo, sumado a la migración del campesinado al medio urbano en busca de mejores oportunidades salariales, lo que significó el desligue de estos por la tierra y por la figura del patrón.

Aunque el desarrollo del medio cultural en Colombia es un periodo de estudio extenso, la cronología histórica se detiene con mayor detalle en los años de la República Liberal, que como se ha venido mencionando, demostró ser el periodo más importante respecto

⁶⁵ Mario Latorre Rueda, “1930-1934. Olaya Herrera: un nuevo régimen”, en *Nueva Historia de Colombia tomo I Historia política 1886-1946*, Dir. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), 270.

a las artes y la cultura en el país en vista de que a mediados de la década del treinta, las reformas educativas impulsadas por el gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) encendieron las alarmas en el ala opositora del país. Dichas reformas pugnaban por una educación gratuita para todos los ciudadanos y concedían libertad de enseñanza sobre las escuelas y la Universidad Nacional; esto se tradujo en una limitación a la intervención que la Iglesia católica mantenía sobre las instituciones educativas.

Es precisamente durante este periodo, que se comienza a observar una mayor evolución del medio artístico y cultural del país respecto a la independencia creativa de los artistas y las obras frente a los postulados y valores plásticos impuestos por la clase política y los valores religiosos. Se comienza a formar un campo intelectual y cultural más extenso, más diverso y con mayor difusión. En consecuencia, y contextualizando nuevamente las ideas de Bourdieu, al constituirse un nuevo campo intelectual y cultural, las posiciones subjetivas de quienes detentaban la legitimación de lo simbólico y lo cultural, chocan con el conjunto de intereses comunes que sustentaban quienes aspiraban a poseer el poder de legitimar la cultura; dicho de otra manera, este es el punto de quiebre en donde el campo del poder político colombiano, —que hasta unos años antes mantenía bajo su seno, en conjunto con el campo religioso, la legitimidad de la simbología cultural y artística como parte de su estrategia de coacción política— entró a disputarse dicho poder con el naciente campo intelectual.

Por esta razón se hicieron visibles varios debates, entre ellos el pronunciamiento del político conservador Miguel Jiménez López⁶⁶ en el Senado de la República en el año de 1934, para discutir las reformas y criticar las nuevas tendencias culturales fomentadas, según él, por las políticas del Gobierno Nacional, creyendo así que el desarrollo de la modernidad vanguardista que se daba en amplios sectores culturales (literario, científico, artístico) era un problema de educación:

⁶⁶ Miguel Jiménez López, "La actual desviación de la cultura humana", *Revista Colombiana* 04.41 (1934): 129-138.

En nuestra época hay una gran desarmonía en las grandes manifestaciones del espíritu humano, un extravío no por parcial menos doloroso y profundo, una falta de paralelismo en el progreso de la humanidad, con caracteres enteramente nuevos y antes nunca observados en la historia de la humanidad [...] La política, la economía, las costumbres y las artes experimentan hoy una enfermiza repercusión, que se revela por tantos hechos nuevos y desconcertantes que parecen escapar a toda ley evolutiva y a toda previsión científica⁶⁷.

Más tarde, en la década del cuarenta, el conservadurismo volvió a tomar el poder sacando provecho de la división interna que se presentó en el Partido Liberal, muestra de ello fue la presentación de dos candidatos a las elecciones de 1946: Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán. Si bien, el liberalismo obtuvo la mayoría de los votos entre ambos candidatos, esta división facilitó el triunfo del Partido Conservador, con la elección como presidente de Mariano Ospina Pérez. Su visión estuvo enfocada en debilitar a los movimientos obreros cuyas actividades huelguistas siguieron en aumento en respuesta a los despidos masivos y destituciones entre obreros y empleados.

Simultáneamente, la violencia se arraigó de una forma más cruda. Esta se justificó desde el gobierno nacional gracias a la teoría del fraude electoral liberal⁶⁸ y se difundió por Laureano Gómez mediante el periódico *El Siglo*. Los enfrentamientos tuvieron mayor fuerza en 1948; en departamentos como Santander, por ejemplo, se habló de una guerra civil, pues se presentaron combates entre poblaciones simpatizantes de ambos partidos políticos⁶⁹; ese año se daría muerte a una de las figuras más importantes en la política del país: Jorge Eliécer Gaitán.

⁶⁷ Jiménez López, "La actual desviación de la cultura humana", 131-132.

⁶⁸ En el año de 1947 se realizaron las elecciones para consejos municipales. El Partido Liberal se fue a la cabeza con 738.233 votos, 166.932 más que los conservadores. Esto llevó a partidarios del ala conservadora —Laureano Gómez y la Iglesia católica, especialmente—, a tachar de fraudulentas dichas elecciones pues aseguraba que el liberalismo tenía en su poder una gran cantidad de cédulas falsas.

⁶⁹ Catalina Reyes, "El gobierno de Mariano Ospina Pérez: 1946-1950", en *Nueva Historia de Colombia tomo II Historia política 1946-1986*, Dir. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), 19.

Luego de su asesinato, comenzó la propuesta de una política de Unidad Nacional que pretendía unir a los partidos políticos con el fin de mantener las instituciones, superar la ingobernabilidad y así retomar el orden público y la paz, alterado con el “Bogotazo”. En consecuencia, se organizaron “gobiernos cruzados” y se otorgaron la repartición equitativa de alcaldías entre conservadores y liberales. Por consiguiente, desde las posturas más extremas del conservadurismo se criticó duramente la propuesta y al mismo presidente, quien en 1949 terminó cediendo en su posición moderada frente a la presión de los conservadores más radicales, que pugnaban por el establecimiento de una hegemonía conservadora.



Ilustración 1. Pedro Nel Gómez "Jorge Eliecer Gaitán, tribuno", acuarela, Casa Museo Pedro Nel Gómez (Medellín), 1945.

En ese mismo año el presidente Ospina ordenó el estado de sitio⁷⁰, que se mantuvo casi nueve años hasta 1957. Este se caracterizó esencialmente por la suspensión de las actividades en el Congreso, en las Asambleas Departamentales y en los Concejos Municipales⁷¹, además del quebrantamiento del orden jurídico en manos de los ilimitados cuerpos reglamentarios.

⁷⁰ Inició el 9 de noviembre de 1949, con el decreto 3520 donde se declaró turbado el orden público a nivel nacional y para su restablecimiento, el gobierno vio como medida necesaria la suspensión de las sesiones en varias organizaciones legislativas y administrativas del país. Ver: “Decreto 3520 de 1949”, disponible en línea <https://bit.ly/2GefMDp>. Consultado el 10 de octubre de 2017

⁷¹ Martha Patricia Perdomo, “La militarización de la justicia: una respuesta estatal a la protesta social (1949-1974)” *Análisis Político* 76 (2012): 85.

En materia artística, el Partido Conservador fundó en 1940 el Salón Nacional de Artistas, programa instaurado con el fin de promover el arte y expandir su público; sin embargo, en 1946 se suspendió con motivo de la creciente ola de violencia sectaria que se vivía en el país, esto sucedió hasta 1950. A pesar de las drásticas medidas tomadas por el Gobierno Nacional, debido al estado de sitio y las fuertes censuras antecedidas por el “Bogotazo”, se organizaron diversas exposiciones en las que participaron artistas activos desde la década de los treinta y también sirvió como escenario para dar a conocer nuevos pintores⁷².

Seguidamente, en 1950, Laureano Gómez inició su periodo presidencial bajo una de las mayores crisis institucionales y rodeado por una grave desestabilización social donde era constante la coacción militar sobre la esfera civil, así como también el recrudecimiento de las acciones violentas por parte de los grupos como los chulavitas⁷³ en contra de facciones liberales —quienes respondieron con la abstención en la participación de elecciones y la promoción en la creación de grupos guerrilleros como bandera del ejercicio de oposición— y el establecimiento a nivel nacional de la censura a la prensa y la radiodifusión⁷⁴.

Para 1953 el país se encontraba totalmente fraccionado: el pueblo, los mismos partidos y el ejército. Este último venía fortaleciéndose desde la presidencia de Mariano Ospina gracias a la politización de la institución de la fuerza militar y la asignación de tareas diferentes a las realizadas por estos, por ejemplo, la designación de militares como

⁷² Cristina Lleras Figueroa, “Comentarios críticos”, Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, <https://bit.ly/32sv2pS>. Consultado el 28 de agosto de 2018.

⁷³ Policía conservadora creada para el uso oficial de la violencia sistemática contra la población civil; estas además, se fortalecieron con la creación de organizaciones ilegales de civiles armados como los “pájaros” y los “contrachusmeros” quienes se dedicaron al asesinato selectivo de militantes del partido liberal y a mantener la “conservativización” de las poblaciones a lo largo del país durante la década de los cuarenta. Ver Gina Paola Rodríguez, “Chulavitas, pájaros y contrachusmeros. La violencia parapolicial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50” (Ponencia XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Cuyo, 2013), 4.

⁷⁴ Esta se dio por decreto legislativo 3518 del 9 de noviembre de 1949. Ver: “Decreto 3521 de 1949”, disponible en línea <https://bit.ly/2XZsjEZ>. Consultado el 10 de octubre de 2017.

alcaldes durante ese periodo⁷⁵; además del control permanente que mantenían sobre la población civil en zonas de conflicto. Todo lo anterior, y la creciente figura de prestigio que venía manejando el general Gustavo Rojas Pinilla, crearon la mejor coyuntura para dar el “golpe de opinión” al gobierno gerenciado por Laureano Gómez. Esta acción política fue bien recibida por parte de los dirigentes políticos que, en su mayoría, apoyaban a Rojas Pinilla y que generó en el pueblo colombiano un sentimiento de alivio porque en él veían la oportunidad de acabar con la violencia generalizada en la nación.

Así pues, aprovechándose de la difícil situación del país y sirviéndose del apoyo político y civil, Rojas Pinilla logró prolongar su mandato que —aunque por acto legislativo se establecía durante un año⁷⁶— duró hasta 1957 cuando fue forzado a renunciar a la presidencia y seguidamente, a exiliarse del país antes de cumplir con su segundo periodo de gobierno.

Si bien, el golpe establecido por Rojas Pinilla fue recibido de buena forma en un inicio, apenas un año después de entrar en el poder, su mandato se vio mediado por el asesinato de varios estudiantes en una manifestación en Bogotá y el control y la fuerte censura a la prensa que llevó al cierre de varios semanarios y periódicos; pero de otra parte, mantuvo una sólida relación con la Iglesia católica, tanto así que durante su gobierno se impidieron las prácticas religiosas a las iglesias protestantes.

Dado que las acciones impartidas por Rojas Pinilla se tornaron cada vez más autoritarias, plantea César Ayala, las relaciones con las instituciones que ofrecieron un mayor apoyo —la Iglesia y el Ejército— así como con los partidos y la población, se fueron deteriorando paulatinamente y con ello, el poder de opinión que Rojas Pinilla ejercía. Finalmente, en 1958 el Gobierno Nacional inició un proceso de recuperación política y administrativa, y se propuso un modelo de gobierno de coalición con distribución equitativa de los ministerios y las curules parlamentarias legitimados por

⁷⁵ Álvaro Tirado Mejía, “Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio”, en *Nueva Historia de Colombia tomo II Historia política 1946-1986*, dir. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), 105.

⁷⁶ Tirado Mejía, “Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio”, 108.

la Constitución Nacional para que los partidos tradicionales gobernarán alternadamente⁷⁷. Este periodo se le llamó Frente Nacional y se caracterizó, en un inicio, por marcar el fin a la violencia bipartidista en el país que más tarde abrió paso a la creación de movimientos guerrilleros y al incremento del bandolerismo⁷⁸. Cabe resaltar que este acuerdo fue un tanto excluyente, por lo que se logró solo entre algunas de las facciones de ambos partidos: los lleristas por los liberales, y los laureanistas por los conservadores.

Hasta este punto, respecto a los procesos culturales que se vivieron en el país a la par de estos cambios políticos tan fuertes y violentos, se puede apuntar lo siguiente: primero, el estilo academicista muere en la década de los treinta con su último exponente, Ricardo Acevedo Bernal⁷⁹ (1867-1938); y segundo, como ya se mencionó, el punto de quiebre para el inicio de la disputa entre el campo de poder político y el campo intelectual se visualizó con mayor fuerza a partir del cambio de régimen político en 1930, cuando se dieron las condiciones de autonomía e independencia creadora de los artistas. Ahora, ¿quiere decir esto, que se da una separación total entre el campo intelectual y campo de poder político? Podría decirse claramente que no, porque si bien los valores artísticos y culturales propuestos por la clase política conservadora del país ya no permeaban totalmente el campo artístico, las obras y los artistas contemporáneos —entre ellos PNG e IGJ— se verían envueltos en proyectos artísticos propuestos por el gobierno liberal. Esto dicta que por supuesto el gobierno seguía presentándose como parte del público que disfrutaba de las obras artísticas, la diferencia radica en que ya no era el único. Aquí recobra especial importancia el arte mural, porque diversifica el público, pone el arte al servicio y a la contemplación del pueblo.

En conclusión, pese a la violencia generalizada que causó la oposición entre los bandos políticos tradicionales en el país, en ellos se observa una intención por llevar a la Nación hacia un estado de modernización trascendental que fue común en ambos partidos a

⁷⁷ César Augusto Ayala, "Frente Nacional. Acuerdo bipartidista y alternación en el poder", *Credencial Historia* 119 (1999): 6.

⁷⁸ Londoño, *Breve historia de la pintura en Colombia*, 120.

⁷⁹ Eugenio Barney, "Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 115.

pesar de las desigualdades tanto ideológicas y en la praxis, mediante las cuales también intentaron implantar una hegemonía cultural⁸⁰ en las que, ciertamente, desde las diferentes estructuras del poder, se crearon nuevas organizaciones en pro del desarrollo artístico, así como nuevos espacios enfocados en el acopio de obras y artistas — por ejemplo, el Primer Salón de Artistas Colombianos⁸¹ y la Dirección Nacional de Bellas Artes⁸² durante los primeros años de la gestión administrativa del Partido Liberal, o el ya mencionado programa del Salón de Artistas, nacido bajo el seno conservador— así, también se le otorgó prioridad a la producción artística y, finalmente, se les dio mayor visualización a unas prácticas respecto a otras.

⁸⁰ Rubén Darío Yepes Muñoz, “Arte moderno y gobierno en Colombia”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 06.01 (2011): 15.

⁸¹ Se inauguró el 8 de agosto de 1931 en el Pabellón de Bellas Artes en Bogotá. Contó con el apoyo del presidente Enrique Olaya Herrera y el ministro de Educación Nacional, Julio Carrizosa Valenzuela.

⁸² Juan Ricardo Rey, “Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes del Salón nacional de Artistas”, *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 11 (2006): 75.

Capítulo III. Retrato de los artistas

Ahora, se puede tomar al siglo XX como uno de los periodos en el que el arte mostró más dinamismo y esplendor a nivel internacional en cuanto al nacimiento de artistas, movimientos, creación de obras y aplicación y desarrollo de nuevas técnicas. Esta evolución artística, iniciada en Europa, no puede desligarse de los procesos plásticos que la antecedieron, ni tampoco desvincularse de las grandes ideas intelectuales, científicas, filosóficas y literarias desarrolladas en el siglo XIX⁸³; por lo tanto, el arte en el continente europeo, se convirtió en un canalizador de ideas, conceptos y realidades contemporáneas plasmadas en el lienzo a través del cubismo, el fauvismo, el abstraccionismo, el surrealismo y muchos otros. Se tiene entonces, un campo cultural definido, independiente, que convergía y dialogaba con otros campos, donde las inquietudes y la creatividad individual del artista eran expresadas con sutileza. Mientras tanto, en América Latina, el arte luchaba por tomar su lugar a partir de un esfuerzo creativo autónomo a la par de que muchos de los países se encontraban sumergidos en procesos políticos, sociales y culturales en pro de determinar su identidad nacional.

En el contexto nacional, en medio del convulso contexto político y el renovador ambiente intelectual, aparecieron los artistas Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo. Estos se convirtieron en vivos retratos de la figura del intelectual porque se mostraron como creadores de símbolos y representaciones artísticas únicas, acordes con el entorno nacional.

Ambos representaron una referencia imprescindible respecto al estudio y el desarrollo de la crítica en el país, además porque en la década de los años treinta desplegaron buena parte de su actividad como pintores: ya fuese realizando obras, participando en las diferentes exposiciones de arte celebradas en el país y en diferentes ciudades de

⁸³ Ana María Preckler, *Historia del arte universal durante los siglos XIX y XX*, (Madrid: Editorial Complutense, 2003), 33-34.

Latinoamérica, viajando en calidad de estudiantes a Europa y México, o participando como directores de las escuelas de Bellas Artes.

Llama demasiado la atención que, si bien son dos pintores nacidos en Antioquia, sus lugares de inserción en el campo artístico se apreciaron desde dos lugares geográficos diferentes: en el caso de Pedro Nel Gómez, se mantuvo bajo el foco del público local antioqueño, aunque la magnitud de sus obras le alcanzaron para hacer eco en importantes exposiciones en diferentes ciudades del país y ser referenciado por personalidades distinguidas de la época. Por otro lado, Ignacio Gómez, se desarrolló como artista en el foco capitalino, allí le fue mucho más fácil mostrarse a la prensa y a la crítica bogotana que, en comparación, era más diversa y especializada que la de Medellín, esto se convierte en un primer aspecto que diferencia a estos dos artistas.

Por este motivo, es posible también apreciar una disparidad en la aceptación de la crítica a las obras de ambos artistas. Si se realiza un balance entre los dos, es fácil encontrar que, estéticamente, IGJ fue más aceptado que PNG. Esto no quiere decir que el arte del primero fuera más válido que el de este último, de ningún modo. Solo habla de la disposición del contexto que condiciona, no solo la creación de las obras y las prácticas de los artistas, sino que también determina la opinión y la valoración de las mismas⁸⁴.

Mientras se referencian a estos dos artistas es necesario entender que la generación de pintores a los que ambos pertenecían, se desprendía, técnicamente hablando, de un pasado de temáticas y metodologías plásticas academicistas: el paisaje, el bodegón, las costumbres, etc., expresados siempre en su preocupación por lo local. Por lo tanto, la caracterización de modernidad que se les otorga a estos dos artistas debe considerarse bajo unos límites conceptuales. La rebeldía y la negación que ellos dos mostraron respecto a los principios técnicos del tradicionalismo les confería una “mentalidad

⁸⁴ Yepes Muñoz, “Arte moderno y gobierno en Colombia”, 14.

moderna” que no logró ser precisada, completamente, a través de un lenguaje plástico moderno⁸⁵.

Pese a esto, es imposible no resaltar las características que presentan a los dos artistas como distintos pero parecidos: ambos compartieron apreciaciones sobre la trascendencia del arte y de la cultura artística en el país; cercanos en temáticas, diferentes en técnicas; uno, adscrito a la escuela italiana, el otro, gran conocedor de pintores franceses. IGJ menos radical que PNG, pero igualmente comprometidos con la lucha de pintar la historia nacional de una forma diferente, combativa y más inclusiva con el papel del pueblo; respecto a este último punto, es el muralismo la técnica que por excelencia, tanto PNG como IGJ, utilizaron para plasmar sus ideas artísticas.

Puede decirse que el muralismo es una técnica artística desarrollada en el siglo XX a lo largo del territorio latinoamericano; es altamente reconocido por sus características y valores estéticos, históricos y culturales que buscaron, principalmente, resignificar y romper con los postulados artísticos academicistas con los que se identificaron las clases gobernantes y que predominaron desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. El arte academicista, heredado de la colonización española y puesto para exaltar figuras políticas y héroes patrios, se vio traspasado por el arte mural que se fue formando aisladamente desde los círculos de artistas hasta aliarse con estructuras del poder y la política.

Nacido como consecuencia de la Revolución mexicana, el muralismo sienta sus bases sólidas en México en el año de 1922, cuando se hizo público el "Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores" redactado por el pintor David Alfaro Siqueiros y firmado por los pintores José Clemente Orozco, Diego Rivera y Javier Guerrero, entre otros. En este se hizo explícita la voluntad de trabajar conjuntamente por el objetivo de socializar el

⁸⁵ Carmen María Jaramillo, “Colombia: inicio y consolidación de la modernidad en el arte”, *Cuadernos hispanoamericanos* 610 (2001): 7.

arte y de “destruir el individualismo y repudiar la pintura de caballete, rechazando cualquier otro arte salido de los círculos ultra intelectuales y aristocráticos”⁸⁶.

Es entonces, como quedaba estipulado el espíritu revolucionario de un arte que buscaba ser monumental bajo la mirada pública. Para esto, la técnica requería de ciertas características que fueron comunes en los trabajos llevados a cabo desde México hasta Argentina, aunque si bien, se desarrollaron en periodos temporales diferentes⁸⁷: el uso de los espacios arquitectónicos, ya fuesen públicos o privados, como base del arte monumental, un arte con esencia social capaz de contar la historia propia y por lo tanto, un arte de expresión de identidad, la creación de movimientos y la agrupación de artistas bajo manifiestos públicos de sus posiciones artísticas, y finalmente, el apoyo de los Estados y la militancia política que varió en mayor o menor medida según el país y su contexto social y cultural.

En relación a esto último, las asociaciones entre artistas y las afiliaciones políticas se dan porque, según Bourdieu, el artista al ubicarse dentro de un campo cultural autónomo se acerca a una identidad social y hace de ello un proyecto colectivo, es decir, el artista independiente se comienza a reconocer como un miembro del campo con características y saberes especiales únicos que los lleva a diferenciarse de otros y que les permite agruparse y relacionarse con otros artistas con los que comparten expresiones de su propia verdad⁸⁸. De igual forma, estas expresiones van creando posibles lazos de simpatía con otras esferas o campos con las que se integran para favorecerse en pro de lograr, cada uno, su cometido.

⁸⁶ Juan Bragassi H., “El Muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario”, Biblioteca Nacional de Chile, 4. Disponible en línea <https://bit.ly/2Xl9X1p>. Consultado el 4 de abril de 2019.

⁸⁷ Solo para citar algunos ejemplos, en Colombia se desarrolló a partir de 1930; en Bolivia a partir de 1952 bajo el sello del Grupo Anteo y el Grupo de La Paz, quienes produjeron más de 50 murales; en Chile el mural hace presencia a partir de 1940, aunque en esta década se realizaron murales en un trabajo mancomunado de varios artistas, el muralismo se veía todavía como un hecho artístico aislado. Es durante la década del sesenta que el arte mural cobraría nuevamente importancia en este país gracias a la propaganda y la militancia política, ver Juan Bragassi H., “El Muralismo en Chile”, 6.

⁸⁸ Bourdieu, *Campo de poder*, 28.

Desde lo artístico, el muralismo expresó las preocupaciones contemporáneas de sus creadores: tanto políticas como socioculturales, y se convirtió en un diálogo didáctico entre el pueblo y la historia⁸⁹. Respecto a la importancia de elaborar esta técnica en un medio social como el colombiano, PNG destacó que era una técnica milenaria, en donde era posible exaltar la vida del país desde diferentes aspectos, uno de ellos, el hecho de presentar, por primera vez, el cuerpo humano desnudo en un edificio público y la solución que planteó al momento de dar cuenta sobre la situación del pueblo colombiano⁹⁰. Tanto PNG como IGJ entendieron que esta técnica se blandía como una herramienta altamente educativa y en su proceso, ambos artistas pretendieron integrar los elementos nacionales con los culturales y las prácticas de arte universales mediante su asociación con las vanguardias artísticas contemporáneas puestas en escena en el continente europeo, tal cual se verá a continuación.

3.1. Pedro Nel Gómez (1899-1984)

Pedro Nel Gómez tuvo su iniciación como artista en el año de 1924 cuando realizó su primera exposición individual de acuarelas en Bogotá⁹¹. Estudió Ingeniería Civil y Arquitectura en la escuela de Minas de Medellín de la que se graduó en 1922, pero años más tarde comenzó sus estudios de dibujo y pintura en una escuela libre de Medellín, de allí se desplazó por sus propios medios a Europa. Visitó Holanda, París, Venecia y, finalmente, se estableció por un corto periodo en Florencia (Italia). En esta ciudad ingresó a la Academia de Bellas Artes donde logró adquirir una experiencia importante como artista. En 1930, con 31 años, regresó a Colombia y pudo dirigir la Escuela de Bellas Artes de Medellín. En 1934 realizó una exposición en el Capitolio de Bogotá,

⁸⁹ Fernando Calderón, "Memoria de un olvido. El muralismo boliviano", *Nueva Sociedad* 116 (1991): 147.

⁹⁰ Pedro Nel Gómez, "Las paredes hablan al pueblo", *Crónica municipal* (1969): 276.

⁹¹ Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia*, 1776.

donde exhibió más de 100 obras; esta se constituyó en la más importante de sus exposiciones debido a que a partir de ese momento Pedro Nel Gómez ingresó a la lista de los artistas vanguardistas del país y obtuvo un contrato con el Municipio de Medellín para decorar los muros del Palacio Municipal⁹², un total de 11 murales que se configuran como la primera fase de su obra mural. Este proyecto se constituyó, según el artista, como la posibilidad de crear una obra de carácter perdurable llevada a cabo a través de una técnica duradera y milenaria, que trataba de crear un llamado de expresión social, eso sí, que con el tiempo siguiera conservando su independencia artística⁹³. Es autor de importantes obras como *La mesa vacía del niño hambriento* (1935), *La República* (1937) y *La danza del café* (1937), todos estos murales, y de pinturas al óleo como *El minero muerto* (1936), *Jorge Eliécer Gaitán, tribuno* (1945), solo por citar algunas. En su haber también se encuentran varias esculturas en piedra, madera y mármol y varios trabajos arquitectónicos y urbanistas, que sirvieron como soluciones inmediatas al proyecto de desarrollo urbanístico de la ciudad.



Ilustración 2. Pedro Nel Gómez, *Semana*, enero 1949. Vol. VI, no. 116.

En el año de 1949 la revista *Semana* realizó un amplio recorrido por la vida y el trabajo artístico de PNG. Indagó en su infancia, su profesión como maestro y arquitecto, así como también en la crítica y aceptación de sus muchas obras pictóricas. Sobre él se indicaba que era el primer artista que introdujo la sensibilidad social en la pintura, lo que lo convirtió, según esta revista, en el primer artista contemporáneo. Igualmente señalaban que:

Pedro Nel Gómez simboliza mejor que nadie, así sea para recibir el aplauso o el menosprecio de la gente. Ese momento coincidió, en la política, con la primera presidencia de Alfonso López y con el descubrimiento, para el grueso político, en

⁹² Enciclopedia virtual del Banco de la Republica, “Pedro Nel Gómez Agudelo”, disponible en línea <https://bit.ly/2g8mbRK> Consultado el 14 de mayo de 2018.

⁹³ Gómez, “Las paredes hablan al pueblo”, 276.

la cultura, de una serie de escritores y artistas jóvenes que iban camino de construir, y construyeron, sendas 'revoluciones en marcha' en el campo de las ideas estéticas⁹⁴.

Por consiguiente, la transformación de los preceptos estéticos a los que se hacía alusión estaba volcada en resaltar la importancia del momento en el que PNG desarrolló sus obras, sobre todo porque este anunció un nuevo objetivo para el papel que jugaba el contexto artístico en el país; PNG propuso hallar una memoria crítica dentro de la cultura propia mediante la sensibilización de la obra y su adaptación al plano urbano.

En una entrevista realizada por el Dr. Equis⁹⁵ para el periódico *El Tiempo*⁹⁶ a Pedro Nel, abordaron, entre otros, temas relacionados con las técnicas, las teorías, los colores y los artistas influyentes en su obra. Esta se convierte en una fuente importante para descubrir el pensamiento de Gómez sobre el concepto de "arte nacional", la emoción y lo humano que aplicaba en la pintura. Para el pintor, el arte era universal y tratar de describir al arte como nacional, cuando solo se plasmaban costumbres y paisajes propios era tonto, pues para él lo más importante era mantener y transmitir la emoción mediante la obra; y para ello veía como el mejor método la acuarela o los frescos.

PNG caracterizaba su obra como emocional y viviente, afirmaba, constantemente, la importancia que tenía para el arte mural la arquitectura y el dominio del espacio arquitectónico, ya que era en este dónde tomaba vida. De igual manera, expuso que el arte mural debía entenderse como expresión de un pueblo maduro, de épocas importantes, de quiebres sociales en donde se había ido construyendo como tema, por excelencia, entre los artistas, pintores, críticos de arte y filósofos las cuestiones artísticas a lo largo del continente americano. Adicionalmente, este pintor creía que el muralismo "no es propiamente una técnica o un sistema de pintura, sino una posición especial del espíritu creativo del artista una particular visión del mundo que vivimos,

⁹⁴ S.a., "Pinceles infatigables." *Semana* 06.116 (Bogotá), 8 de enero de 1949, 18.

⁹⁵ Firma seudónima del periodista en el artículo del periódico *El Tiempo*.

⁹⁶ Dr. Equis. "El artista Pedro Nel Gómez." *El Tiempo: Lectura dominicales* (Bogotá): 22 de julio de 1934, 7.

una construcción sintética donde la 'materia' es el apoyo céntrico, su índice, el indicador de la presencia mural"⁹⁷.

Por otro lado, Gómez indicó que el arte estaba fundamentado en profundas bases emocionales que hacían de las obras, creaciones de grandes impresiones y de larga duración. Dichas características, hacían del arte mural una "pintura estatal y para el pueblo", capaz de despertar ideales y de recoger todos los valores locales a través del color, la luz y el ritmo propio de un pueblo. Todo esto dejó al arte mural como una práctica original:

En algunos países, sus gobiernos ya comprendieron el valor de la pintura al fresco. En otros apenas se inicia la obra. Pero en todos se sabe pensar en el destino propio de cada República unido a la creación artística y en esta el fresco ocupa un primer lugar⁹⁸.

PNG también era un defensor de un "arte propio". Esto se reflejó en su participación en la firma del *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia*, un texto redactado en el año de 1944 planteado por varios artistas nacionales, conformado por trece puntos en los que expresaron su interés por un arte independiente, cuyo objetivo se derivó de la educación para el pueblo. Entre los ítems más importantes de esta proclamación se encontraron la necesidad de preferir la instauración de los frescos y el arte mural en el país, como pintura para el pueblo (3); pensar al arte como materia que obedecía a su propia política (5); antes que un beneficio económico, lo que pretendían era educar artísticamente al pueblo (8); y, finalmente, pretendían dar a entender los distintos movimientos como una pintura independiente en varios aspectos, esto también incluía la esfera europea (9)⁹⁹. Era evidente la disposición de los artistas por un arte propio a nivel de país, dado que dejaron en claro que querían romper con las costumbres

⁹⁷ Pedro Nel Gómez, "La pintura al fresco en América: por el maestro Pedro Nel Gómez", *Sábado: Semanario para todos, al servicio de la cultura y la democracia en América*, (Bogotá), 14 de mayo de 1949, 12.

⁹⁸ Gómez, "La pintura al fresco en América", 12.

⁹⁹ Rafael Sáenz, Pedro Nel Gómez y otros. "Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas." *Catálogo: Exposición de los artistas independientes*. (1944).

artísticas europeas, también expresaron que, aunque Suramérica se encontraba viviendo una revolución artística a lo largo de su territorio, estas nuevas propuestas debían ser diferentes y propias en cada sociedad.

Paulatinamente, PNG fue adhiriendo todas estas características, no solo a los murales, sino a sus pinturas en general, así, las acuarelas llevadas a cabo por el artista —incluso sus esculturas—, contaron con un alto contenido temático histórico, sociocultural y mitológico que deben ser leídos desde su propio contexto de realización.

3.2. Temáticas y otras técnicas desarrolladas por el artista

Pedro Nel Gómez, a lo largo de su trayectoria artística, trabajó diferentes estilos y técnicas por medio de las que plasmó diversidad de problemáticas sociales; esto convirtió la temática social en una característica general de la pintura del artista y no en un contenido exclusivo de su obra monumental muralista, como ya se mencionó.

Está claro que el elemento esencial en sus composiciones era el hombre, pero en especial el hombre colombiano y la adaptación a su realidad. Por lo tanto, las piezas artísticas englobaban temáticas relacionadas con los colectivos y procesos sociales de la historia colombiana y antioqueña: la colonización, el desplazamiento, las migraciones, las protestas y las masacres; temas de índole económico como el proceso de industrialización o la explotación de recursos naturales; temas culturales como la maternidad, los mitos, la religión y el arte. Así mismo, temas políticos encaminados a reflexionar sobre su presente y hacia el futuro del país, vistos a partir de doctrinas democráticas, liberales y republicanas¹⁰⁰. Para ejemplificar dichas características técnicas, es preciso acercarse al tríptico del trabajo, una composición de tres murales elaborados en 1936 por el artista que llevan por título “De la bordadora a los telares”, “El problema del petróleo y la energía” y “El trabajo y la maternidad”, en estos se pueden destacar varios puntos relacionados con su temática social tales como las ventajas y

¹⁰⁰ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez y su época: un compromiso de arte con la historia*, (Medellín: Museo de Antioquia, 2006), 14.

desventajas sociales que plantea el progreso, la explotación petrolera, el papel de la mujer en el trabajo y la vida familiar en la ciudad.

Estos murales fueron llevados a cabo por el artista luego de que se le adjudicara el ya mencionado contrato para decorar los muros del Palacio Municipal de Medellín— actualmente el Museo de Antioquia—, y llama mucho la atención los lugares donde el artista plasmó sus murales; como arquitecto, PNG conocía muy bien los espacios en los que sus murales eran ejecutados, con el fin de llevar a cabo de la mejor manera la obra y de asegurar la duración de los mismos. Conjuntamente, la importancia de los lugares



Ilustración 3. Pedro Nel Gómez, de izquierda a derecha: “de la Bordadora a los Telares”, “el Problema del Petróleo y la Energía” y “el Trabajo y la Maternidad”, mural al fresco, Palacio Municipal, 1936.

no solo recaía en la relación con el buen desarrollo de la técnica, sino que también estaba la idea de que el mural, al ser integrado en una arquitectura generalmente pública, cumplía con una intención de estrategia en su ubicación. En el caso de PNG, sus murales se encuentran ubicados en espacios donde casualmente se desarrolló algún tipo de dominio, ya fuera económico, político o ideológico, siendo estos bancos, alcaldías y universidades¹⁰¹.

¹⁰¹ Fernanda Cañas Camargo, “Que no pasen a la historia, que sean la historia”, *Folios 14.17* (2008): 49.

Otro aspecto significativo de su obra fue su apego por retratar temáticas de la cultura indígena colombiana, estas fueron transformándose hasta adquirir tonos narrativos de leyendas y mitos ancestrales. El artista creía que las creencias míticas vivían en el individuo y en los colectivos¹⁰², y de esto se sirvió para plasmar en sus obras relatos tradicionales como la llorona, la patasola, el patetarro, el pájaro macuá —extraído de las leyendas chocoanas— y crear algunos otros como, por ejemplo, el hombre pájaro¹⁰³ que es una simbología indígena importante, por representar un ritual llevado a cabo por estos durante la conquista española¹⁰⁴ y que el artista adhirió a su obra a partir del “extraordinario panorama” que divisó desde el cerro San Ignacio en Santa Elena, durante la ejecución de una de sus acuarelas¹⁰⁵.

Este artista también desarrolló una faceta como escultor; este periodo artístico de PNG comenzó en 1931, cuando recién regresó a Colombia de su viaje a Europa. Esta fase sirvió como preámbulo al trabajo realizado en los murales del Palacio Municipal debido a que comenzó a elaborar toda una simbología que más adelante asociaría a los murales, y que además se alimentó de la habilidad instrumental y experimental de la técnica de la acuarela¹⁰⁶, que le sirvió al artista para crear bosquejos *in situ*, e igualmente, colorear planos y diseños arquitectónicos.

Aunque la mayoría de sus trabajos escultóricos se constituyen más como proyectos no llevados a cabo¹⁰⁷, toda vez que PNG se dedicó a presentar bosquejos bastantes

¹⁰² Carlos Correa, “Sexta conversación. Agosto 15 de 1958” en *Conversaciones con Pedro Nel Gómez*, (Medellín: Colección autores antioqueños, 1998), 68.

¹⁰³ Diego León Arango Gómez, “Mitología en la obra de Pedro Nel Gómez”, *Códice: Boletín científico y cultural del Museo Universitario* 03.05 (2002): 9-17.

¹⁰⁴ Fabiola Bedoya de Flórez y David Fernando Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez: muralista*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 2003), 58.

¹⁰⁵ Carlos Correa, “Novena conversación. Mayo 27 de 1959”, en *Conversaciones con Pedro Nel Gómez*, (Medellín: Colección autores antioqueños, 1998), 91.

¹⁰⁶ Para saber más sobre esta faceta del artista, que se desarrolló en diferentes periodos de su vida es indispensable acercarse al trabajo de Diego León Arango Gómez y Carlos Arturo Fernández Uribe, *Pedro Nel Gómez, acuarelista*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 2006).

¹⁰⁷ En la faceta de escultor, se distinguen dos periodos: el primero de 1931 a 1945, en el que PNG se dedica a realizar maquetas y bocetos de proyectos que por varias razones —en su mayoría presupuestales— no son posibles de realizar. El segundo periodo se ubica entre 1947

ambiciosos que no siempre se cristalizaron. El más claro ejemplo lo evidencia el proyecto que diseñó en conjunto con el escultor Rodrigo Arenas Betancur, entre 1942 y 1943, nombrado *Las américas unidas* y desarrollado con el propósito de ordenar el espacio urbano que rodeaba al Hotel Nutibara, en la ciudad de Medellín. Si bien el proyecto nunca se cumplió por el alto costo que requería, en la Casa Museo Pedro Nel Gómez se conservan, actualmente, trece figuras en yeso pertenecientes a dicho proyecto que representan a trece de las veintiuna naciones indoamericanas¹⁰⁸.

Así, desde la escultura PNG manifestó su interés por la planificación urbanística y la importancia que tenía vincular el arte con el espacio arquitectónico, objetivo que se hizo evidente en 1938 cuando inició los planos del barrio Laureles de Medellín o cuando dirigió la construcción de los edificios de la Escuela de Minas, e ese mismo año.

Todos estos proyectos marcaron la obra de PNG, en su totalidad, como una propuesta artística coherente, donde a pesar de su apego a plasmar temáticas sociales y servir de ilustrador de importantes cuestiones históricas a partir de sus propios ideales, nunca realizó un verdadero quiebre con los postulados de la pintura europea —especialmente la italiana— a la que recurrentemente hacía alusión en su forma de trabajar los colores y las técnicas. Eso sí, siempre mostró desdén y rechazo frente a la pintura española y su marcado legado en el continente suramericano.

3.3. Ignacio Gómez Jaramillo

Por su parte, Ignacio Gómez Jaramillo inició sus estudios de arte desde muy joven. Viajó a Barcelona donde amplió sus conocimientos en pintura; en 1931 realizó su primera

y 1973 donde realiza una serie de pequeños trabajos escultóricos para la Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín. Ver: Diego León Arango Gómez y Carlos Arturo Fernández Uribe, “El periodo de la consolidación: los proyectos no realizados, 1931 a 1945” y “El periodo de la madurez: los proyectos realizados, de 1947 a 1973” en *Pedro Nel Gómez: escultor*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 2007), 33-52 y 53-98.

¹⁰⁸ Diego León Arango Gómez y Carlos Arturo Fernández Uribe, *Pedro Nel Gómez: escultor*, 44-46.

exposición colectiva en Madrid¹⁰⁹ y obtuvo el primer galardón de su trayectoria; poco después viajó a París y allí se dedicó a estudiar los movimientos artísticos de la pintura francesa. Sus obras fueron expuestas en Bogotá, Barranquilla, Viña del Mar (Chile), Ciudad de México, Nueva York y San Francisco. En 1936 viajó a México en calidad de representante del Ministerio de Educación Nacional para estudiar el movimiento artístico mexicano, muy especialmente el arte mural. Fue muy cercano a Jorge Zalamea y al poeta mexicano Gilberto Owen, quienes impulsaron y defendieron su arte. Autor de importantes obras como *Bodegón con libros* (1928), *Vista panorámica de Toledo* (1932), *La rebelión de los comuneros* (1938-39), *Violencia* (1954), por mencionar algunas.

El retrato que de él realiza Cobo Borda, resalta el dibujo, técnica que se constituye como la base de su obra, se observa a lo largo de su vida, pero principalmente, en su madurez



Ilustración 4. Ignacio Gómez Jaramillo, periódico *El Tiempo*, 1998.

razón por la que fue también, un importante dibujante de la *Revista Sábado*, publicada en la ciudad de Medellín y de la sección “Lecturas dominicales” del periódico *El Tiempo* de Bogotá; en estos trabajos, se destacan variedad de figuras femeninas y desnudos. Era un hombre abierto y bastante

cercano a la literatura, escritor de diversos comentarios y notas publicadas en diferentes periódicos y revistas nacionales, respecto a este aspecto de su vida se apunta: “Era, no hay duda, un pintor intelectual. Un hombre de cultura. Receptivo y a la vez informado. Esto le serviría para realizar otro de sus más logrados cuadros: el retrato de León y Otto de Greiff [...]”¹¹⁰.

Al igual que las pinturas artísticas de Pedro Nel Gómez, el carácter diverso, abstracto y contradictorio de las obras de este pintor, sirvieron como excusa para desarrollarse

¹⁰⁹ Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia*, 174.

¹¹⁰ Cobo Borda, *Ignacio Gómez Jaramillo*, 41.

dentro de un marco de crítica y desaprobación, con motivo de que, según el artista, para la década de los cuarenta sus más grandes obras —los frescos del Capitolio Nacional— se habían intentado destruir en repetidas ocasiones¹¹¹.

3.4. Percepciones artísticas del pintor

Para IGJ, el arte mural era una obra plástica de carácter monumental que no contemplaba la intención del agrado estético pero que pretendía imponerse al espectador a través de la emoción y de su casi impecable grandeza¹¹²; para su realización, el artista creía indispensable el apoyo del Estado, de la industria y del sector financiero, puesto que eran obras que se realizaban en espacios importantes, por ejemplo, los edificios públicos¹¹³. Por tal razón, igual que PNG, pensaba que era imposible una separación entre la arquitectura y los elementos plásticos: idea que era inadmisibles para muchos estudiosos de la disciplina quienes a su vez afirmaban que la arquitectura se bastaba en sí misma y que era necesario mantener “la desnudez integral de los muros”¹¹⁴; por su parte, Gómez Jaramillo creía necesaria una integración entre arquitectura, pintura y escultura en beneficio de alejar a los artistas y al arte colombiano de un aislamiento injusto e inexplicable.

En un artículo escrito por el pintor en 1956, se puede analizar más a fondo sus percepciones respecto al arte mural; en el texto se lee el rechazo del artista a la idea que propuso un arquitecto francés sobre el movimiento muralista que dictaba que el arte mural temático era exclusivo en aquellos países en los cuales predominaba el analfabetismo, puesto que le mostraba al pueblo iletrado las fallas sociales por medio de imágenes.¹¹⁵ Para el artista, este planteamiento solo se realizó debido al énfasis de

¹¹¹ Fernando Guillén Martínez, "Tres pintores de vanguardia: Ignacio Gómez Jaramillo, Santiago Martínez Delgado y el maestro Ramos", *Sábado: semanario al servicio de la cultura y la democracia en América*, (1943): 3.

¹¹² Guillén Martínez, "Tres pintores de vanguardia", 3.

¹¹³ Gómez Jaramillo, "Balance de medio siglo", 98.

¹¹⁴ Gómez Jaramillo, "Balance de medio siglo", 99.

¹¹⁵ Ignacio Gómez Jaramillo, "Posibilidad para una temática: La insurrección de los Comuneros", *Revista de América* 23.75 (1956): 56.

aquel arquitecto en la característica educativa del arte mural, que destacaba mucho más sobre la importancia estética. Pero Gómez Jaramillo expresó la grandeza del muralismo a partir de una comparación con la narración escrita, el ensayo y la literatura. En dicha comparación, expuso que el lector lo que hace es plasmar en su mente imágenes visuales que recrean la idea del autor mediante la lectura; de igual manera, para él, el arte mural se convertía en una narración plástica, algo que respondía a una idea ya plasmada y de la que podía surgir infinidad de interpretaciones.

Creía que el muralismo como técnica no prescindía de otros elementos para configurarse como obra artística:

El fresco es un procedimiento, una técnica, un sistema, en el cual el pintor tiene una libertad absoluta para concebir formas, colores y ritmos. Caben todas aquellas escuelas, texturas, relieves o collages. Siempre que se pinte al fresco es necesario respetar el maravilloso procedimiento, limitarse a su gama mineral y misteriosa y no desvirtuar su marmórea superficie¹¹⁶.

Y aunque el artista no desconocía otras técnicas y procedimientos para la decoración de muros, sí le otorgaba al fresco características insuperables, y señalaba la diversa gama de colores mate que era posible generar en este proceso, cualidad que la cargaba de gran belleza y la situaba como la técnica quieta, pública, con temas de interpretación de la historia, de contenido social y de consignas revolucionarias por excelencia para ser vista por espectadores en movimiento. Además, para Gómez Jaramillo dichos trabajos artísticos, a pesar de ser totalmente narrativos y descriptivos, no podían ser juzgados como obras tradicionales dado que se adscribieron al arte moderno gracias a elementos puramente simbólicos como la sensibilidad de la temática o los valores plásticos que en ella plasmaba el pintor¹¹⁷.

Bajo la visión de IGJ, la diferencia entre el arte mural que se desarrolló en México y el que tuvo lugar en Colombia se debió, en concreto, a que el Estado mexicano entendió la

¹¹⁶ Ignacio Gómez Jaramillo, "Pintura al fresco (Experiencias y estudios)", *Anotaciones de un pintor*, ed. Miguel Escobar, (Medellín: Autores antioqueños, 1987), 129.

¹¹⁷ Gómez Jaramillo, "Balance de medio siglo", 98.

riqueza que para su pueblo significó el talento de sus artistas y de sus intelectuales, lamentó que en Colombia los artistas se dedicaran a pintar para el gusto y los caprichos de un sector privilegiado de la sociedad que excluyó de su temática, premeditadamente, a los “movimientos populares, las manifestaciones libertarias de las masas, de la plebe y los hombres que de ella surgieron”¹¹⁸; para IGJ esto significó una reducción en el trabajo artístico, el cual no mostraba más que personajes revestidos de galas y de gloria.

En su concepción personal, la misión del artista era simple y elemental: pintar. Este no debía según, Gómez Jaramillo, perder contacto alguno con el público; no veía como propio de un artista trabajar bajo el ánimo de enriquecerse sino de realizar un trabajo que fuese inquietante para la sensibilidad del pueblo y que persistiera a pesar de la incomprensión, la indiferencia y la falsa crítica¹¹⁹: la responsabilidad de crear “una cultura pictórica” no solo recaía en los artistas, también era una cuestión de enseñar al público a esforzarse por cultivar el sentido visual y crítico.



Ilustración 5. Ignacio Gómez Jaramillo, "Insurrección de los comuneros", mural al fresco, Capitolio Nacional (Bogotá), 1938-1939.

Dentro de su identidad artística, se pueden encontrar trabajos alusivos al cuerpo y la figura humana como paisaje, rostros con sinonimia propia, el mestizaje, la luz y la sombra, la superficie y el relieve, los objetos aislados y la armonía de conjunto se constituyeron como sus principales cuestiones plásticas¹²⁰; así mismo, apunta Cobo Borda, la naturaleza ocupaba un gran espacio en su obra: piedras, montañas, arboles, ríos y mares. Fue conocido por ser un artista de contradicciones y cambios, pues

¹¹⁸ Gómez Jaramillo, "Posibilidad para una temática: la insurrección de los Comuneros", 57.

¹¹⁹ Álvarez, "Ignacio Gómez Jaramillo", 247.

¹²⁰ Cobo Borda, *Ignacio Gómez Jaramillo*, 44.

constantemente oscilaba entre las temáticas sociales del muralismo y la subjetividad que proponía el trabajar temáticas como el bodegón. IGJ como artista, tuvo la capacidad de mediar entre el arte de caracterización social, muy de la corriente de PNG y el arte academicista tradicional de Eladio Vélez, dos corrientes ideológicamente contrapuestas pero capaces de generar reacciones respecto a lo que más otorgaba importancia Ignacio Gómez: la pintura¹²¹.

Frente a temas relacionados con la visión del pintor sobre el arte y la cultura, IGJ como integrante de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia¹²², manifestaba, constantemente, su preocupación por el poco interés que mostraba el Estado colombiano hacia el arte como una actividad creadora en pro del desarrollo de la cultura nacional, no obstante los cambios que se dieron en el arte en las décadas del treinta y del cuarenta, respecto a la calidad de la producción de obras artísticas y el creciente prestigio de los pintores, ninguna ciudad contaba con espacios propicios para exhibir de manera exclusiva, el arte contemporáneo¹²³. Otra de sus críticas se dirigía a la poca comprensión del Estado colombiano para con los artistas y el abandono en el que estaban sumidos al momento de viajar a mostrar sus obras, lo que mantenía al artista encasillado y condicionado, alejado de la cultura universal: todo el apoyo se limitaba “a un premio anual de suma ridícula”¹²⁴.

Es por ello que, mediante un artículo publicado en el periódico *El Tiempo* en el año de 1955, al lado de otros personajes de la esfera intelectual del país, expresaron su opinión frente al discurso dirigido por el presidente de la República, en aquel entonces Gustavo Rojas Pinilla, en el que prometía desarrollar diferentes proyectos relacionados con la cultura.

En dicho comunicado se resaltó la importancia del papel que comenzaba a fortalecer el Estado colombiano en temas de interés y desarrollo de las manifestaciones artísticas;

¹²¹ Cobo Borda, *Ignacio Gómez Jaramillo*, 44.

¹²² Fundada el 9 de abril de 1954, como presidente de la Asociación se encontraba el historiador Félix Ángel Vallejo y como vicepresidente Ignacio Gómez Jaramillo.

¹²³ Gómez Jaramillo, “Balance de medio siglo”, 100.

¹²⁴ Ignacio Gómez Jaramillo, “El arte y el Estado”, *Anotaciones de un pintor*, ed. Miguel Escobar, (Medellín: Autores antioqueños, 1987), 104-105

recalaron el objetivo de la Asociación: mantener una campaña donde los escritores y artistas de todos los géneros se manifestaran plenamente, por ello su aspiración final se representaba en el deseo de concretar una casa de la cultura colombiana en la que pudiese ser posible la exhibición de las creaciones de artistas nacionales y extranjeros “sin distinciones de ningún orden, ni en lo político, ni en lo religioso, ni en cuanto a nacionalidad”¹²⁵.

Desde otra perspectiva, IGJ se destacó por ser un gran conocedor de la obra de Cézanne, —en la cual, según él, se reflejaban todos los “ismos” contemporáneos—, de Renoir quien irrumpió en el desnudo, y de Gauguin, a quien llamó “el Colón de la pintura”, por lo tropical de sus obras: el ritmo en las formas, el color y la naturaleza rebelde, características que según Gómez Jaramillo influyó definitivamente en la decoración mural.¹²⁶

Su desarrollo como artista se dio mayormente en el ambiente bogotano, aunque si bien inició sus estudios en España, donde tomó por maestros a sus compañeros y se forjó a través de las críticas y los comentarios de los artistas locales¹²⁷, por ello es considerado de formación clásica, pues es allí donde realizó sus primeras obras y donde dio lugar su primera exposición individual, en el salón del periódico *Heraldo* de Madrid¹²⁸. En consecuencia, fue un pintor inclinado al paisaje, a la naturaleza, a las panorámicas y los horizontes; aun así, el hombre —conforme objeto y esencia— siempre se consolidó como el punto de partida del artista.

De igual forma, la ciudad, la selva, las montañas, los desnudos, la mitología clásica y la abstracción simbólica se convirtieron en los principales elementos de sus obras, plasmados a través de las técnicas del dibujo, las acuarelas y los retratos que contrastaron con los murales en los que sobresalieron temas muy diversos, como la

¹²⁵ Félix Ángel Vallejo, Ignacio Gómez Jaramillo y Óscar Delgado, “La asociación de escritores y artistas comenta el último discurso presidencial”, *El Tiempo*, (Bogotá): 14 de febrero de 1955, 15.

¹²⁶ Ignacio Gómez Jaramillo, “La pintura francesa del siglo XX”, en *Anotaciones de un pintor*, ed. Miguel Escobar, (Medellín: Autores antioqueños, 1987), 34.

¹²⁷ Álvarez, “Ignacio Gómez Jaramillo”, 243.

¹²⁸ Álvarez, “Ignacio Gómez Jaramillo”, 244.

mitología indígena y las ideas de progreso representadas en la explotación de recursos naturales, la agricultura y la industrialización. A su vez, cuestionó firmemente el arte religioso conservador, pues formó parte de la generación de artistas abiertamente liberales que lucharon por la reivindicación del arte propio y de la reevaluación histórica mediante el arte¹²⁹. Estas ideas se hicieron explícitas en los frescos creados por el artista para el Capitolio Nacional en la ciudad de Bogotá, a finales de los años treinta.

Por lo tanto, consideraba la influencia de la Academia Española sobre los artistas colombianos en calidad de una falla imperdonable, pues no se aprovechaba lo suficiente el talento y las técnicas, situación que convirtió al arte local en una actividad falsa, debido mayormente, a que los pintores realizaban su obra desconociendo totalmente su época y los preceptos que sugería el arte más allá de las fronteras y del contexto que envolvían al artista¹³⁰.

¹²⁹ Cobo Borda, *Ignacio Gómez Jaramillo*, 41 y 44.

¹³⁰ Gómez Jaramillo, "Balance de medio siglo", 93.

Capítulo IV. Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez ante la crítica

4.1. La crítica en la esfera intelectual política

De acuerdo con lo expresado en párrafos anteriores, dentro de la crítica y la aceptación de los diferentes movimientos artísticos que se dieron en la primera mitad del siglo XX —agrupados bajo el colectivo de vanguardias artísticas—, la figura del intelectual jugó un papel importante, precisamente, porque contaba con los medios y la capacidad de expresar su opinión. En la figura del intelectual que se configuró en el país en el periodo de estudio (1930-1960) se encuentra que, tal y como lo menciona Miguel Ángel Urrego, hay una subordinación de los intelectuales frente a los partidos políticos tradicionales, donde la relación política-cultura se vio mediada por las necesidades que representaron la implementación de los proyectos políticos, ya fuesen liberales o conservadores¹³¹ —recordemos la ya mencionada figura de intelectual orgánico propuesta por Gramsci—.

Desde otra perspectiva, Bourdieu expresó que la crítica de una obra artística esta mediada por el sentido público de la misma; este no es más que un “juicio objetivamente instituido sobre el valor y la verdad de la obra” y, por tanto, es necesariamente colectivo; es decir, las valoraciones estéticas de una obra siempre van a tener una significación común realizada por los miembros del campo intelectual,¹³² en virtud de que según el autor, el sujeto colectivo es un “nosotros” que puede representarse en la opinión de un “yo”¹³³; de igual manera, comenta que gracias a su naturaleza, la crítica esta predispuesta a jugar un papel importante respecto a la definición y el desarrollo creativo de un artista.

En 1934 durante un pronunciamiento en el Senado de la República con motivo de discutir las reformas educativas propuestas por el gobierno liberal, Miguel Jiménez López, un controversial médico y político colombiano, simpatizante del partido

¹³¹ Urrego, *Intelectuales, estado y nación en Colombia*, 25.

¹³² Bourdieu, *Campo de poder*, 30.

¹³³ Bourdieu, *Campo de poder*, 29.

conservador, mostró su desencanto hacia las nuevas tendencias culturales fomentadas, según él, por el Gobierno Nacional. En contraposición, este proponía salvaguardar la cultura regresando a las prácticas tradicionales y manteniendo los valores cristianos. Es interesante ver cómo entonces, las vanguardias permearon no solo el ámbito artístico, sino el total de la producción cultural y artística, pues Jiménez hace duras críticas al sector literario, científico y musical:

Y las artes... cuántas tendencias anormales, cuántas aberraciones malsanas hemos visto surgir en la literatura y en las artes de la forma, del color y de la línea, en la música y en el baile, en la arquitectura, en la decoración. Todos esos movimientos que se han llamado el cubismo, el futurismo o el impresionismo y tantas otras tituladas “escuelas” de los últimos tiempos no ha hecho o no han pretendido sino desvincular el arte de sus dos eternas fuentes de inspiración y de enseñanza que fueron exaltadas por el Renacimiento: la antigüedad clásica y la comunión con la naturaleza¹³⁴.

Así, es necesario entender que los comentarios se mostraban incompatibles frente a aquellas prácticas artísticas que no se ajustaban a los principios academicistas, dado que provenían, en su mayoría, de políticos afiliados al Partido Conservador, quienes más reaccionaban frente a lo que significaba el avance del gobierno liberal en la secularización de la Iglesia católica en relación al manejo de temas educativos; en este plano se visualiza una crítica parcializada por el contexto político. Conocer esta situación es significativo dentro del estudio de la crítica al arte nacional en este periodo, pues es visible la forma generalizada en la que se realizaban los comentarios, por lo que no hay una distinción propia de artistas o de obras dentro del discurso, sino que más bien se “ataca” al colectivo y se censura a los movimientos en general.

En este estado es más preciso hablar de “una batalla entre lo nuevo y lo viejo”, pues el mismo Jiménez sostenía que las nuevas prácticas se debían a un influjo venidos del *Viejo Mundo* —Europa— y que al llegar a un *medio nuevo* habían tenido por resultado llevar

¹³⁴ Jiménez López, "La actual desviación de la cultura humana", 133.

a muchos talentos juveniles por los caminos de la extravagancia y del exotismo que, como resultado, dieron el inicio a la desviación del arte pictórico en el país¹³⁵.

A esta postura se agregaría más adelante Laureano Gómez, otra figura fuerte de la oposición conservadora, quien expuso sus preocupaciones por el arte nacional desde una explicación mucho más teórica. En 1937 Gómez compartió un texto¹³⁶ en el que expuso todas sus inquietudes respecto a la puesta en escena de obras “expresionistas” en Colombia, y para ello propuso ideas y conceptos presentados desde la teoría y estética griega, dado que se le otorgó importancia a la aplicación de la razón y las leyes de la ciencia en el arte. La caracterización de inhabilidad y pereza que el político conservador encontraba en los artistas de esta época, se desprende de sus críticas hacia las posturas corporales de los personajes, los detalles en las figuras y los ropajes, los elementos y la ornamentación de la obra; es decir, para Laureano la importancia del arte recayó en la calidad estética del detalle y pasó por alto, completamente, el subjetivismo imaginario del artista, un pensamiento que solo es posible aplicar desde las ideas artísticas griegas.

A diferencia de Jiménez López, Laureano Gómez sí apuntó su opinión sobre las obras de un artista específico. Gómez renegó abiertamente sobre las obras murales de PNG, expuestas en uno de los números de la *Revista de Indias* —a las que calificó de “audaz empresa de falsificación y simulación de cultura”— declarándolas como una copia e imitación de los procesos artísticos llevados a cabo en México, donde sobresalía:

[...] la igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras. Sin duda mayor desconocimiento del dibujo y más garrales 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 producir en el espectador una impresión noble y delicada¹³⁷.

¹³⁵ Jiménez López, "La actual desviación de la cultura humana", 135.

¹³⁶ Laureano Gómez, "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte", *Revista Colombiana* 08.85 (1937): 385-392.

¹³⁷ Gómez, "El expresionismo como síntoma de pereza", 390.

Los comentarios que lanzó Laureano Gómez hicieron mucho más rico el campo de la crítica del país. Pensemos que si bien, hasta el momento no se contaba con una crítica totalmente especializada y se hablaba desde la afinidad ideológica, el político expandió su juicio mediante argumentos sustentados en las posturas artísticas academicistas y su sentido de estética personal, lo cual permitió tejer un debate en torno a lo artístico y lo estético que sirve como ejemplo para evidenciar el sistema de interacciones entre una pluralidad de actores cercanos al campo artístico, quienes pretendieron ejercer una influencia sobre la opinión del público general, con motivo de consagrarse como los poseedores de la legitimidad simbólica y artística¹³⁸.

4.2. La prensa y las revistas especializadas

Entre tanto, es mucho más fácil realizar un seguimiento ordenado a los juicios críticos llevados a cabo por la prensa y las diversas revistas de arte, no solo a los murales llevados a cabo tanto por PNG en Medellín como a los de IGJ en Bogotá, sino a otras muchas obras expuestas, principalmente, en los diferentes salones de arte que se dieron en el país.

Primero, Luis Vidales realizó para la revista *Pan* una pequeña reseña sobre la obra de IGJ, *La liberación de los esclavos*. En este texto se manifiesta cómo el tema, de carácter social, y la falta de naturalidad en la técnica se convirtieron en las características más desfavorables de la obra, según el público, dejando al descubierto una nueva preocupación respecto a la creación artística del país contemplada desde la posición de la crítica y la prensa: la dicotomía entre el contenido y la forma, además del contacto del público con las obras, pues Vidales entiende que para ese momento no se había entablado todavía en el país el “diálogo” entre el artista y la población, a través del arte¹³⁹. Es así como el autor vio en esta limitante la causa directa de la poca

¹³⁸ Bourdieu, “Campo de poder”, 31.

¹³⁹ Luis Vidales Jaramillo, “La pintura de Gómez Jaramillo”, *Revista Pan* 28 (1939): 105.

comprensión y respeto que se les brindó a los nacientes artistas colombianos durante los primeros cincuenta años del siglo XX.

Las primeras críticas hechas a IGJ tienden a ser moderadas, aunque no faltaron aquellas que se mostraron a favor en todo sentido, tal cual lo demostró Jorge Zalamea en una conferencia dictada en el Teatro Colón de Bogotá en 1934. En ella, el autor dio a entender que ya había conocido y visto la obra de IGJ, antes de la presentación de esta exposición en escenarios internacionales y calificó la obra de Gómez Jaramillo como “arquetipo insuperable”¹⁴⁰.

Sin embargo, y pese al balance crítico modesto que se le dio a la obra de IGJ, el juicio más fuerte lo recibió un año después de finalizar su obra mural en el Capitolio Nacional, en 1939, cuando en una nota periodística de *El Tiempo* se hizo público el triunfo —por unanimidad de votos— de la solicitud de retiro de dicha obra. Así lo decretó el Concejo de Bogotá:

[...] en guarda de la estética de la capital, pide con respeto al ministerio respectivo, que los cuadros murales que se ostentan en las escaleras del Capitolio Nacional, que disuenan con la severa elegancia de ese bello edificio, sean eliminados o sustituidos por otros que armonicen con la tradición artística de los grandes pintores colombianos¹⁴¹.

Como se aprecia, la principal razón a la que se apeló fue a la falta de estética, a la “monstruosidad” de los murales, a la falta de los principios pictóricos y al rechazo que generó en el público capitalino; y si bien se mencionó que los murales podían representar una nueva sensibilidad artística, estos fueron juzgados de grotescos y absurdos por el criterio del gusto popular, pues se insertaron en un marco de estilo clásico donde la obra resultó ser exótica. Así mismo, indicaron que con la exposición de dichos cuadros sólo se contribuyó al “relajamiento artístico” que llevó a los artistas a apartarse del estilo clásico. Así, la crítica misma fue propiciada a partir de la temática

¹⁴⁰ Jorge Zalamea, “Clasicismo, romanticismo y academicismo.” *Revista Pan* 06 (1936): 64-69.

¹⁴¹ S.a., “Se solicita el retiro de los cuadros del capitolio.”, *El Tiempo* (Bogotá), 9 de septiembre de 1939.

trabajada por el artista, pues resaltaba la idea del proceso de liberación a través de escenas de sumisión, sublevación, represión y emancipación del pueblo colombiano.

Por otro lado, la crítica que se le dio a PNG se inició cuando Rafael Duque de Uribe elaboró para la revista *Senderos* algunos comentarios sobre su exposición llevada a cabo en el Capitolio Nacional en Bogotá. En él, Duque resaltó la tendencia social y la apología a las multitudes que el artista ejecutó en sus obras. Esta fuente puso sobre la mesa la diversidad de opiniones que desató la obra:

Aquel día se oyeron las más encontradas opiniones, los comentarios más ingenuos sobre la realidad de las formas y del color, del dibujo y la composición, todo en voz baja, con el temor de contrariar opiniones ajenas y de suscitar discusiones imposibles entre profesionales o simples sostenedores del buen gusto tradicional, que no toleran evoluciones ni revoluciones, y para quienes solo es bello lo consagrado como tal por la opinión universal¹⁴².

El autor, si bien dejó claro que no era un seguidor de las nuevas tendencias artísticas, le otorgó al trabajo de Gómez una opinión sin tintes exagerados y, por el contrario, se detuvo a admirar las habilidades técnicas del pintor y a aceptar, de alguna manera, la evolución que representó el arte de PNG para este momento en vista de que, según él, cada artista era hijo de su época y por ello suponía correcto pensar el arte como una materia en evolución antes que como una revolución, y no consideraba necesario eliminar las prácticas artísticas anteriores.

Más adelante, en el periódico antioqueño *El Colombiano* se hizo referencia al pintor PNG con motivo de servir de guía en la comprensión de las exposiciones presentadas por los artistas Carlos Correa y Paulina Posada de Escobar en el Palacio de Bellas Artes (1936); en este artículo¹⁴³ se hizo notable la confusión y la inexperiencia tanto de la prensa como del público, e incluso de los mismos “críticos del arte” al momento de entender y recibir nuevas obras. Ya para este periodo (1936), se puede ver que al menos la prensa

¹⁴² Rafael Duque de Uribe, “La exposición de pintura de Pedro Nel Gómez”, *Senderos* 01.06 (1934): 312.

¹⁴³ José Mejía y Mejía, “Rúbrica: inexperiencia pictórica frente a una exposición”, *El Colombiano* (Medellín), 18 de noviembre de 1936.

aceptó a PNG como referente importante, no solo del arte nacional, sino también como referente de opinión del mismo. Este artículo expuso un nivel crítico alto respecto a la recepción y crítica que se le otorgó al arte nacional en general, porque dejó en claro que dicho ejercicio era desarrollado, exclusivamente, por las clases altas en una forma casi



Ilustración 6. Pedro Nel Gómez en la portada de la revista *Semana*, Bogotá enero 8 de 1949. Imagen tomada de *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, ICAA*.

que unilateral, con motivo de que se excluía la opinión de aquellos que inspiraban las pinturas (el pueblo, los campesinos, los obreros).

Diferente a lo que se ha visto en la crítica respecto a la defensa o juicio de las obras de arte y sus estilos, en 1939 el mismo periódico emitió un artículo en el que se manifestó el interés de José Mejía y Mejía por superar los comentarios y enfrentamientos puestos en el arte de PNG y Eladio Vélez, e intentó dejar en claro que era necesario observar el arte antioqueño como un proceso de prometedor futuro:

Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez iniciaron hace pocos años en este departamento la educación de algunos adolescentes grupos amantes de la pintura. Desde el primer momento las gentes de retina avisada comprendieron que se trataba de dos manifestaciones pictóricas distintas, de dos concepciones y realizaciones diversas. Pero en lugar de estudiar aisladamente cada una de estas expresiones estéticas, nuestra crítica resolvió enfrentar una pintura contra la otra. PNG quedó así como el nombre de una escuela en línea de batalla contra el arte de Eladio Vélez¹⁴⁴.

¹⁴⁴ José Mejía y Mejía, "Rúbrica: Antioquía pictórica en 1939." *El Colombiano* (Medellín), 18 de diciembre de 1939.

Mejía y Mejía evidenciaba su deseo de que el público tuviese una admiración por el arte en general, que fuera capaz de distinguir los diferentes estilos y escuelas sin la necesidad de contraponer unas sobre otras, un disfrute que se mostrara por demás, libre de prejuicios estéticos.

De igual forma, en 1950, en un artículo titulado “El salón de pintores antioqueños”¹⁴⁵, se expresó una crítica muy específica en cuanto a temas técnicos de las obras de PNG en comparación con la usada por el artista francés Paul Cézanne, punto recurrente en los textos alusivos a la valoración del artista antioqueño. Destacan los comentarios elaborados respecto a obras puntuales como *Adolescencia* de la que se distingue el buen manejo de la técnica al óleo, *Girasoles* y *Figuras de la selva americana*. Sobre la obra en general, apuntaban que si bien para el autor del artículo, resultó ser más interesante el conjunto de obras presentadas un año antes en la exposición de Tejicondor, las obras que en ese momento PNG exponía, resultaban acertadas

[...] por la estructuración de la luz en el espacio del cuadro, la caracterización de la pincelada, los planos cortados, el espacio tratado por medio de imágenes completamente definidas que no hay que esconder entre brumas para darle un aspecto impresionista. PNG ha unido a esa técnica cierto sabor americano y autóctono, que él expresa magistralmente por medio del color vegetal llevado al lienzo con tal espontaneidad y frescura, que da la impresión de que nuestra tierra se hubiera incorporado a sus figuras¹⁴⁶.

Ambos casos de contraste pueden explicarse a partir de la idea planteada por Bourdieu, quien menciona que, gracias a la imagen pública impuesta a las obras artísticas por la sociedad, se produce en los artistas una identidad social donde comienzan a reconocer en sus pares, su propia verdad. Allí es donde las relaciones de asociación se hacen visibles mediante la creación de escuelas que, a medida que se van reafirmando, obligan a los críticos y al público a buscar características que unen a los miembros, así como

¹⁴⁵ Jaime Piedrahíta Cardona, “El salón de pintores antioqueños” *El Colombiano* (Medellín), 15 de octubre de 1950.

¹⁴⁶ Piedrahíta Cardona, “El salón de pintores antioqueños”, 3.

aquellas que los diferencian de otras¹⁴⁷. Por consiguiente, las comparaciones entre artistas, estilos, formas y prácticas se hicieron obligatorias para los observadores.

Hasta aquí se ha examinado de forma individual los comentarios críticos que recibieron de los especialistas ambos artistas; es oportuno ahora, abarcar todas aquellas discusiones, que de alguna manera, envuelven de forma conjunta a estos dos pintores, es destacable el hecho de que este tipo de críticas donde se les compara o se mencionan simultáneamente, es recurrente encontrarlas en los últimos años a los que se dedica este estudio.

Tal es el caso de un texto de Luis Alberto Acuña¹⁴⁸ de 1942, quien afirmó que tanto IGJ como PNG, introdujeron al arte nacional un “concepto de plástica pura, incontaminada” donde desaparecía lo pintoresco y es lo pictórico lo que finalmente predominaba en medio de un movimiento plástico contemporáneo que se imponía como sinónimo de

[...] inquietud y rebeldía, inconformidad y búsqueda, logro y afirmación, todo a un tiempo mismo, por obra y gracias del espíritu de nuestra época y de ese colectivo deseo de reaccionar, a veces con excesiva violencia, contra el conformismo, el pintoresquismo y los convertibles cañones de tipo magisterial¹⁴⁹.

Se creería entonces, que la caracterización de arte puro e incontaminado que otorgó Acuña al trabajo de estos dos artistas, tenía que ver con el hecho de ser un arte que obedecía a la interpretación por medio de un lenguaje artístico creado para ser cercano al pueblo, para mostrar de forma sencilla la realidad contextual de la sociedad.

Igualmente, Javier Arango Ferrer, en medio de un análisis de las obras y artistas presentados en el IX Salón de Artistas Colombianos en Bogotá, celebrado ese mismo año, resaltó la tendencia que marcó PNG dentro del campo de la escultura con temas mitológicos; sobre IGJ apuntó que realizó “retratos maestros” como el dedicado a

¹⁴⁷ Bourdieu, *Campo de poder*, 28.

¹⁴⁸ Luis Alberto Acuña, “Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX”, *Revista de Las Indias* (1942): 229-242.

¹⁴⁹ Acuña, “Las artes plásticas en Colombia”, 239.

Amelia de Zalamea, el cual calificó como “obra de suprema elegancia, que pudiera figurar en la más pintada galería del Viejo Mundo al lado de los Cézanne y de los Manet [...]”,¹⁵⁰ dejó en claro, además, la relación amistosa con la trayectoria de Jaramillo considerando la participación del mismo Arango Ferrer en la organización de la primera exposición del artista en Barranquilla. De la misma manera, en su reflexión puntualizó sobre la importancia de la crítica del arte al momento de analizar las nuevas tendencias y aquello que se promovió como *moderno* dentro del arte nacional:

La crítica, como fenómeno existencial, ni precede a la creación ni coexiste con ella; al contrario: la revolución siempre escandaliza al medio en que nace, mientras la crítica indaga el nuevo arcano o el nuevo caos, y el ojo del vulgo se acostumbra a la nueva morfología.¹⁵¹

A lo que agregó que el pleito entre la academia y la vanguardia había sido y sería un constante y eterno debate entre las generaciones, puesto que suponía para el autor la contraposición inminente entre el orden y la aventura.¹⁵²

Si bien, al principio de este capítulo, se observa que había un esfuerzo por recurrir a argumentos de índole estético, no hay duda de que también se hicieron visibles los comentarios impulsados por las brechas ideológicas que expresaban los detractores del arte mural y las vanguardias en general, que le quitó peso a la crítica artística y estética de este periodo, pero que sin duda son de importancia para el análisis y lectura de otros elementos propios del medio.

Es pertinente aclarar que solo hasta el año de 1946 se comenzó a hablar de una autonomía en la crítica artística. Con autonomía, se refiere a que se empieza a mirar el campo de la crítica como una actividad especializada en manos de unos cuantos autores extranjeros quienes conocían de lleno el arte moderno europeo de la época y pudieron ofrecer interpretaciones mucho más técnicas y elaboradas, así como también,

¹⁵⁰ Javier Arango Ferrer, “IX Salón de Artistas Colombianos”, *Bolívar* 12 (1952): 367.

¹⁵¹ Arango Ferrer, “IX Salón de Artistas Colombianos”, 363.

¹⁵² Arango Ferrer, “IX Salón de Artistas Colombianos”, 370.

comenzaron a establecer ciertos códigos estéticos y principios legitimadores para el arte, en conjunto con otros actores del medio (artistas).

También se hizo visible un pensamiento crítico del arte a través de la prensa y los intelectuales colombianos, destaca el auge que hubo dentro del campo de la escritura por difundir la apreciación del arte en el país: poetas, novelistas, ensayistas, periodistas presentaron sus comentarios de forma periodística con tintes literarios¹⁵³, quienes intentaron dar esbozos de los primeros comentarios especializados, aunque carecieron de planteamientos técnicos específicos de índole plástico y, generalmente, mostraron la alta influencia de opinión que seguían teniendo el Estado y en menor medida la Iglesia en cuanto a competencias temáticas y estéticas. Fue solo hasta la década de los cincuenta, con la llegada de la crítica argentina Marta Traba al país, que, aunque si bien no se puede hablar de un cambio total en el paradigma del juicio artístico, si se dio un nuevo aire a la crítica especializada.

Para Traba, el artista latinoamericano se encontraba sumido en un “americanismo”¹⁵⁴ artístico que limitaba y mantenía sometido su propio lenguaje pictórico en un espacio geográfico determinado, minando así su libertad artística¹⁵⁵. Por ejemplo, respecto al muralismo apuntó que los artistas mexicanos —Siqueiros, Orozco y Rivera, en especial este último— dejaron una numerosa “descendencia” dispersa por todo el continente americano, la cual, poco a poco fue perdiendo su capacidad para el movimiento de masas gigantescas a través del arte y por demás, demostró el peligro que significaba vincular los códigos artísticos con las reivindicaciones sociales. Es así como dicha técnica artística se convirtió en cosa del pasado debido a que, para este momento y según la autora, el arte compartía una “conversación general”, y por lo tanto era

¹⁵³ Carmen María Jiménez, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia” *Artes la revista* 07 (2007): 3, 18.

¹⁵⁴ Marta Traba se refiere a “americanismo” con motivo de nombrar al estilo artístico que comprenden las obras desarrolladas durante las décadas de los veinte y los treinta, principalmente los trabajos de muralistas tanto mexicanos como colombianos. Se entiende como un concepto a forma de generalizar una característica que considera negativa para el arte y que se extendió por todo Suramérica.

¹⁵⁵ Marta Traba, “El problema de la ‘existencia’ del artista latinoamericano”, *Plástica* 4 (1957): 25.

partidaria de que los artistas latinoamericanos se inscribieran bajo estilos que resultaran más atractivos para el arte universal.

Así mismo, apuntaba que esta defensa arraigada de la “cultura propia” había creado un nacionalismo cultural continental que cerraba las puertas a cualquier forma de “arte extranjera”, frenando a su paso el desarrollo universal del arte nacional: el conformismo y la mediocridad en el arte local¹⁵⁶.

Fácilmente puede decirse que, en su crítica, lo que hizo Marta Traba fue revelar la tutoría ideológica, y por ende política, que mantuvo la descripción de hechos históricos en el arte mural. Una característica asincrónica con el arte que por aquel mismo tiempo se presentaba en Europa, donde sus artistas se proponían liberar el arte de cualquier sistema de representación convencional¹⁵⁷ y de desencadenarlo de cualquier otro compromiso distinto del arte mismo. Una vez más se caía en las anacronías y contradicciones que planteó la aplicación de los diferentes procesos de modernización en el territorio suramericano, y en especial en Colombia en temas sociales, políticos y por supuesto, culturales.

Es así como los comentarios de Traba se volvieron bastante desaprobatorios, pues comenzó criticando a la generación de PNG e IGJ desde sus creencias y valores artísticos más básicos, los postulados que los sustentaban a ellos como un movimiento, restando importancia a las cualidades estéticas y técnicas del arte indigenista. Parece ser que, sin duda alguna, Traba encontró una mayor afinidad artística con el naciente grupo de artistas representados por Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, y otros tantos que recién llegaban a nutrir el campo artístico colombiano.

¹⁵⁶ Marta Traba, “Problemas del arte en Latinoamérica”, *Mito* 18 (1958): 206.

¹⁵⁷ Traba, “Problemas del arte en Latinoamérica,” 206.

4.3. Los artistas responden a la crítica

A pesar de que no fue muy partidario de aceptar las críticas que se les hacían a sus obras, IGJ, la veía como una reacción natural y necesaria del contacto que el artista establecía con el público.¹⁵⁸ El artista aseguraba que era gracias a la indignación, el desconcierto y el elogio que despertaron sus trabajos artísticos en la opinión pública y la crítica lo que lo llevó a seguir el oficio de artista por gusto y por la admiración de plasmar a amigos, intelectuales y familiares, por lo tanto, no se interesó en crear arte condicionado a los halagos y a la propaganda.

De acuerdo con esto, IGJ se mostró como un artista renuente a aceptar las críticas provenientes de los literatos colombianos, pues consideró poco pertinentes los principios estéticos bajo los cuales aquellos opinaban de su arte debido, esencialmente, a la falta de interés por parte de estos en temas relacionados con las artes; al respecto afirmó que él no se encontraba seguro de que muchos de esos mismos escritores visitaran regularmente museos, exposiciones o que conocieran a profundidad algunas obras maestras del arte universal. Para este artista, estos literatos se encontraban un tanto lejos de conocer y entender en su totalidad el campo artístico, por lo tanto no los reconocía como autoridad para criticar su arte.

Este artista pensaba que la crítica del arte también era criticable. Y ello lo hizo visible, cuando en un artículo publicado en el periódico *El Tiempo*¹⁵⁹ habló de los comentarios hirientes y despectivos elaborados por la crítica argentina Marta Traba afines a algunos artistas colombianos, situación que disgustó bastante a Gómez Jaramillo, pues consideró que los juicios de Traba se efectuaban más contra lo personal que frente a las cuestiones verdaderamente plástico-estéticas.

En general, IGJ mencionaba dos características propias de la crítica en el campo del arte nacional: primero, era reiterativo en que se juzgara con base a comparaciones entre

¹⁵⁸ Ignacio Gómez Jaramillo, "Ignacio Gómez Jaramillo responde a Luis Vidales" *El Tiempo* (Bogotá), 21 de octubre de 1951.

¹⁵⁹ Ignacio Gómez Jaramillo, "A propósito de la crítica del arte" *El Tiempo* (Bogotá), 13 de enero de 1960.

artistas y segundo, en Colombia se aplicaban los lineamientos de aprobación y desaprobación al arte que emitían voces extranjeras respecto a las prácticas artísticas llevadas a cabo en Hispanoamérica e interferían en el criterio de selección y participación de artistas nacionales en actividades que los daban a conocer en el exterior.¹⁶⁰

Por su parte, las respuestas que PNG ofrecía a la crítica de sus murales y obras en general, casi siempre obedecían a una explicación técnica de su trabajo. Por ejemplo, para objetar las protestas respecto a comentarios referentes a la baja calidad estética de sus murales, Gómez apuntaba que el mural al fresco, muy contrariamente a otras técnicas, en lugar de buscar una armonía estética en las líneas y los aspectos del color se basaba en la importancia a la precisión de la materia y el aspecto plástico general de la obra¹⁶¹, lo que dicho de otra forma expresa la importancia que le daba el artista a la vida que cobraba la obra cuando esta se constituía a partir de una relación integral entre técnica, temática y espacio. De alguna forma, durante el periodo de su madurez artística, Pedro Nel se mostraba más crítico frente a las observaciones que realizaba de la actualidad plástica y el trabajo de otros artistas que a los comentarios que hasta aquel entonces, juzgaban sus obras.

Tanto PNG como IGJ —en menor medida— mostraron un fuerte rechazo a los preceptos artísticos norteamericanos de esta época, porque según ellos —y puede decirse que toda la generación de pintores de la que ellos formaron parte— llevó a muchos artistas jóvenes a la imitación, al plagio, a la repetición de fórmulas pertenecientes al abstraccionismo con el mero objetivo de cumplir con contratos que ofrecían los empresarios americanos¹⁶². De esta forma, se hizo explícito el malestar que produjo en ambos artistas el consumismo y el proceso de automatización que veían en el campo artístico a manos del abstraccionismo norteamericano, el mismo que a sus ojos, convirtió a las obras y a los artistas en “carne de galería”.

¹⁶⁰ Vallejo, “Ignacio Gómez Jaramillo explica su exposición”, 255.

¹⁶¹ Gómez, “Las paredes hablan al pueblo”, 276.

¹⁶² Carlos Correa, “Octava conversación. Mayo 16 de 1959”, en *Conversaciones con Pedro Nel Gómez*, (Medellín: Colección autores antioqueños, 1998), 83.

4.4. Crítica entre pares

Otro capítulo que se abre en el marco del estudio de la crítica al arte nacional es precisamente las percepciones que de unos y otros trabajos, se forjaban los mismos artistas. Esto también se muestra como una fase del juicio personal y colectivo sobre el valor que se le otorga a una obra, y se presenta en el conjunto de las relaciones sociales que se dan dentro del campo intelectual propuesto por Bourdieu.

Como se venía mencionando, a finales de la década de los cuarenta la atención artística se centró más en una nueva generación de artistas que se inscribieron, decididamente, bajo el sello de la modernidad artística, ya que fue posible distinguir en sus obras elementos, técnicas y temáticas representativas de las vanguardias y los diversos “ismos” que por este entonces permeaban el arte global. De nuevo, en este periodo, el campo artístico colombiano sufrió una renovación en sus planteamientos plásticos.

Esto generó en artistas como PNG, cierto alejamiento del foco de la crítica y un supuesto “retraso” respecto a la aceptación de nuevos métodos en el arte, que de alguna forma, se distanciaron de aquellos elementos propios que hicieron “originales” a los artistas que emergieron en la década del treinta: tales como los postulados ideológicos, las temáticas o el significado del arte mismo, pues este nuevo grupo de artistas no se inscribió bajo ninguna bandera ideológica, ni excluyó posiciones o teorías artísticas de ninguna índole, es más, fueron la primera camada de artistas completamente visibles en el plano artístico norteamericano¹⁶³.

De tal modo, artistas como PNG, IGJ, entre otros, pasaron a ser contemplados como los maestros contestatarios que hicieron frente a los postulados artísticos academicistas¹⁶⁴, sin embargo, es notable el desplazamiento que sufrió el arte —en mayor o menor medida— de estos dos pintores. Esto puede explicar bastante bien la opinión que cada uno se forjó sobre las técnicas y las obras de los artistas pertenecientes a este nuevo grupo.

¹⁶³ Carmen María Jiménez, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, 30.

¹⁶⁴ Jiménez, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica”, 29.

Por un lado, Gómez Jaramillo realizó una corta descripción del pintor Alejandro Obregón. Calificó el arte de este bajo la influencia directa del arte nuevo europeo y lo postuló como un artista conecador de “todos los ismos”. Destacó de este personaje, la sensibilidad, la disciplina y la universalidad puesta en su arte, porque a pesar de haber sido educado en un contexto europeo sus cuadros no se enmarcaron bajo los preceptos artísticos españoles, logrando que se asociara muy bien a la época. Por lo tanto, IGJ planteó la obra de Obregón como algo más que una simple obra de arte por cumplir con la misión social del arte.¹⁶⁵

Es notable en los comentarios de este artista, una inclinación a defender a los pintores, su obra y su oficio. Es muy constante ver reflexiones en torno a las dificultades que planteaba la profesión del artista, así se observa en el texto que le dedicó al pintor Manuel Católico López¹⁶⁶, de quien a pesar de su quebrantado estado mental resaltó lo fresco, lo bello y prodigioso de su arte.

Desde su visión de artista, IGJ entregó un verdadero análisis de cada comentario crítico que realizó, esto se observa en el esfuerzo que invertía en contextualizar cortos detalles



Ilustración 7. Artículo de Ignacio Gómez Jaramillo para el periódico *El Liberal*, Bogotá julio 7 de 1945. Imagen tomada de International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, ICAA.

¹⁶⁵ Ignacio Gómez Jaramillo, “El pintor Alejandro Obregón”, *Anotaciones de un pintor*, ed. Miguel Escobar, (Medellín: Autores antioqueños, 1987), 186-189.

¹⁶⁶ Ignacio Gómez Jaramillo, “Manuel Católico López, pintor turbulento”, *Anotaciones de un pintor*, ed. Miguel Escobar, (Medellín: Autores antioqueños, 1987), 190-192.

sobre la trayectoria académica y artística de cada pintor, así como sus habilidades y cualidades estéticas.

De igual forma, PNG se manifestó sobre Alejandro Obregón. En una conversación que sostuvo el artista con Carlos Correa en octubre de 1955, ambos dejaron ver su preocupación por el problema artístico que representaba para ellos la corriente abstraccionista, y cuyo mayor benefactor y campo de propaganda era los Estados Unidos. Con relación a estos, PNG opinaba que era un problema de educación y experiencias del artista, tal cual le comentó a Rafael Correa en una de sus muchas conversaciones: “Lo cierto, en arte, es que los pintores de ahora les hace falta haber convivido con el dolor, el llanto, la miseria, su lucha, etcétera”¹⁶⁷.

En su concepción, PNG creía que las nuevas corrientes tomaban forma gracias a que muchos pintores jóvenes ignoraban las posibilidades artísticas que ofrecía el continente suramericano, y se encaminaban por la vía fácil: el abstraccionismo. En esta idea, basaba PNG las ventas realizadas por Obregón en una exposición en Washington, lo que calificó como “ventas fáciles”¹⁶⁸ y más adelante se quejó de la falta de estilo que proponía en sus pinturas, porque mezclaba elementos cubistas, surrealistas y abstraccionistas.

Las críticas fuertes y cuestionantes de PNG contrastan con el tono reflexivo y apacible de los comentarios realizados por IGJ. Por ejemplo, durante las conversaciones con Correa, PNG sacó a relucir en varias ocasiones el mural ejecutado por Gómez Jaramillo en la Gobernación de Antioquia¹⁶⁹ e indicó que le daba la sensación de que Gómez Jaramillo ya no se interesaba por la pintura, además de que no sabía componer dada la

¹⁶⁷ Correa, “Novena conversación”, 90.

¹⁶⁸ Carlos Correa, “Segunda conversación. En los andamios de Banco Popular de Cali, octubre de 1955”, en *Conversaciones con Pedro Nel Gómez*, (Medellín: Colección autores antioqueños, 1998), 40.

¹⁶⁹ Se refieren al mural titulado *La liberación de Antioquia*, ejecutado entre los años 1955 y 1956.

falla lamentable que presentaba en el logro de sensaciones espaciales¹⁷⁰ y del desinterés de este por el estudio del hombre¹⁷¹.

Visiblemente, lo que criticaba PNG con más fuerza era el abstraccionismo. No le caían en gracia los pintores que trabajaban esta corriente porque según él, sirvieron a la idea norteamericana de convertir el arte en un comercio fácil y, finalmente, porque desde su perspectiva esto sirvió como aliciente para que el artista se viese indiferente respecto a las matemáticas, la filosofía y los problemas sociales de su entorno; por su parte IGJ entendió el arte como una disciplina en constante movimiento, pensaba que la mayoría de pintores nuevos trabajaban de acuerdo con otras temáticas y estilos, tratando de estar acordes con el acelerado cambio de la estética y de la plástica de este periodo, y de las nacientes modalidades —o modas— que les exigió el campo artístico¹⁷².

Las críticas que estos artistas antioqueños realizaron daban cuenta de su concepción del arte y la plástica en particular. Para PNG, traspasar los postulados artísticos propuestos por el muralismo significaba dejar de lado la pincelada pictórica, la estructura, el ritmo, es decir, la vida de la obra. Mientras tanto para IGJ, el moverse entre diversas técnicas significaba entender y captar la esencia del arte mismo, fluir con ella.

¹⁷⁰ Carlos Correa, “Tercera conversación. Agosto de 1956”, en *Conversaciones con Pedro Nel Gómez*, (Medellín: Colección autores antioqueños, 1998), 46.

¹⁷¹ Carlos Correa, “Cuarta conversación. Septiembre de 1956”, en *Conversaciones con Pedro Nel Gómez*, (Medellín: Colección autores antioqueños, 1998), 51.

¹⁷² Ignacio Gómez Jaramillo, “Pintura al fresco (Experiencias y estudios)”, 128.

Conclusiones

Bourdieu apunta que en toda sociedad existen diversidad de potencias sociales: la elite política, la academia, las instituciones religiosas, etc., que en vista de su poder económico o político están en condiciones de imponer sus normas culturales a una amplia fracción del campo intelectual¹⁷³. Efectivamente, en nuestro medio social, han sido, principalmente, las clases gobernantes políticas y religiosas quienes han establecido cuáles son las prácticas simbólicas y artísticas que deben ser visibilizadas, y en consecuencia, han sido de alguna forma, los responsables de las obras culturales fabricadas y de los modelos artísticos transmitidos. Esto ha sucedido porque dichos actores han sentido la necesidad de reclamar una legitimidad cultural.

Así, los diferentes grupos y movimientos artísticos que se tomaron el arte en los años veinte del siglo XX en el país, también se inscribieron bajo este postulado y, paulatinamente, con la entrada de las vanguardias y los procesos de modernización, se dio inicio a la conformación de un campo cultural independiente y mucho más visible.

Las prácticas artísticas llevadas a cabo por PNG e IGJ, así como también las diversas vanguardias artísticas, se fueron desarrollando como prácticas en vía de legitimación, dado que pretendían romper con las reglas planteadas por las prácticas artísticas ya establecidas y legitimadas, y a lo largo de su evolución, se reusaron a conferirle a su actividad artística y a sus obras, la significación academicista acostumbrada: el arte por el arte.

Igualmente, en el contexto nacional, estas vanguardias se constituyeron a partir de una idea de modernización social, política y económica; esto en la personalidad de pintores como PNG e IGJ creó una afinidad ideológica y cultural, al servirse del muralismo, especialmente, para expresar sus ideas renovadoras y combativas frente a la idea de rechazo hacia el legado artístico español, así como los proyectos de modernización

¹⁷³ Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, 35.

aplicados por el Partido Liberal en el país desdeñaban de la herencia institucional española.

La lucha entre el sector político, la prensa y el público en correspondencia a las obras de PNG e IGJ, responde a las tensiones latentes de las relaciones sociales dentro del campo intelectual. Estas pugnas se vieron mediadas por el camino hacia la legitimación de ciertos estilos y la permanencia de otros.

Además, si bien hubo una crítica sistemática y una tendencia hacia la censura de las obras en ambos artistas, también hubo un interés por parte de la política de turno que vio en las prácticas de estos dos artistas la oportunidad de extender sus ideales a un pueblo mayoritariamente iletrado, y un interés por parte de un pequeño grupo de intelectuales que quisieron dar un aire nuevo en materia referente al campo estético del país.

Finalmente, casi una víctima de su propio absorto ideario combativo, la generación de Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo que cuestionaba los postulados plásticos tradicionales, fue quedando relegada en la contemporaneidad de las ideas artísticas planteadas por nuevos artistas que buscaban en la internalización del arte, nuevos rumbos para el campo artístico nacional. Entonces era cuando el arte abstracto se contraponía al arte figurativo.

Fuentes de época

Libros

Correa, Carlos. *Conversaciones con Pedro Nel Gómez*. Medellín: Colección Autores Antioqueños, 1998.

Gómez Jaramillo, Ignacio. *Anotaciones de un pintor*. Vol. 39, Ed. Miguel Escobar C. Medellín: Autores Antioqueños, 1987.

Sáez, Rafael, Pedro Nel Gómez y otros. "Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas." en *Catálogo: exposición de los artistas independientes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1944.

Prensa

S.a. "Los frescos." *El Tiempo* (Bogotá) 9 de enero, 1939: s.p.

S.a. "Se solicita el retiro de los cuadros del capitolio." *El Tiempo* (Bogotá) 9 de septiembre, 1939: s.p.

S.a. "Pinceles infatigables." *Semana* (Bogotá) 8 de enero, 1949: 18–23.

Dr. Equis. "El artista Pedro Nel Gómez." *El Tiempo: Lectura dominicales* (Bogotá) 22 de julio de 1934: 7.

Gómez, Pedro Nel. "La pintura al fresco en América: por el maestro Pedro Nel Gómez." *Sábado: Semanario para todos, al servicio de la cultura y la democracia en América* (Bogotá) 14 de mayo, 1949: 12.

Gómez Jaramillo, Ignacio y Félix Ángel Vallejo. "La asociación de escritores y artistas comenta el último discurso presidencial." *El Tiempo* (Bogotá) 4 de febrero, 1955: 15.

Gómez Jaramillo, Ignacio. "El pintor Alejandro Obregón." *El Liberal: diario de la mañana* (Bogotá) 7 de julio, 1945: 5 y 16.

Mejía y Mejía, José. "Rúbrica: inexperiencia pictórica frente a una exposición." *El Colombiano* (Medellín) 18 de noviembre, 1936: s.p.

Mejía y Mejía, José. "Rúbrica: Antioquia pictórica en 1939." *El Colombiano* (Medellín) 18 de diciembre, 1939: s.p.

Owen, Gilberto. "Cartel sobre la discreción de I. Gómez Jaramillo." *El Tiempo* (Bogotá) 22 de septiembre, 1934: 1.

Revistas

Acuña, Luis Alberto. "Las artes plásticas en Colombia en el siglo XX." *Revista de Las Indias* (1942): 229–242.

Duque de Uribe, Rafael. "La exposición de pintura de Pedro Nel Gómez." *Senderos* 01.06 (1934): 311–313.

Gómez, Laureano. "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte." *Revista Colombiana* 08.85 (1937): 385–392.

Gómez Jaramillo, Ignacio. "Posibilidad para una temática: La insurrección de los Comuneros." *Revista de América* 23.75 (1956): 56–57.

Jiménez López, Miguel. "La actual desviación de la cultura humana." *Revista Colombiana* 04.41 (1934): 129–138.

Tavera, Rafael. "Reflexiones sobre arte: el intelectualismo y la evolución estética en Colombia." *Revista Cultural* (1918):102–108.

Tavera, Rafael. "Notas de arte: el objetivismo y el subjetivismo en el arte." *Cromos: Revista semanal ilustrada* (1921): 44–45.

Traba, Marta. "La Pintura de hoy en Colombia." *Revista Plástica* 17 (1960):2–4.

Vidales Jaramillo, Luis. "La pintura de Gómez Jaramillo." *Revista Pan* 28 (1939): 104–108.

Zalamea, Jorge. "Clasicismo, romanticismo y academicismo." *Revista Pan* 06 (1936): 64–69.

Bibliografía

Libros

Arango Gómez, Diego León. *Pedro Nel Gómez, escultor*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.

Arango Gómez, Diego León y Carlos Arturo Fernández. *Pedro Nel Gómez, Acuarelista*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.

Arango Gómez, Diego León. *Pedro Nel Gómez: ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*. Medellín: Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez, 2014.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor, 2002.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Ignacio Gómez Jaramillo*. Dir. Benjamín Villegas Jiménez. Bogotá: Villegas Editores, 2003.

Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Los criterios de la crítica en el arte colombiano del siglo XX: primera parte: la crítica en la época de la academia 1870-1930*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2004.

Funes, Patricia. *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo, 1967.

Londoño Vélez, Santiago. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995.

Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura (Instituto Colombiano de Cultura), 1978.

Morales Benítez, Otto. *Asomo al mundo artístico. Juventud, influencias y fuego interior en la pintura de Pedro Nel Gómez*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede de Medellín: 1982.

- Oberndorfer, Leni. *Pedro Nel Gómez: pintor, escultor y amante: una crónica*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1991.
- Ortiz Franco, Juan David. *Medellín, ciudad real y ciudad imaginada: aportes de Pedro Nel Gómez en urbanismo y arquitectura*. Medellín: s.p., 2013.
- Sabereli, Juan José. *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- Taylor, Steve y Robert Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Nueva Historia de Colombia, tomo I Historia política 1886-1946*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Nueva Historia de Colombia, tomo II Historia política 1946-1986*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Universidad de Antioquia. Extensión Cultural. *Pedro Nel Gómez: 80 años al servicio del arte, la cultura y su pueblo*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1981.
- Usuga Guisao, Elkin Hernando. *Panorama del grabado en Antioquia: antecedentes y desarrollo*. Medellín: s.p., 2005.

Capítulos de libros

- Londoño Vélez, Santiago. "Tradición, modernidad e internalización". *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. "Modernidad, vanguardia y posmodernismo". *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Urrego, Miguel Ángel. "Los intelectuales bajo la República liberal". *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: de la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2002.

Revistas

Arango Gómez, Diego León. "Pedro Nel Gómez y el realismo". *Artes, La Revista* 06.03 (2003): 88–102.

Ayala, César Augusto. "Frente Nacional. Acuerdo bipartidista y alteración en el poder". *Credencial Historia* 119 (1999): 148.

Charry J., Carlos Andrés. "Los intelectuales colombianos y el dilema de la construcción de la identidad nacional (1850-1930)". *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 90 (2011): 55–70.

Cancino, Hugo. "Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX". *Sociedad y Discurso*, AAU (2003): s.p.

Carrillo, Carmen Virginia. "Los manifiestos vanguardistas latinoamericanos, un espacio de reflexión". *Cifra nueva* 11 (2000): 19–24.

Franco, Ana María. "Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: El Dorado de Eduardo Ramírez-Villamizar". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 24 (2013): 26–44.

Gallo Lylia, "Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 04.04 (1997): 07–27.

Garay Celeita, Alejandro. "El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910". *Historia Crítica* 32 (2005): 302–333.

Gómez, Juan Carlos. "En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950". *Historelo. Revista de historia regional y local* 05.10 (2013): 55–90.

González, Beatriz. "Ignacio Gómez Jaramillo. El azaroso destino del talento colombiano". *Art nexus: Arte en Colombia* 041 (1988): 74–78.

Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia. "Arte y política en Antioquia". *Estudios de Filosofía* 21 (2000): 21–22.

- Jaramillo, Carmen María. "Colombia: inicios y consolidación de la modernidad en el arte" *Cuadernos Hispanoamericanos* 610 (2010): 07-13.
- Jaramillo, Carmen María. "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica del arte en Colombia" *Artes: la revista* 04.07 (2004): 03-38.
- Larraín, Jorge. "La trayectoria latinoamericana a la modernidad" *Estudios Públicos* 66 (1997): 312-333.
- Loaiza Cano, Gilberto. "La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX". *Estudios de Literatura Colombiana* 04 (1999): 9-22.
- Medina, Álvaro. "Política y arte. Colombia en los años treinta y cuarenta". *Artnexus: Arte en Colombia* 041 (1989): 89-91.
- Melo, Jorge Orlando. "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización' en el caso colombiano" *Análisis Político* 10 (1990): 23-35.
- Miranda Camacho, Guillermo. "Gramsci y el proceso educativo hegemónico", *Educare* 09.02 (2006): 13-39.
- Pineda García, Melba María. "Los muros de la nación colombiana (1810-1950)". *Boletín de Historia y Antigüedades* 96.847 (2009): 851-872.
- Pineda García, Melba María. "Pinceladas sobre las memorias del arte mural en Colombia; 1930-1960". *Boletín de Historia y Antigüedades* 97.851 (2010): 757-783.
- Pini, Ivonne. "Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 04.04 (1997): 99-113.
- Rey-Márquez, Juan Ricardo. "Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes del Salón Nacional de Artistas" *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 11 (2006): 67-87.
- Rojas Casillas, Catalina. "Aspectos técnicos en la obra mural 'La República' de Pedro Nel Gómez". *Códice: Boletín Científico y Cultural del Museo Universitario* 11.22 (2010): 50-61.

- Romero, Armando. "Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia". *Revista Iberoamericana* 43.118-119 (1982): 275–287.
- Suárez, Sylvia Juliana. "Arte serio: el arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 14 (2008): 64–91.
- Vallín Magaña, Rodolfo. "La pintura mural contemporánea en Colombia" *Crónicas* 14 (s.a.p): 112–122.
- Villegas Vélez, Álvaro. "La elite intelectual colombiana y la nación imaginada: raza, territorio y diversidad (1904-1940)" *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 11.01 (2006): 45–71.
- Yepes Muñoz, Rubén Darío. "Arte moderno y gobierno en Colombia". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 06.01 (2011): 09–33.

Publicaciones en internet

- López, William. "La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición". Esfera pública (2009). <https://bit.ly/2FriQsD> Texto leído por William López en el lanzamiento del "II Premio de Crítica de Arte", que apoyaron el Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes (2005). (15/11/2016).
- Vásquez Sánchez, Adolfo. "Modernidad, vanguardia y posmodernidad". *Aula Lecturas* (2008). <https://bit.ly/2KOywxn> (15/11/2016).