



Arte mural en Antioquia 1930 – 1970: un asunto más allá de la estética

Ana María Ramírez Peña
Winston Gallego Pamplona

Monografía presentada para optar al título de Historiador

Asesor
Luis Giovanni Restrepo Orrego, Doctor (PhD) en Historia

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Historia
Medellín, Antioquia, Colombia
2021

Cita nota al pie 1

Bibliografía

Ramírez Peña, Ana María y Winston Gallego Pamplona. “Arte mural en Antioquia 1930 – 1970: un asunto más allá de la estética”. Trabajo de grado profesional, Universidad de Antioquia, 2021.

**Estilo Chicago 17
(2017)**



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

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: John Mario Muñoz Lopera.

Jefe departamento: Luz Eugenia Pimienta Restrepo.

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

A nuestros padres

Contenido

| | |
|---|----|
| Resumen | 6 |
| Abstract | 7 |
| Introducción..... | 8 |
| Capítulo I..... | 10 |
| 1.1 El Problema: Arte, Política y Revolución Social | 10 |
| 1.2. Latinoamérica y Colombia 1930 – 1970: El Contexto..... | 17 |
| Capítulo II..... | 22 |
| 2.1. Introducción del arte mural en Colombia | 22 |
| 2.2. El arte revolucionario | 33 |
| Capítulo III | 40 |
| 3.1. Los murales de la primera mitad del siglo XX..... | 40 |
| Cuadro 1. Los muralistas y las obras..... | 47 |
| Conclusión..... | 57 |
| Bibliografía..... | 58 |

Tabla de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Pedro Nel Gómez, “El hombre pájaro” fragmento de “Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia” (mural al fresco: 2,06mX23,00m;47,38m ²) 1957. Muro occidental del antiguo Banco Popular de Medellín, hoy Estación metro Parque | 11 |
| Figura 2. Pedro Nel Gómez, “Las fuerzas migratorias” (mural al fresco: 2,70mx3,40m;9,18m ²) 1936. Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín... | 13 |
| Figura 3. Pedro Nel Gómez, “El minero muerto” (mural al fresco: 2,70mx3,30m;8,91m ²) 1936. Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín. | 14 |
| Figura 4. Pedro Nel Gómez, “La patria” (mural al fresco: 5,50mx4,44m; 24,42m ²) 1952-1954. Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín. | 15 |
| Figura 5. Débora Arango, "los cultivadores de fique" (mural al fresco: 2,40mx5,40m) 1956. Compañía de empaque, hoy Oficinas privadas | 28 |
| Figura 6. Pedro Nel Gómez, “El hombre y el drama de la vivienda (fragmento)” (mural al fresco: 2,40mx32,00) 1954. Instituto de crédito territorial de Bogotá. | 33 |
| Figura 7. Pedro Nel Gómez, “La mesa vacía del niño hambriento” (mural al fresco: 2,62mx3,80m;9,95m ²) 1935. Palacio Municipal de Medellín..... | 34 |
| Figura 8. Pedro Nel Gómez, “Momentos críticos de la nación” (mural al fresco: 50m ²) 1957..... | 42 |
| Figura 9. Pedro Nel Gómez, “Creación de las repúblicas latinoamericanas” (mural al fresco: 7,20m x 6,54m; 47,08m ²) 1960-1961. Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, Facultad de Minas (Bedoya de Flórez y Estrada Betancur 2003)..... | 43 |
| Figura 10. Ignacio Gómez Jaramillo, “La liberación de los esclavos” (mural al fresco: 3,26m x 3,03m) 1938-1939. Capitolio Nacional, Bogotá. (Jaramillo 2018)..... | 44 |
| Figura 11. Ignacio Gómez Jaramillo, "La Insurrección de los comuneros" (mural al fresco: 3,26 m x 3,03m) 1938-1939. Capitolio Nacional, Bogotá. | 45 |

Resumen

A lo largo de este texto, intentamos exponer algunas ideas de cómo surgió una inquietud entre los artistas colombianos que, a comienzos del siglo XX, propugnaban por un arte independiente de las vanguardias europeas, sin embargo, la búsqueda de un arte de carácter nacional, orientada a la correspondencia entre la tradición, la costumbre, la cultura, las raíces y la estética, se fue apagando.

Palabras Claves: Muralismo, revolución, Política, arte, Estado, Corrientes Artísticas.

Abstract

Throughout this text, we try to present some ideas of how a concern arose among Colombia artists who, at the beginning of the 20th century, advocated for an art independent of the European avant-gardes, however, the search for an art of a national character, that sought to find the correspondence between tradition, custom, culture, roots and aesthetics were fading.

Keywords: Muralism, revolution, Politics, art, State, Artistic Currents.

Introducción

Este trabajo tiene su origen en la pregunta de cómo se vinculan el arte, la política y la historia, a través del marco de algunas obras de mural al fresco, nuestro interés surge de la observación y el amor por la forma en que los artistas antioqueños, con maestría e ingenio, pudieron ejecutar pinturas al fresco en edificios Municipales, Bancos, entre otros; ~~de un~~ rastro de sus ideas de izquierda (a veces comunismo puro y duro) como legado cultural e historia visual.

Es importante señalar que las obras murales sobre las cuales versa este trabajo, son fundamentalmente aquellas realizadas con la técnica del fresco, que consistía en preparar un muro blanqueado a la cal, completamente liso, al que se le aplicaba pigmento disuelto en agua¹, lo que daba como resultado una obra de gran calidad visual que permitía explorar los matices del color y presentar los claroscuros de forma más contundente, esta técnica fue iniciada por los griegos y luego desarrollada por los romanos, de ahí que sea la Italia renacentista la cuna donde dicha técnica tuvo un inusitado florecimiento presente en las obras en las obras de la capilla Sixtina, la Alhambra, las obras de Raffaello Sanzio. Inspiración retomada por los artistas latinoamericanos quienes le confirieron un significado que trasciende las pretensiones clásicas y estéticas de eternidad, para situarse en un período de la historia, sus vivencias, luchas y contradicciones.

Para esto, nos ubicamos inicialmente en el año de 1981, cuando el Abogado y ensayista Carlos Jiménez Gómez, en su texto *Pedro Nel Gómez* recogía algunos de los pensamientos del maestro, los cuales, fueron compilados a su vez en el manifiesto de artistas independientes de Colombia a los artistas de las Américas², en estos se evidencia lo que puede interpretarse como una intención de hacer un arte “educativo”, popular y político. Inicialmente, una lectura

¹ Josep Minguell, «Pintura mural al fresco | Paso a paso», Pintura Mural | Josep Minguell, accedido 16 de octubre de 2021, <https://pintura-mural.org/es/p/pintura-al-fresco/pintura-mural-al-fresco-paso-a-paso-5-31>.

² Rafael Sáenz et al., «Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas · ICAA Documents Project en Español · ICAA/MFAH», 1944, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/860304#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>.

de los murales en Antioquia conduce a reconocer en ellos un pliego expuesto a los ojos de los transeúntes que les recordará en silencio, la historia, la costumbre y sus raíces, en un esfuerzo incipiente por construir algunos resplandores de nacionalismo desde el arte, una apuesta por el rescate de lo común, la cotidianidad, los mitos y las esperanzas que convergen en una identidad casi común y que los artistas identificaban como arte nacional para las Américas.

Sería posible afirmar entonces, que hay una breve, aunque profunda relación entre la pintura mural con la técnica del fresco y los pensamientos políticos de la época; la razón de esto se evidencia en la propuesta de temática social que es tema común sino recurrente en este tipo de obras, se vislumbra incluso como denuncia a las desigualdades e injusticias sociales, pero también es claro a través del pensamiento liberal (e incluso de izquierda) de los artistas que apuestan por la pintura al fresco.

Este trabajo intenta dar una primera mirada a algunos momentos precisos de la historia del muralismo en Antioquia, al tiempo que pretende dar algunos pasos en la caracterización de la relación entre el arte mural, la política y la cultura nacional. Todo lo cual nos ha permitido hacer un breve compendio de autores y obras exponentes del movimiento, entendiendo que a este esfuerzo se escapan piezas valiosas del inventario, que merecerían un trabajo completo y que, sin embargo, por razones que obedecen únicamente a un lineamiento práctico y metodológico, no se mencionan acá.

Capítulo I

1.1 El Problema: Arte, Política y Revolución Social

Cuando pensamos en arte mural, inmediatamente tenemos la tentación de evocar al movimiento mexicano de la primera mitad del siglo XX, ya que “Al terminar la revolución mexicana de 1910-1917, se dio paso a la exaltación de los pintores mexicanos considerados como importantes líderes intelectuales del proyecto ideológico y político del nuevo estado; los artistas elaboraron murales para los espacios públicos y principales edificios institucionales”³.

El muralismo como proyecto artístico y político a comienzos del siglo XX, buscaba plasmar la tradición del pueblo, en lugares que el pueblo pudiera acceder a ellos, pero ¿Es realmente un proyecto de revolución política y artística?, ¿Puede el muralismo ser considerado como una escuela que busca la construcción y el fortalecimiento de una identidad nacional?, ¿Es realmente un proyecto antiburgués, indigenista, centrado en la exaltación de los valores y la cultura de un pueblo? ¿Puede ser considerado como “el arte popular”?, precisamente la historiografía mexicana muestra al muralismo como un proyecto autóctono, con raíces en su identidad cultural, lo cual es comprensible si nos remitimos al fenómeno cultural evidenciado en México hacia 1917 con José Vasconcelos y su plan de educación, con el cual pretendió erradicar el analfabetismo y crear una verdadera “revolución educativa del pueblo”⁴; sin embargo, si nos centramos en el territorio Colombiano, podemos identificar los inicios del muralismo de forma diferente, algunos autores atribuyen el surgimiento de éste con la llegada del maestro Pedro Nel Gómez de Florencia (Italia), luego de conocer de cerca las técnicas e inspiraciones de Millet, Massacio, Cézanne y Courbet, perfeccionando su técnica y acercándose al movimiento del Bachué, lo que le dio el carácter nacionalista a sus obras, de acuerdo con Fabiola Flórez y David Estrada “Esta postura

³ Melba María Pineda García, «Los muros de la nación colombiana (1810-1950)», *Boletín de historia y antigüedades* 96, n.º 847 (2009): 851-72.

⁴ Javier Ocampo López, «Núm. 7 (2003): Jose Vasconcelos», accedido 16 de octubre de 2021, https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/issue/view/238.

ideológica lo une temática y técnicamente con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros”⁵. Lo que se hace evidente cuando observamos obras como *Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia* de 1957, cuyo fragmento del hombre pájaro hace un homenaje a la iconografía del Bachué.



Figura 1. Pedro Nel Gómez, “El hombre pájaro” fragmento de “Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia” (mural al fresco: 2,06mX23,00m;47,38m²) 1957. Muro occidental del antiguo Banco Popular de Medellín, hoy Estación metro Parque

Todo esto nos lleva a la pregunta de: ¿Que busca un pintor muralista?, pasando por la estética, la belleza y lo intelectual, ¿quiere transformar el mundo desde el arte? O ¿es solo una nueva corriente artística transitoria?, a través de algunos testimonios se puede dilucidar la relación entre arte y política, que entre 1930 y 1970 se gestó y germinó brevemente, algunos de los más importantes son los del maestro Carlos Correa, quien además fue amigo personal del maestro Pedro Nel y quien escribió en sus memorias la importancia que tenía la política a la hora de hacer pintura al fresco, en el texto *Conversaciones con Pedro Nel*, basado en las conversaciones que el Artista sostuvo con Pedro Nel Gómez a lo largo de diecisiete

⁵ Fabiola Bedoya de Flórez y David Fernando Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, Primera (Medellín: Universidad de Antioquia, 2003).

años, y que fueron escritas por el mismo Correa, consigna buena parte del pensamiento, aspiraciones y preocupaciones de ambos artistas, conteniendo en ellas principalmente sus preocupaciones en materia del arte, como la necesidad manifiesta de volver a los orígenes, la retrospectiva a los Agustínianos, los Chibchas, lo precolombino; pero al mismo tiempo comentaban la cuestión política y concluyendo que “la deshumanización es la característica peculiar a todo arte moderno”⁶

La idea de retornar a las raíces e incluso a la exaltación de figuras como las del arriero o el minero, nos hacen ver que el arte mural al fresco tiene la intención de la remembranza, es como si la nostalgia de los tiempos pasados le permitiera al artista reconocer el ancestro común del antioqueño, para que cada uno de los espectadores se sienta en identidad con la imagen y al tiempo, sienta el amor que los valores infundidos de una generación a otra le fueron inculcados. ¿Cuál es la pretensión? Es fácil aventurarse a interpretar la intención si pensamos en lo que tenemos en común, si pensamos en las raíces, concluimos que todos nos identificamos de cierta forma con el pariente o foráneo de la imagen.; situémonos entonces en la ilustración de la obra *Las fuerzas migratorias* de 1936, ubicada en el despacho del Alcalde, en el edificio conocido como el Palacio Municipal, en él podemos hacer una lectura de la colonización antioqueña y la exaltación a esos valores que las migraciones internas en el país lograron consolidar, lo que ejemplifica claramente lo que hemos intentado dilucidar.

⁶ Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel* (Medellín: Fomento, 1998).

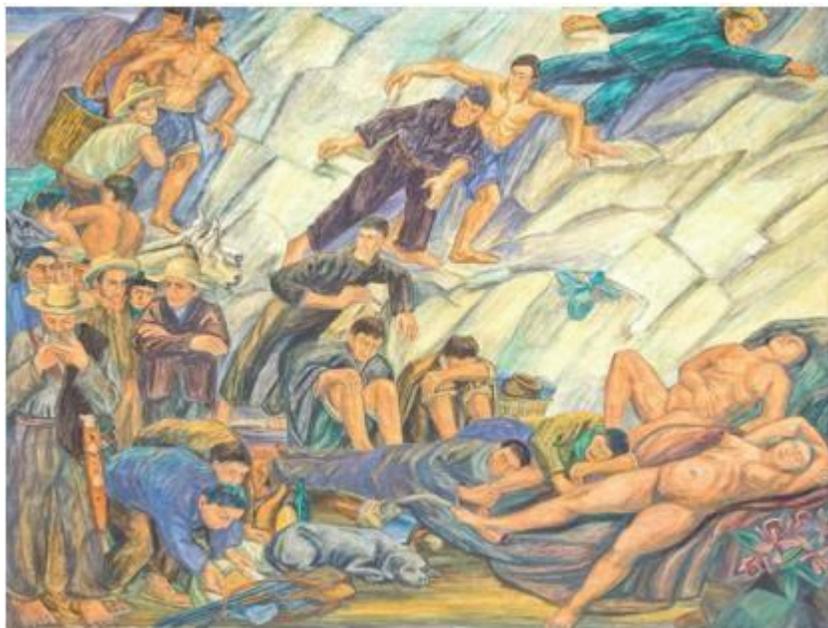


Figura 2. Pedro Nel Gómez, “Las fuerzas migratorias” (mural al fresco: 2,70mx3,40m;9,18m²) 1936. Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín.⁷

Otro claro ejemplo podemos apreciarlo a través de la obra del minero muerto, lo sugestivo de la imagen nos permite fácilmente distinguir los paisajes de Amagá (Antioquia), en una representación de un momento conmovedor, donde yace muerto el minero en medio de tumulto, reconociendo en esta escena que existe una intención clara de expresar tragedia y la miseria humana.

⁷ Juan Carlos Gómez, «En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950», *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 5, n.º 10 (1 de julio de 2013): 53-91, <https://doi.org/10.15446/historelo.v5n10.37039>.

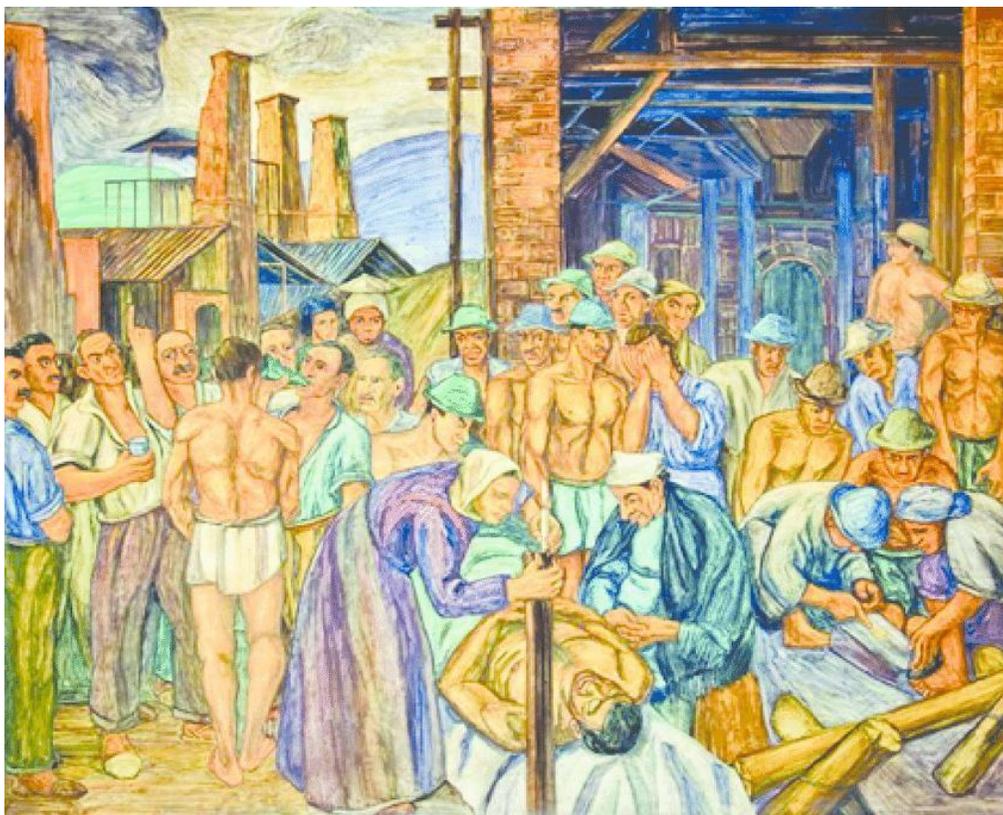


Figura 3. Pedro Nel Gómez, “El minero muerto” (mural al fresco: 2,70mx3,30m;8,91m²) 1936. Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín.

Entonces a la pregunta de qué busca el pintor, podríamos responderla si pensamos que, más que identidad, busca sembrar la semilla de la nacionalidad, pues la barequera, los mineros, los bultos de café, la ganadería, los guajiros y los próceres de la patria, le dan un carácter al fresco de nacional y no regional como se podría interpretar a primera vista, ya que se conjugan los valores y los íconos de las regiones en general. Esto puede verse en obras como *La Patria* (Figura 3), obra al fresco ubicada en la Universidad Nacional, sede Medellín, y que escenifica los símbolos de la nación, como el cóndor y la bandera.

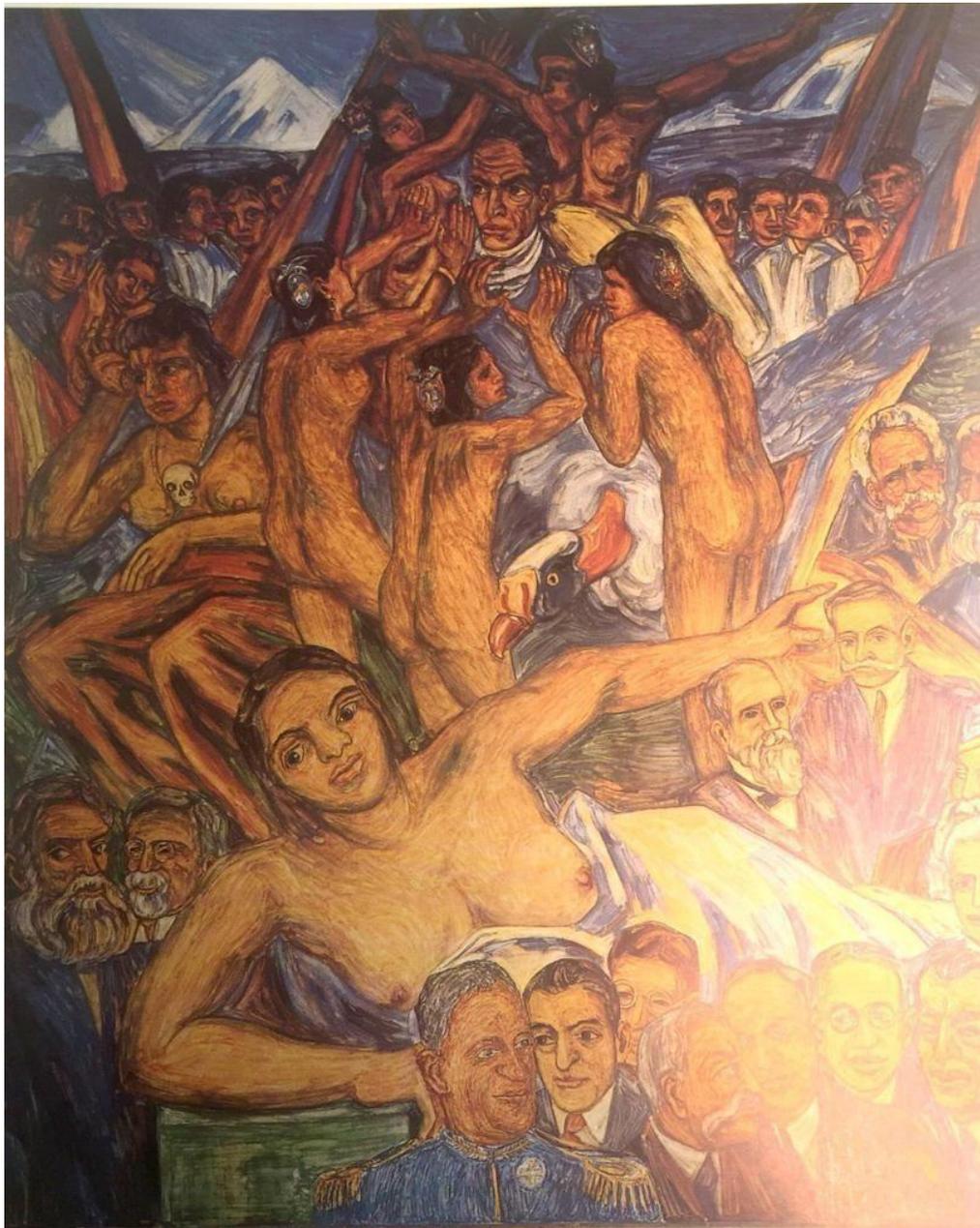


Figura 4. Pedro Nel Gómez, “La patria” (mural al fresco: 5,50mx4,44m; 24,42m²) 1952-1954. Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín.⁸

Es importante resaltar que el fresco transforma los espacios, les da un carácter simbólico y solemne y que, aunque fueron creados para transeúntes incautos y críticos

⁸ Bedoya de Flórez y Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*.

expertos, trae consigo el movimiento y el lenguaje visual apto para todas las interpretaciones, es por esto por lo que tiene la connotación de “arte popular”.

La historiografía del arte colombiano ha hecho breves aportes al estudio del muralismo colombiano, salvo algunos trabajos que dan cuenta de la vida y obra de algunos artistas, casi en forma biográfica, pero es difícil encontrarlos como un movimiento, por lo que es cuestión de interrogante el hecho de que no se hayan desarrollado más estudios sobre este tema, debido a su importancia no solo en cuanto a lo artístico, sino también en cuanto al aporte cultural, social y político.

Partiendo del origen de lo que acá llamaremos movimiento mural, es difícil identificar en la historiografía a los artistas que contribuyeron con sus obras al enriquecimiento del movimiento mural en Antioquia, la mayoría de los estudios condensan su atención en las alegorías de la vida y obra del maestro Pedro Nel Gómez. Es innegable el hecho que el maestro Gómez es el máximo exponente artístico que esta tierra ha dado en cuanto a pintura al fresco se refiere, sin embargo, otros pintores exploraron la técnica, experimentaron con ella y aprendieron su ejecución, llevándola también a las paredes de esta nación. Algunos de estos personajes como Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo, Carlos Correa, David Manzur y más tardíamente Débora Arango, hicieron murales con diversas temáticas y contenidos sociales e hicieron valiosos aportes a la plástica nacional e internacional.

Cuál es la razón para que la historiografía no haya condensado un movimiento mural en Antioquia, no es fácil decir que esto sea debido a la poca importancia que los historiadores hayan encontrado en un tema tan intrincado como lo es el asunto del muralismo, quizá se deba a que el movimiento como tal era tan disgregado que no sea fácil identificarlo, sin embargo, este estudio plantea los interrogantes para que más estudiosos de la materia, emprendan la ruta hacia la búsqueda de esos indicios, lo que finalmente le da a este texto el carácter de breve aporte a la historia del arte, en ese vacío existente en cuanto al muralismo antioqueño se refiere y posiblemente permita a posterioridad, desarrollar nuevos estudios respecto al muralismo nacional.

1.2. Latinoamérica y Colombia 1930 – 1970: El Contexto

En la transición del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, Colombia experimentó un crecimiento económico debido principalmente al auge del café en los años 20, el cual contribuyó con la creación de industria y sirvió de estímulo para una mayor producción en las fábricas existentes, además de generar una mayor cantidad de divisas para importar equipos destinados a producir las manufacturas hasta el momento importadas⁹. Esto le dio al país una cierta estabilidad económica a comienzos de siglo, el economista Salomón Kalmanovitz explica además que la integración de Colombia en el mercado internacional se dio inicialmente con un único producto (el café) y que tal crecimiento puede ser visto como un cierto progreso¹⁰. Esto explica por qué el país vio un desarrollo en la Industria, por ejemplo, en Bogotá se empezaron a crear empresas y fábricas de cerveza, Cementos, vidrios, tejidos, Calzado, entre otras¹¹. Asimismo Medellín vio florecer empresas de textiles, locería, vidrio, tabaco, cemento¹². Ahora bien, con la creciente vinculación al mercado mundial, se facilitó la creación de medios de comunicación como el ferrocarril, las carreteras y posteriormente el transporte aéreo, que junto con la apertura cultural fruto de las migraciones, lograron una globalización y la superación del aislamiento de las ciudades¹³.

Con base en lo anterior, el proceso de modernización de las ciudades se vio reflejado en la ampliación y mejoramiento de los servicios públicos, el alcantarillado, el acueducto, y la unificación de las empresas de energía y alumbrado público. Con el desarrollo ferroviario que había ayudado a romper el aislamiento de la capital, se posibilitó la llegada de la mano de obra a la creciente industria económica y fabril de la ciudad¹⁴.

Por otra parte, Medellín al igual que la mayoría de las ciudades del país, experimentó un desordenado crecimiento urbano consecuencia de la industrialización y el crecimiento

⁹ Álvaro Tirado Mejía, *Introducción a la Historia económica de Colombia* (Bogotá: El Áncora, 1983).

¹⁰ Salomón Kalmanovitz, *Nueva Historia económica de Colombia* (Bogotá: Santillana, 2010).

¹¹ Tirado Mejía, *Introducción a la Historia económica de Colombia*.

¹² Fernando Botero Herrera, *Medellín 1890 - 1950 Historia urbana y juego de intereses* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1996).

¹³ Mauricio Archila Neira, *Cultura e identidad obrera: Colombia 1910 - 1945* (Bogotá: CINEP, 1991).

¹⁴ Mauricio Archila Neira, *Cultura e identidad obrera: Colombia 1910 - 1945* (Bogotá: CINEP, 1991).

económico, que trajo una importante migración de personas, principalmente del campo y de los pueblos aledaños en busca de mejores oportunidades laborales y de estudio. Esa recién llegada población se convirtió en mano de obra circulante que terminaría siendo ocupada por la industria fabril.

Sin embargo, no hay que perder de vista el hecho que el crecimiento poblacional en Colombia durante el siglo XX tuvo un aumento inusitado en comparación con el siglo XIX “[...] producto de las mejoras en las condiciones de vida de la población colombiana. Este hecho, combinado con tasas de crecimiento económico de 2,3% en promedio, describe la transición al desarrollo económico industrial”¹⁵.

Según el historiador Constantine Payne, en el reconocimiento de los antecedentes del auge del café y la industria, fue más importante el aporte del comercio que el de la minería, porque fue aquel quien acumuló los volúmenes de capital que serían usados en la especulación cafetera e inversiones industriales. No obstante, el café originario de los campos antioqueños fue el que posibilitó ya para la década de 1930 una infraestructura económica: bancos, casas comerciales, comunicaciones, transporte. El comercio exterior de la nación ascendió de 63 millones de pesos en 1913 a 260 millones en 1928.¹⁶ Eso prueba el acelerado crecimiento que se produjo y a la larga se mantuvo, Gabriel Poveda Ramos afirma que los dos procesos económicos más importantes y de larga duración en Colombia en el siglo XX fueron la industrialización en las ciudades y la expansión del café en los campos. Que permitió el crecimiento de capital y la inversión en infraestructura vial y ferroviaria, la importación de bienes manufacturados de consumo final, el paso en las haciendas cafeteras del monocultivo a la producción de caña de azúcar, plátano, maíz, entre otros¹⁷.

Gracias a la creciente industria y al asunto cafetero, se crea una capa social conocida como clase obrera, en Colombia a comienzos de 1920 habían un poco más de veinte organizaciones de obreros y trabajadores que en última instancia puede considerarse como

¹⁵ Kalmanovitz, *Nueva Historia económica de Colombia*.

¹⁶ Constantine Alexander Payne, «Crecimiento y cambio social en Medellín 1900 - 1930», *Revista de Estudios Sociales*, 1986, 118-24.

¹⁷ Gabriel Poveda Ramos, *Historia económica de Colombia en el siglo XX* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2005).

sindicales y finalizando 1929 ya se tenía registro de alrededor de setenta entre los sectores de manufacturas y transporte¹⁸, lo que indica un creciente interés de las clases populares por encontrar formas de organización y lucha. Pero fue hasta 1931 que Enrique Olaya dio paso a la legalización sindical con la ley 83/1931, impulsando de cierto modo estas organizaciones. Sin embargo, cuando en 1934 asume la Presidencia Alfonso López Pumarejo, se pensó que era realmente el tiempo de la Democracia liberal (Naranjo 2000)¹⁹, y los cambios en el gobierno y las políticas se fueron evidenciando con el transcurrir de los días, La Revolución en Marcha²⁰ fue el nombre más liberal y estimulante para las masas de obreros, campesinos, sindicalistas, “[...] López Pumarejo fue el primero que centró el debate político alrededor de los temas laborales y sociales, y en este proceso desató la oposición de los líderes políticos y empresariales tradicionales”²¹. Esa oposición se desencadenó por cosas como la reforma agraria que fue prevista por la ley 200 de 1935 que pretendía una mejor distribución de tierras, todo con el objeto de finalizar la pobreza rural y crear mejores condiciones para el agro, además pensar en mejorar la situación del obrero era desgastante para el empresario, así como también la alfabetización del pueblo podía significar no solo mayor gasto en el erario, sino mayor inversión social que se vería reflejada en los impuestos.

El cambio estructural que se dio en el gobierno de López Pumarejo fue básicamente en tres aspectos que David Bushnell logró identificar asertivamente, y que constituyeron grandes avances no solo en aspectos económicos, sino también sociales, políticos e incluso de orden religioso, él afirma que estos tres ejes fueron evidentes básicamente, en el

aumento de los poderes del Estado en los asuntos económicos, lo que hace pensar en la Constitución mexicana de 1917, sobre todo en la limitación de los derechos de la propiedad, por los derechos y deberes sociales, también se eliminó el artículo por el cual la educación

¹⁸ Mauricio Archila Neira, *Cultura e identidad obrera: Colombia 1910 - 1945* (Bogotá: CINEP, 1991).

¹⁹ “El siglo XX ha sido en los países donde se ha instaurado de manera más duradera y estable la democracia liberal, el siglo de la lucha para ampliar el concepto de democracia, con el objetivo de que estudeje de ser meramente “representativa” para convertirse en una democracia “participativa”, es decir, un régimen en el cual el pueblo tenga más oportunidades y disponga de mecanismos más directos para influir en las decisiones del Estado” Vladimiro Naranjo, *Teoría Constitucional e Instituciones Políticas* (Bogotá: Temis, 2000) 448.

²⁰ Álvaro Tirado Mejía, *La revolución en marcha: aspectos políticos del primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, 1934-1938* (Medellín: Vieco, 1986).

²¹ David Bushnell, *Colombia una nación a pesar de sí misma* (Bogotá: Planeta, 1999).

pública debía ser guiada por la religión católica, aunque no suprimió la doctrina religiosa si se impuso el estado sobre la iglesia en asuntos académicos y por último se suprimió el requisito del alfabetismo para acceder al derecho al voto²².

No hay que perder de vista el hecho que Colombia hasta la elección de Enrique Olaya Herrera, venía de una hegemonía conservadora de poco más de cuarenta años, que por mucho había inmerso al país en un ruralismo letárgico y los cambios propuestos por el liberalismo de las primeras décadas del siglo XX eran muy atractivos para las organizaciones de lucha sindical y para el pueblo en general, no solo en aspectos económicos como lo prueba el auge del café y el crecimiento industrial, sino también como lo señala David Bushnell en la educación, siendo este punto uno de los más relevantes, pues a comienzos del siglo XX en Colombia había un alto índice de analfabetismo.

Es importante señalar que Alfonso López Pumarejo era un gran admirador de la cultura mexicana y de su revolución, él mismo viajó a México y prometió extender ese entusiasmo (del muralismo mexicano) en nuestras tierras²³.

Para López, la acción gubernamental en la educación no se debía circunscribir a la escuela, el colegio o la universidad. El concepto de educación no era simplemente académico sino más amplio. Había que ir “aunque sea para muchos una misión patriarcal y extravagante del Estado, hasta la cocina y la mesa del labriego” para enseñarle [...] ²⁴.

Esa simpatía se evidenció a la luz de su proyecto educativo, pues es precisamente en el marco de la Revolución en marcha que se inició “el proyecto mural” y que permitió que, en 1936 con una beca del Gobierno, Ignacio Gómez Jaramillo viajara a México a estudiar la técnica mural, para luego traerla y aplicarla en Colombia. Esto prueba que había un interés inusitado por parte del Gobierno, en impulsar las artes y la cultura.

Estas reformas y cambios de la república liberal encontraron su fin con el inicio del

²² David Bushnell, *Colombia una nación a pesar de sí misma* (Bogotá: Planeta, 1999).

²³ Sofía Stella Arango Restrepo y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2002).

²⁴ Tirado Mejía, *La revolución en marcha: aspectos políticos del primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, 1934-1938*.

gobierno de Mariano Ospina Pérez hacia 1945, el mismo año en que asesinaron a Jorge Eliecer Gaitán y con este hecho se desató una virulenta guerra partidista.

Capítulo II

2.1. Introducción del arte mural en Colombia

El muralismo fue un proyecto artístico y político que tenía como directriz posicionarse como el arte del pueblo, como la bandera artística que narraría a las gentes de todas las capas de la sociedad, parte de su historia y su legado cultural, otorgando a la tradición y a la cotidianidad, un espacio inmutable a través del tiempo, que permanecería abierto a las miradas. Estos espacios sirvieron como pliegos de denuncia, monumentos ejemplarizantes y didácticos sobre los valores y costumbres de la sociedad, en la que cohabitan con el mundo que pretendían mostrar, el espejo difuminado donde mirarse es reconocerse.

En Colombia, especialmente en Antioquia, a comienzos del siglo XX en el contexto de un impulso modernizador de la mano de una creciente industrialización, el florecimiento comercial y la expansión urbanística, se inició un proceso artístico que pretendió expresarse a través de la plástica denuncias sociales, donde el rostro ajeno expuesto por el artista se convirtió en el rostro de todos,

[...]el retrato para colgar en el salón familiar se transformó entonces en una multitud plasmada en un muro público que quería hablar al pueblo, en tono de advertencia o denuncia y con una conciencia histórica inédita²⁵.

El mural y todo lo que trae consigo, cautivó a una generación de intelectuales, políticos y artistas, que vieron con beneplácito lo que Diego Rivera había hecho en México, por lo que hubo una manifiesta intención de estos en impulsar la “decoración” mural en los espacios públicos, para evidenciar, a través del ornato en la ciudad, el simbolismo de la historia nacional, lo que permite pensar en un interés por impulsar un nacionalismo desde las raíces mismas de la cultura; Jorge Orlando Melo describió las condiciones en las que se encontraba el país respecto del asunto cultural y nacional como algo integrado básicamente por algunas conductas y condiciones comunes en los colombianos:

²⁵ Santiago Londoño Vélez, *Breve historia de la pintura en Colombia* (Bogotá: Fondo de cultura económica, 2005).

A comienzos del siglo el pensamiento dominante señalaba la existencia de una clara identidad nacional, basada en la comunidad de religión, idioma e incluso, tema muy discutido entonces, de raza (aunque esto se hacía extrañamente compatible con un diagnóstico de la pobreza racial de los colombianos, que había que enriquecer con sangre europea). Bajo este lenguaje integracionista se ocultó un país de una diversidad mayor de la que se presumía, que comenzó a aflorar (tras algunos brotes indigenistas tempranos) con las dificultades institucionales reveladas por la larga violencia de la segunda mitad del siglo²⁶.

Es claro entonces, que la búsqueda de un elemento que constituyera al país como una nación era de manifiesto urgente y así lo veía la intelectualidad colombiana, pues la búsqueda de un nacionalismo integrador, que permitiera la identificación de una cultura y un presente comunes, era lo que en últimas no tenían y asumir el idioma o la religión como elementos identitarios era francamente paradójico, pues para hablar de identidad se hace necesario hablar de otros factores que integran a un pueblo y que más tienen que ver con la cultura y la política, que con el dogma y la comunicación elemental del lenguaje, la identidad bien puede ser aquella, al respecto²⁷ refiere: ligada a un territorio en la gesta que se desarrolla para su defensa, de ahí que sea tan importante para la nación tener una memoria fuerte, representada constantemente para ser recordada por las distintas generaciones [...] la noción de identidad nacional (o étnica) implica el reconocimiento de los lazos comunes, que a su vez, incluyen algún grado de exclusión o segregación. El uno se ubica en el ámbito de la política, el otro en el de la cultura.

En ese impulso que llamaremos nacionalista, se devela en la década del treinta y del cuarenta, lo que puede considerarse una corriente de artistas independientes, evidenciada en el *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los Artistas de las Américas* en el punto dos afirman:

²⁶ Jorge Orlando Melo, «LOS GRANDES TEMAS Y DEBATES DEL SIGLO XX EN COLOMBIA», Revista Credencial, 17 de noviembre de 2016, <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/los-grandes-temas-y-debates-del-siglo-xx-en-colombia>.

²⁷ Danghely Giovanna Zúñiga Reyes, «Nación, identidad y ciudadanía: del ejercicio de inclusión al de exclusión», *Revista CS*, 7 de diciembre de 2008, 165-80, <https://doi.org/10.18046/recs.i2.415>.

los artistas colombianos independientes, queremos sentir, ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del continente, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos²⁸

De esta manera, los artistas comunicaban una sintonía con las realidades mexicanas, pero resaltando las particularidades de la nación, es decir, buscaban reivindicar lo propio reconociendo los rasgos compartidos con los otros, pero apreciando aquello que los diferenciaba, uno de los principales promotores de ello fue Pedro Nel Gómez quien, según Alba Gutiérrez

[...] había imaginado la formación de un grupo de artistas que, tal como sucedió en México, plasmaran en miles de muros del país todos los mitos, los problemas y los ideales del hombre colombiano²⁹

Incluso, en el manifiesto afirman claramente en el punto tres “Propendemos por la instauración del fresco en el país como pintura para el pueblo”, sin embargo, tales intenciones no fueron posibles por diversos factores que apaciguaron el naciente movimiento, aun cuando artistas como Carlos Correa, Débora Arango, Santiago Martínez Delgado, Ignacio Gómez Jaramillo, entre otros, parecían estar motivados por este asunto, muchos estudiaron la técnica, e incluso algunos ejecutaron obras de gran calidad, nunca se definió tal movimiento, cuestión que permite preguntarse qué ocurrió, por qué no se consolidó el movimiento muralista si al parecer era la consecuencia necesaria de los acontecimientos y agitaciones artísticas de la época, qué pasó con lo que parecía ser una corriente que por momentos tomó gran fuerza y parece como si el tiempo hubiese esfumado esos esfuerzos por una plástica social y política.

La historiografía del arte colombiano ha hecho aportes al estudio del muralismo en Colombia, aunque estos estudios se reducen a breves capítulos contenidos en los textos, o incluso a un par de páginas, donde la mayoría de ellos concentran su atención en alegorías sobre la vida y obra de Pedro Nel Gómez, quien ha sido considerado el máximo exponente de

²⁸ Sáenz et al., «Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas · ICAA Documents Project en Español · ICAA/MFAH».

²⁹ Arango Restrepo y Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*.

la pintura al fresco, evidencia de esto son los trabajos de Fabiola Bedoya de Flores y David Fernando Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez, Muralista* donde hacen un amplio recorrido sobre la vida y la obra mural del artista, apoyados en una investigación realizada con los documentos personales del artista, los recortes de prensa de la época y los cartones conservados en la Casa Museo Pedro Nel Gómez. También están los diversos trabajos a propósito de los murales que el artista realizó, como el de la Cámara de Comercio de Medellín, La Universidad de Antioquia, los de Casa Museo Pedro Nel Gómez, entre otros, la mayoría publicados en breves catálogos o revistas. Los trabajos de Álvaro Medina, especialmente el texto de *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, tiene aportes interesantes en el capítulo dedicado al muralismo en Medellín y Bogotá, donde sugiere un panorama general sobre los murales, los artistas y las políticas; este trabajo presenta además una reconstrucción, a través de la prensa, de los debates suscitados en ese momento. También el texto *Procesos del arte en Colombia*, del mismo autor, enmarca brevemente el muralismo en la plástica latinoamericana y señala a Alejandro Obregón dentro del grupo de artistas que trabajaron la pintura mural en Colombia.

Así mismo, los trabajos realizados por Santiago Londoño Vélez, *Breve Historia de la Pintura en Antioquia* e *Historia de la Pintura y el Grabado en Antioquia* tienen un acercamiento al asunto mural, especialmente referido a la obra de Pedro Nel Gómez, además de incluir los grupos de intelectuales que se interesaron por el estudio de la técnica.

Al respecto sin embargo no hay un estudio concreto sobre el muralismo en Antioquia y sobre lo que ello significó no solo a nivel artístico, sino también en cuanto al aporte cultural, social y político de la región y del país.

El periodo comprendido entre 1930 y 1975 es el que podría considerarse de mayor producción mural en Antioquia, por lo que ha delimitado este trabajo, con el objeto de abarcar el tema no solo como la producción de obras artísticas aisladas, sino en esa relación con la época y a su vez como consecuencia de esta.

A la luz de las teorías y metodologías de la Historia del arte, se trata de analizar el objeto desde el conocimiento de las circunstancias históricas que determinaron el origen de

las obras como hecho histórico.

No hay que desconocer el hecho que el arte de las primeras décadas del siglo XX en Antioquia fue un arte revolucionario, debido a lo que significó, no solo por estar enmarcado en la transición del arte decimonónico hacia la llamada “modernidad”, sino porque alude a un proceso que condujo al arte a una reflexión sobre la utilidad y autonomía de la plástica, hacia una concepción y una función social, asunto en el cual, los artistas antioqueños estuvieron a la vanguardia.

En los albores del siglo XX, en Colombia se dio un debate exhaustivo sobre los caminos que el arte nacional debería seguir, Ivonne Pini afirma que hacia la década del veinte “Uno de los temas que se debatieron al iniciarse la década y que generó fuertes polémicas, fue el del porvenir de la cultura. Dentro de ese tópico el tema de la raza fue especialmente agitado” (Pini 2000), hay un momento entonces donde la cultura y la identidad reclaman escena al interior de las artes, bien en la música, la pintura o la literatura, iniciaron los espacios para hablar de hacer de Colombia una nación colombiana, de hacer del arte aquella representación del paisaje tropical que alude a las raíces de la nación en formación, asunto propuesto por el movimiento Bachué y sus pretensiones de hacer arte nacional de bandera propia y no solo copias extranjeras.

Este debate es también identificado por Sofía Stella Arango como:

La reflexión en torno a un arte con miras a formar una producción propia donde aparezcan los caracteres, el paisaje, las costumbres y una mirada a su propio entorno, es la preocupación que acompaña a la intelectualidad antioqueña de finales del siglo XIX y principios del siglo XX³⁰

precisamente estas reflexiones en el campo de la plástica son el resultado de un inconformismo de los artistas con los modelos europeos y que el academicismo del siglo XIX había impuesto en estas tierras.

³⁰ Sofía Stella Arango Restrepo y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2002).

Estas ideas, apuntaban a un común denominador: lo autóctono, es un momento en el que la plástica nacional era expresión de acontecimientos ajenos, y aun cuando se propusona estética propia, se produjo lo que Alba Gutiérrez califica como “fría calcomanía de las escuelas francesa y española”³¹.

En Antioquia, artistas como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo, Carlos Correa, Débora Arango, entre otros, mostraron un interés particular porel arte social, que para comienzos del siglo XX ya está en boga a lo largo de América Latina, surge lo que Alba Gutiérrez describe como Generación americanista, para quienes

[...] era prioritario el mensaje que debía transmitir la obra, pues, según sus ideas, el arte no podía ser simplemente un asunto de contemplación estética, debía ponerse al servicio de las luchas sociales y convertirse en un elemento de concientización y de reivindicación de los oprimidos³².

Estas apreciaciones nos indican que la obra pictórica trascendía lo estético, para vincularse con referentes más amplios como los diferentes integrantes de unpueblo, que pese a su diversidad luchaba unido en busca de su dignidad y valía; de esta manera, la pintora antioqueña Débora Arango, trae a colación en su obra *Los cultivadores de fique* una semblanza del pueblo en una actividad tan comúncomo cosecha de la hebra.

³¹ Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, «Arte y política en antioquia», vLex, 2000, <https://vlex.com.co/vid/arte-politica-antioquia-744917325>.

³² Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, «El arte moderno internacional en Colombia 1945 - 1960», *Universidad de Antioquia*, Artes la revista, 8, n.º 15 (2009), http://redcol.minciencias.gov.co/vufind/Record/UDEA_5e247553d3ce83411d4c81a7be37e3fa.



Figura 5. Débora Arango, "los cultivadores de fique" (mural al fresco: 2,40mx5,40m) 1956. Compañía de empaque, hoy Oficinas privadas³³

Es posible advertir en la factura de esta obra la influencia de la estética mexicana, presente por ejemplo en los primeros planos de Siqueiros, con sus colores terrosos, sus blancos penetrantes y sus ornamentos vivaces, en movimiento perpetuo, mostrando el toque propio de una joven Débora, quien daba protagonismo a los personajes anónimos ya las costumbres más simples, que, de alguna forma, enriquecían el paisaje humano.

Así mismo, lo ocurrido en México con Rivera, Alfaro y Orozco quienes desarrollaron el arte bajo el marco social de la denuncia y la exaltación de los valores prehispánicos, unidos a la militancia comunista, personificando algunas particularidades distantes de lo ortodoxo del estalinismo.

Juan Friede desarrolló el concepto de obra de arte desde la óptica marxista, además describe sustancialmente los componentes estéticos y funcionales de la obra de arte, por lo que permite fácilmente ejemplificar la cuestión

[...] la obra de arte es, en síntesis, la conciencia social vestida de forma plástica. El artista cuaja las pulsaciones sociales, intelectuales y emocionales, desu pueblo o de un grupo social dentro de él. Expresa las fuerzas vitales que conmueven la sociedad, fuerzas que cuando llegan al punto de saturación hacen surgir

³³ Frank Ospina, «El mural de Débora Arango en las oficinas de Almacenes éxito en Envigado, es sencillamente, “escultural” | Mural, Almacenes éxito, Arte», accedido 16 de octubre de 2021, <https://co.pinterest.com/pin/369013763198165739/>.

mentalidades que las captan y les dan forma plástica. El artista transformacomo un químico en su laboratorio la cantidad en calidad. Cualquiera que sea su filiación, su ideología, su fuerza expresiva, talento, ideas e intenciones; cualesquiera que sean los temas, técnicas y composiciones que utiliza, su obra, consciente o inconscientemente concebida será siempre un producto de su tiempo; producto de las imperantes fuerzas sociales. En la obra de arte se polariza, en condiciones propicias, el conjunto de emociones, tradiciones, luchas, odios y preferencias que viven en el pueblo y que podemos llamar “conciencia social”³⁴.

Ese artista como producto de su tiempo es lo que permite que el arte se convierta en expresión de esa conciencia social, dejando atrás lo intemporal del academicismo y reemplazándolo en el arte por una expresión vívida de una época, para entonces presente, con miras a futuro. No era una novedad pensar en el arte con una función social, pues ya antes había sido usado para evangelizar, honrar el poder de los tronos reales e incluso exaltar próceres; sin embargo, la función sobre la que se debatía era la que expresaba asuntos sociales que vinculaban a campesinos, obreros, industria y lo que esta última representaba en cuanto a la pujanza, además de los cambios sociales y políticos.

Fueron estas influencias las que cambiaron la concepción de obra de arte a comienzos del siglo XX. Lo que debe ser claro, es que estas nuevas tendencias en el arte no reemplazaron la estética academicista, pues muchos pintores como Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía, Eladio Vélez, Rafael Sáenz, entre otros, continuaron con los modelos europeos y se enfrentaron a esta nueva generación en una batalla a pincel y caballete por la defensa del arte nacional, cuyas contiendas, conocidas por la opinión pública a través de la prensa local y nacional, segregaron aquellos a quienes consideraban el arte como un asunto puramente de habilidad y maestría en una técnica y aquellos que veían en él un asunto de interpretación y lucha social. El asunto identificado como una disputa entre eladistas o los alumnos de Eladio Vélez y pedronelistas o discípulos de Pedro Nel Gómez, la cual cambió la visión del arte, pues hasta entonces era solo un asunto de artistas, y devino en el desarrollo de la crítica de arte

³⁴ Juan Friede, *El pintor colombiano Carlos Correa* (Bogotá: Espiral, 1945).

nacional y el espectador.

Podemos entonces concebir la gestación de un cambio desde los intelectuales, quienes en diversas formas de expresión manifiestan la intención y la necesidad de hacer un cambio que les permitió romper el esquema euro centrista y crear una forma propia de expresión, una que pudiera llegar al pueblo, un arte que fuera identitario y significativo para las gentes y no solo un arte “vacío” asociado a lo puramente estético.

Como ya se ha dicho, el arte antioqueño de comienzos del siglo XX estaba imbuido aun por el arte decimonónico, un academicismo que desembocaría en una reflexión respecto a lo propio y a los modelos extranjeros, con Andrés Santa María se inicia un proceso de “modernización” en la pintura, que puede considerarse precursor en la formación de un arte nacional,

[...] lo importante en la labor docente de Santa María, fue haber sembrado entre algunos de sus alumnos la idea del valor de la libertad en la expresión pictórica, cualquiera que fuera el tema tratado³⁵

Esto develaría una conciencia propia en la caracterización del arte, de suerte que esos artistas encontraron en esta autonomía la opción para encaminarse por un arte nacional.

La importancia del nacionalismo en el arte antioqueño radicó en la exaltación de los valores “autóctonos”, la novedad que se estableció precisamente en lo que significó tal revolución al interior de los círculos intelectuales, en un país tradicionalmente conservador, donde el clero y las elites habían permeado todos los espacios, incluso los más liberales, el arte mismo parecía estar girando en torno a los modelos españoles y franceses, Santiago Londoño Vélez identificó el arte nacional de comienzos del siglo XX como una fiel copia académica,

la idealización de una nueva Colombia bucólica y española, quedo plasmada

³⁵ Santiago Londoño Vélez, *Breve historia de la pintura en Colombia* (Bogotá: Fondo de cultura económica, 2005).

en exuberantes mercados de alegre colorido, en armoniosas yuntas de bueyes, en graciosas manolas, salerosas gitanas y “paquitas” criollas, ataviadas con mantillas y pañolones, escoltadas por guardias de traje inglés. De esta manera, mediante el despliegue de una amplia ficción pictórica, convertida por unos años en una suerte de estilo nacional³⁶

Pero lo que él señala como “estilo nacional” es apenas una forma, más que un estilo, un modo de ejecución pictórico que hacía recreación de la pintura europea y que se alejaba mucho de un género nacional.

Las expresiones artísticas de la década del treinta del siglo XX buscaban romper con los esquemas del viejo mundo, para plasmar la historia y el pasado común de un pueblo, recordando hazañas del pasado y denunciando los problemas de la sociedad, con miras a “popularizar” aquello que solo podía verse en exposiciones o fríos salones, al que pocas veces tenían acceso.

No hay que perder de vista el hecho que, a comienzos del siglo XX, los artistas que se adhirieron al proceso de transformación del arte fueron fuertemente criticados, un claro ejemplo de ellos es lo comentado por Marta Traba cuando habla del proceso americano del arte mural y al que califica como

[...] una mexicanización refleja que caía en la degradación cultural, puesto que se imitaba un proceso no transferible, el de la Revolución mexicana, y una actitud atípica y parcial, la de un grupo dominante dispuesto a regimentar temas y soluciones artísticas³⁷

Es probable que siendo Martha Traba, una de las críticas de arte más importantes de Colombia a mediados del siglo XX, haya interpretado la gestación del proceso artístico mural como una copia de lo ocurrido en México, y aunque si bien, ambos países compartieron

³⁶Santiago Londoño Vélez, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1995)

³⁷Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950 – 1970* (España: Siglo XXI, 1973).

factores comunes, es difícil compararlos, y afirmar que los artistas colombianos estaban llegando a un punto de mexicanización era un comentario común en la época; el ex presidente Laureano Gómez, varias veces lo afirmó, pero en defensa de los artistas colombianos, no hay más que observar las diferencias morfológicas de los estilos en la ejecución de las obras y las temáticas. A lo largo de América Latina, artistas de Venezuela, Cuba, Bolivia, Perú, Colombia, etc. Siguió la línea del muralismo, algunos aprendieron la técnica en Italia, otros tantos en México, lo cual no indica que el producto de estos aprendizajes se tradujera en copias florentinas o mexicanas.

2.2. El arte revolucionario

El arte en función de la revolución es una respuesta a la necesidad de crear formas a través de las cuales pueda el artista plasmar no solo su concepción del mundo, sino más allá, las necesidades del hombre y la sociedad, por lo que puede hacer uso de la denuncia de hechos considerados como censurables como se ejemplifica con el fresco *El hombre y el drama de la vivienda* (véase Figura 4) o en *la mesa vacía del niño hambriento* (véase Figura 5), ambas obras ejecutadas al fresco por Pedro Nel Gómez; pero puede crear obras para educar al pueblo como busca con los murales de *Homenaje al hombre* (Véase Figura 6) o puede simplemente narrar hechos del pasado para exaltar valores y crear un origen común de identidad nacional como se busca con los frescos del cultivo del café o el de la ganadería.

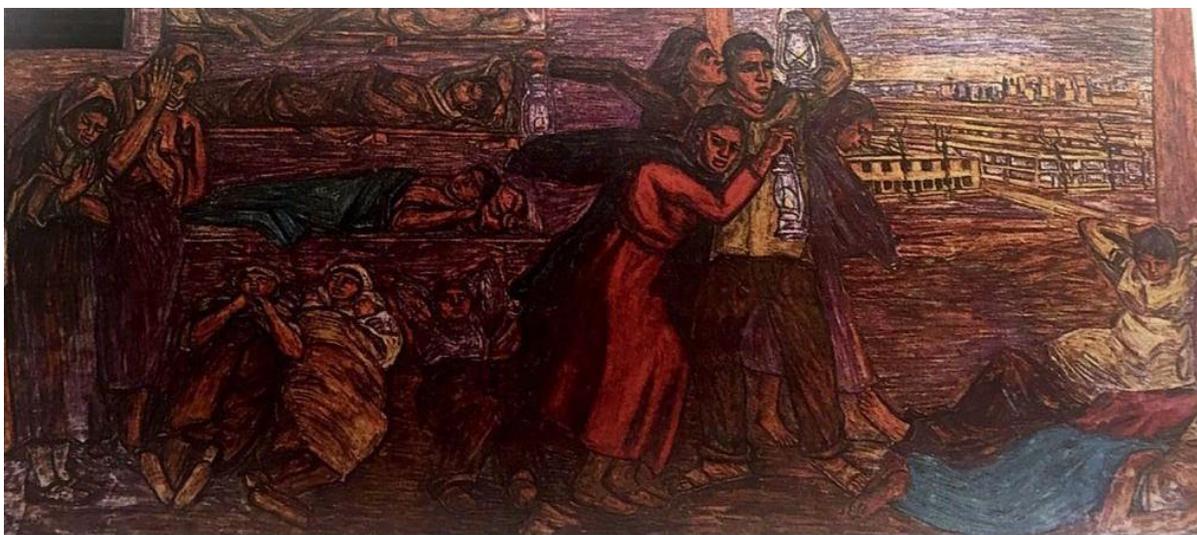


Figura 6. Pedro Nel Gómez, “El hombre y el drama de la vivienda (fragmento)” (mural al fresco: 2,40mx32,00) 1954. Instituto de crédito territorial de Bogotá.³⁸

³⁸ Bedoya de Flórez y Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*.



Figura 7. Pedro Nel Gómez, “La mesa vacía del niño hambriento” (mural al fresco: 2,62mx3,80m;9,95m²) 1935. Palacio Municipal de Medellín³⁹

A comienzos del siglo XX, en México, el grupo de artistas escritores del manifiesto por un arte revolucionario e independiente, entre quienes se encontraba el exponente del muralismo mexicano y fundador del partido comunista Diego Rivera, redactaron en sus líneas un enunciado que ratifica la idea del arte por y para la revolución:

El verdadero arte, es decir el que no se contenta con variaciones sobre modelos hechos, sino que se esfuerza por dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy en día, no puede no ser revolucionario, es decir, no puede dejar de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan y permitir a toda la humanidad ascender a grandezas que solo genios aislados han alcanzado en el

³⁹ Luis Fernando Múnera, «Historia de Medellín a cuentagotas 48 - ELMUNDO.COM», accedido 16 de octubre de 2021, <https://www.elmundo.com/noticia/Historia-de-Medellin-a-cuentagotas-48/380093>.

pasado⁴⁰.

En la idea de la reconstrucción de la sociedad se ve la intención manifiesta de una transformación del mundo desde el arte que a su vez lleve consigo una transformación al interior de los movimientos artísticos imperantes en ese momento, buscando evadir las técnicas y fundamentos impuestos hasta entonces por la burguesía y consolidar el arte como elemento de ascenso popular que experimentaría un cambio no solo político sino cultural y social. En ese sentido, este grupo de artistas veía el arte en una crisis que solo podía ser superada mediante una revolución.

Cabe señalar que, en este contexto histórico, el muralismo fue la herramienta más relevante en lo que a revolución artística se refiere, de la cual no solo México fue un célebre exponente sino también Colombia, cuenta de ello, es lo que el Manifiesto por un arte Revolucionario e Independiente muestra:

pretende desde la óptica socialista, emanar del pueblo para el pueblo, rescatando la historia precolombina mexicana, pasando por aquel presente revolucionario y proyectándose hacia el ideal del nuevo México⁴¹

De acuerdo a lo anterior, se puede concluir que si bien, el muralismo fue un movimiento artístico, fue también un discurso de gran influencia en la política, pues el trasfondo de la representación precolombina no fue dado por la mera inspiración romántica del artista, sino más como evocando el pasado compartido, aquel que une a obreros, indígenas, campesinos, entre otros sectores de la población con una historia en común; de ahí que es intencional querer hacer ver a las gentes las raíces, el surgimiento del pueblo mexicano y en ese llamamiento, impulsar una revolución con un trasfondo socialista con todo lo que ello implica, sin perder la óptica de lo estético y sin dejar de lado esa premisa de por y para el pueblo, porque si bien, las obras son magistralmente bellas, son elaboradas en lugares donde el pueblo tiene libre y

⁴⁰ León Trotsky, André Bretón, y Diego Rivera, *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente* (España: El viejo topo ediciones, 2000).

⁴¹ Carlos Alberto Gámez y Diego Quintero, «Indigenismo, muralismo y revolución mexicana. Una opción de búsqueda de identidad nacional en México», *Papel político estudiantil*, Universidad Pontificia Javeriana, agosto de 2005, 82.

absoluto acceso a su contenido, que en muchas ocasiones exalta el socialismo, a través de sus vivencias y expresiones culturales autóctonas.

Por otra parte, pensar el arte desde una óptica sociológica implica observar al artista como actor de su entorno y su tiempo, como sujeto imbuido por su sociedad y su cultura, determinado por las preocupaciones y modas del contexto que habita; por tanto, pensar en los muralistas mexicanos, es reflexionar sobre el producto de una sociedad posrevolucionaria que busca articular la habilidad de la creación artística con una respuesta a lo que el mundo plantea, como lo expresa Lucio Mendieta y Núñez

A partir de la Independencia, México trata de organizarse como los países de cultura europea y entonces la vida social de las clases dirigentes es una constante imitación de esa cultura. El arte, a su vez, tanto en sus motivos como en sus técnicas, se alimenta en las fuentes de Europa⁴².

Así las cosas, la respuesta artística a esos modelos del viejo continente fue dada desde el arte con el muralismo, pues, si bien la pintura mural como tal no fue una novedad, si lo fue el retomar la técnica del fresco y las temáticas expuestas en las obras, dirigidas básicamente al proletariado, los campesinos y a las clases menos favorecidas de la sociedad.

En este orden de ideas el muralismo mexicano era necesariamente una expresión de clase, en ella se denunciaban las acciones lesivas del capitalismo y del orden burgués y la respuesta que el pueblo en virtud de una reivindicación frente a lo que sentía: sus luchas, sus pensamientos y la cotidianidad de sus gentes que impregnaban el paisaje de lo prehispánico y lo mestizo. Mendieta y Núñez en su texto sobre sociología del arte expresan claramente que

la influencia estética del arte sobre los individuos está condicionada, en parte cuando menos, por ese complejo de factores culturales y económicos que constituyen la clase social⁴³.

⁴² Lucio Mendieta y Núñez, «Sociología del Arte», *Revista Mexicana de Sociología* 20, n.º 2 (2 de junio de 2020): 317-35, <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.1958.2.58923>.

⁴³ Lucio Mendieta y Núñez, «Sociología del Arte», *Revista Mexicana de Sociología* 20, n.º 2 (2 de junio de 2020): 317-35, <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.1958.2.58923>.

Sin embargo la expresión mural mexicana nos presenta en su discurso socialista un lenguaje simbólico, tan bello como sencillo, alusiones a cotidianidades del proletariado, los campesinos, los artesanos, entre otros, donde fácilmente el pueblo puede verse identificado; desde el mismo hecho intencional de la creación de la obra en espacios públicos para su exposición permanente, al punto de convertirse en referente de esa sociedad y el paisaje urbanístico que no se restringe al academicismo y a la ortodoxia del arte clásico, sino que es capaz de encontrar un estilo propio y un espacio en el cual transmite y deja la impronta de su contenido esencial.

Como ya hemos dicho, el arte en la revolución es una expresión artística mediante la cual afloran ideas de orden social y político con una clara intención de llegar a las masas, pero desde el enfoque artístico, cabría señalar que estas expresiones obedecen a una tendencia realista y romántica, Matilde Elena López, en su texto sobre interpretación social del arte aduce que

El Romanticismo en su etapa revolucionaria, constituyó la más audaz tentativa de romper con la tradición. Llevando un hondo contenido rebelde, subversivo, lleno de fuerza liberadora⁴⁴.

El muralismo mexicano es eso, una fuerza liberadora que busca cambiar al mundo desde los muros y paredes a lo largo y ancho de México, inspirador romanticismo revolucionario que aspiraban a refundar la sociedad al tiempo que plasma a través del método realista los más bellos matices del pueblo, sus raíces y sus costumbres, promueve a través de sus formas el indigenismo y condensa la identidad nacional mostrando a la gente su origen Azteca que con tanto orgullo escenifica en las paredes.

Queda claro que, en México, desde la perspectiva política, el muralismo tiene amplias correspondencias con el socialismo, el comunismo y las ideas revolucionarias de la izquierda de comienzos del siglo XX, “Los Principios de “tierra, Justicia y libertad” planteados por

⁴⁴ Matilde Elena López, *Interpretación social del arte: sociología del arte* (El Salvador: Dirección general de publicaciones del ministerio de educación, 1965).

Emiliano Zapata denotaron el sentido agrarista de la lucha por el poder”⁴⁵ y esos principios son la clave en la lectura de las obras murales.

Según lo que hemos dicho, no es casualidad que los muralistas, artistas de profesión, fuesen al mismo tiempo militantes políticos de partidos como el comunista, y en su mayoría simpatizantes de la izquierda revolucionaria, la política está implícita en cada obra, en cada mural, en cada proyecto, y por ende no puede desconocerse la estrecha relación entre política y arte. Sumado a esto, el medio de expresión mediante la cual exponían ideas revolucionarias fue el periódico *El Machete* fundado por Rivera; en palabras de Robert Herr:

El *Machete* sirvió como medio para denunciar el imperialismo, informar sobre el comunismo y señalar la hipocresía de los nuevos gobernantes⁴⁶.

Este medio de comunicación fue un instrumento que a la par con el muralismo contribuyó a generar expresiones políticas de pensadores de la época:

los corridos y relatos de *El Machete* exaltaron la lucha obrera y campesina y denunciaron la situación de miseria que perduraba a pesar del establecimiento de un nuevo orden social⁴⁷.

Ahora bien, al quehacer de los revolucionarios mexicanos se integraba el eje artístico, en una mezcla que buscaba combatir las iniquidades del orden imperante desde dos frentes, el muro y el papel, en este mismo orden de ideas, es innegable que las coyunturas revolucionarias marcaron el arte mural a lo largo y ancho del continente americano. En el caso boliviano

la tradición indigenista en diálogo con el muralismo mexicano y

⁴⁵ Gámez y Quintero, «Indigenismo, muralismo y revolución mexicana. Una opción de búsqueda de identidad nacional en México».

⁴⁶ Robert Herr, «“El machete sirve para cortar la caña”: Obras literarias y revolucionarias en “El Machete” (1924-1929)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33, n.º 66 (2007): 133, <https://doi.org/10.2307/25485833>.

⁴⁷ Robert Herr, «“El machete sirve para cortar la caña”: Obras literarias y revolucionarias en “El Machete” (1924-1929)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33, n.º 66 (2007): 133, <https://doi.org/10.2307/25485833>.

conflictivamente con el abstraccionismo norteamericano de los 50, produce la corriente estética denominada realismo expresionista⁴⁸.

Esta corriente buscó a través del muralismo articular la cultura nacional con la universal, de forma que perdurara en el tiempo con los rasgos de la identidad; en el caso de Argentina, el pintor Ricardo Carpani aseguraba que “el arte siempre cumple una función social, al servicio de las fuerzas que están emergiendo dentro de la sociedad y tienen una finalidad liberadora”⁴⁹, desde esa postura, Carpani siempre representaba al obrero altivo y organizado, las clases menos favorecidas en función de transformar el orden social. Para Colombia, en 1944, los pintores Pedro Nel Gómez y Rafael Sáenz publican el Manifiesto de la pintura Antioqueña, inspirados necesariamente en lo ocurrido en México, en este manifiesto proponían “luchar por una pintura americana independiente, y porque el mural fuera la pintura del pueblo”⁵⁰. Lo que todo esto evidencia es que, así como en Argentina, México y Colombia hubo una preocupación de los artistas por establecer nuevos parámetros en el arte, no es posible, en todo caso, evadir las coyunturas sociales que pueden influenciar al artista.

⁴⁸ Fernando Calderón, «Memoria de un olvido. El muralismo boliviano», 1991, 9.

⁴⁹ Guillermina Guadarrama Peña, «Ricardo Carpani», *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, n.º 12 (15 de marzo de 2011), <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24624>.

⁵⁰ Santiago Londoño Vélez, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1995).

Capítulo III

3.1. Los murales de la primera mitad del siglo XX

El arte es un asunto subjetivo, basta observar con la intención de comparar la obra de dos artistas diferentes para notar que la expresión y la ejecución no son equiparables, también es fácil afirmar que el arte es un asunto de afinidad personal, por lo que no todos podrán tener el mismo criterio o juicio a la hora de evaluar una obra, pero es claro que la crítica, el público y el artista parecen gravitar en mundos diferentes, algunas veces paralelos, otras tangenciales, lo que en últimas explicaría el fenómeno que puede observarse cuando de murales se trata. Lucio Mendieta lo explica en términos sociológicos:

Es claro que, si el arte es un producto social, en él influye el medio de esta índole. O, en otras palabras, las variaciones que se operan en la sociedad se reflejan necesariamente en las diversas formas de la producción artística. Esto es así, porque en el artista como en todo ser humano consciente, hay un YO profundo, personal, intransferible y un YO social. El yo personal está formado de cualidades ingénitas. El yo social está constituido por las ideas, los sentimientos, las maneras de ser que la vida colectiva pone en la mente del hombre desde que empieza a tener uso de razón: en el hogar, en la escuela, en las relaciones cotidianas, hasta conformar su espíritu de acuerdo con sus exigencias para adaptarlo a la sociedad en que vive. La obra de arte es, siempre, el resultado de una especie de colaboración secreta o inconsciente entre estas dos formas del ser espiritual⁵¹.

Para exponer la cuestión y ejemplificarlo basta con observar los murales que al día de hoy se conservan y no solo en su estado original, sino que además se han convertido en elementos suntuosos, como el mural ejecutado por Débora Arango en 1956 titulado *Los Cultivadores de fique* (véase Figura 5), pintado en la Compañía de Empaque y que actualmente son las oficinas de Almacenes Éxito en Envigado, que se cuenta como el activo

⁵¹ Lucio Mendieta y Núñez, «Sociología del Arte», *Revista Mexicana de Sociología* 20, n.º 2 (2 de junio de 2020): 317-35, <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.1958.2.58923>.

más valioso, incluso más que el mismo edificio; esto contrastado por ejemplo con la obra de Luis Alberto Acuña en 1930 titulada *Dejad que los niños vengan a mí*, elaborada en la Iglesia de la Sagrada Familia en Bucaramanga y que según Álvaro Mejía fue destruida porque los niños eran mestizos, negros y blancos⁵², en esta reacción podemos apreciar como el arte mural, aunque fuera de índole religioso, podía ser banderado de un ideal de igualdad, pues al representar niños de diversos grupos étnicos entremezclados en una misma escena, al interior del contexto religioso, no era considerado políticamente correcto en razón a las estructuras de pensamiento de la época y sus discursos hegemónicos, aun pasando por encima de la idea de igualdad ante los ojos de Dios.

Resulta complejo explicar el por qué la crítica procura en ocasiones erosionar algo tan personal e íntimo como una obra de arte, quizá el mural es más susceptible de ser tapado, manchado y en el peor de los escenarios destruido, dada su carácter público y lo que seguramente lo hace más susceptible de ser mancillado, pero resulta curioso el hecho de que aún con el carácter que impone un mural, la mayoría de los ejecutados en Colombia, reposan en espacios público, pero al interior de edificaciones, es decir, su carácter monumental y el espíritu de público, en Colombia, está reservado para espacios interiores y no en fachadas o muros externos, como fácilmente uno podría pensar.

En razón a esto, las reflexiones sobre el arte mural colombiano, nos conducen a múltiples concepciones estéticas, humanísticas e históricas que se configuran en la expresión pictórica que también cuestiona, es contestataria con los cánones sociales de su tiempo y que se vincula con una acción liberadora y por ende política, desarrolladas bajo la mirada de quienes concurren espacios como el Capitolio Nacional, los bancos o la sede de la alcaldía, lo que en últimas, pareciera un reclamo a quienes tienen los medios para cambiar el destino de las gentes y no una comunicación directa con estas.

En ese orden de ideas es necesario pensar cómo en Colombia las ideas y militancias políticas, se llevaron a los muros de la nación, trasgrediendo un orden que se avizoraba monolítico y elitista, ganando espacio en el panorama artístico nacional, al tiempo que se

⁵² Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (Bogotá: Tercer mundo, 1995).

vinculaban como referentes de la cotidianidad de los ciudadanos.

Las obras murales ejecutadas al fresco en la primera mitad del siglo XX forman parte de un catálogo de aciertos y desaciertos en un sentido amplio, pues algunos de los artistas y algunas de las obras que hicieron parte del compendio, contribuyeron al arte nacional con obras aplaudidas, destruidas, vetadas, incluso aquellas que solo pudieron ser bosquejo y que no llegaron a ejecutarse (véase Cuadro 1).

Si nos situamos en la Colombia de comienzos del siglo XX, nos transportamos a una nación en construcción, eminentemente rural y con proyectos de industria y comercio en marcha, en medio de fuertes agitaciones sociales y políticas, además de ser una fuente de inspiración para los artistas de todo orden; la excepción no fueron los muralistas, que bebieron de la época para relatar en sus obras las transformaciones sociales, políticas y económicas. Pensar en los murales de Pedro Nel Gómez es situarse en imágenes de desnudos, de obreros y campesinos mugrientos, de danzas y protestas, algo no muy conforme a la estética de la época, lo que puede verse en obras como *Momentos críticos de la nación* (véase figura 8) donde el artista hace un compendio visual de la historia de Colombia, o el fresco ejecutado en la Universidad Nacional sede Medellín, en la Facultad de Minas, titulado *Creación de las repúblicas latinoamericanas* (véase figura 9), donde hace un homenaje a los próceres de las independencias y a las culturas ancestrales de los territorios.

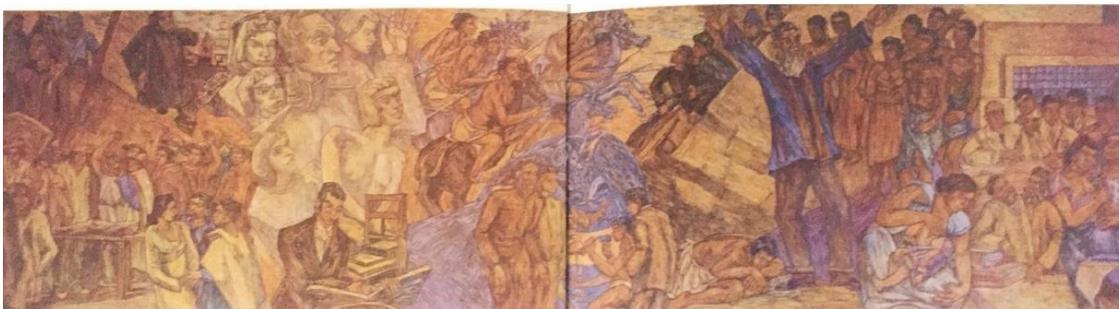


Figura 8. Pedro Nel Gómez, “Momentos críticos de la nación” (mural al fresco: 50m2) 1957.



Figura 9. Pedro Nel Gómez, “Creación de las repúblicas latinoamericanas” (mural al fresco: 7,20m x 6,54m; 47,08m²) 1960-1961. Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, Facultad de Minas (Bedoya de Flórez y Estrada Betancur 2003).

De otro lado, es importante resaltar el trabajo de otro gran exponente la pintura mural al fresco, el maestro Ignacio Gómez Jaramillo, quien , como ya mencionamos anteriormente, fue instruido en México con una beca que le fue otorgada por el gobierno de Alfonso López Pumarejo, quien luego de su retorno, le comisionó para ejecutar dos murales al fresco en el Capitolio Nacional, uno de ellos, *la liberación de los esclavos* (véase figura 10), que es una representación cargada de crítica a un fenómeno histórico muy doloroso, como la fue la esclavitud y el otro *la insurrección de los comuneros* que muestra las agitaciones de un periodo de la historia del virreinato de la Nueva Granada, donde algunos sectores de la

sociedad expresaron su descontento ante las cargas impositivas impuestas por la monarquía.

Figura 10. Ignacio Gómez Jaramillo, “La liberación de los esclavos” (mural al fresco: 3,26m x 3,03m) 1938-1939. Capitolio Nacional, Bogotá. (Jaramillo 2018)

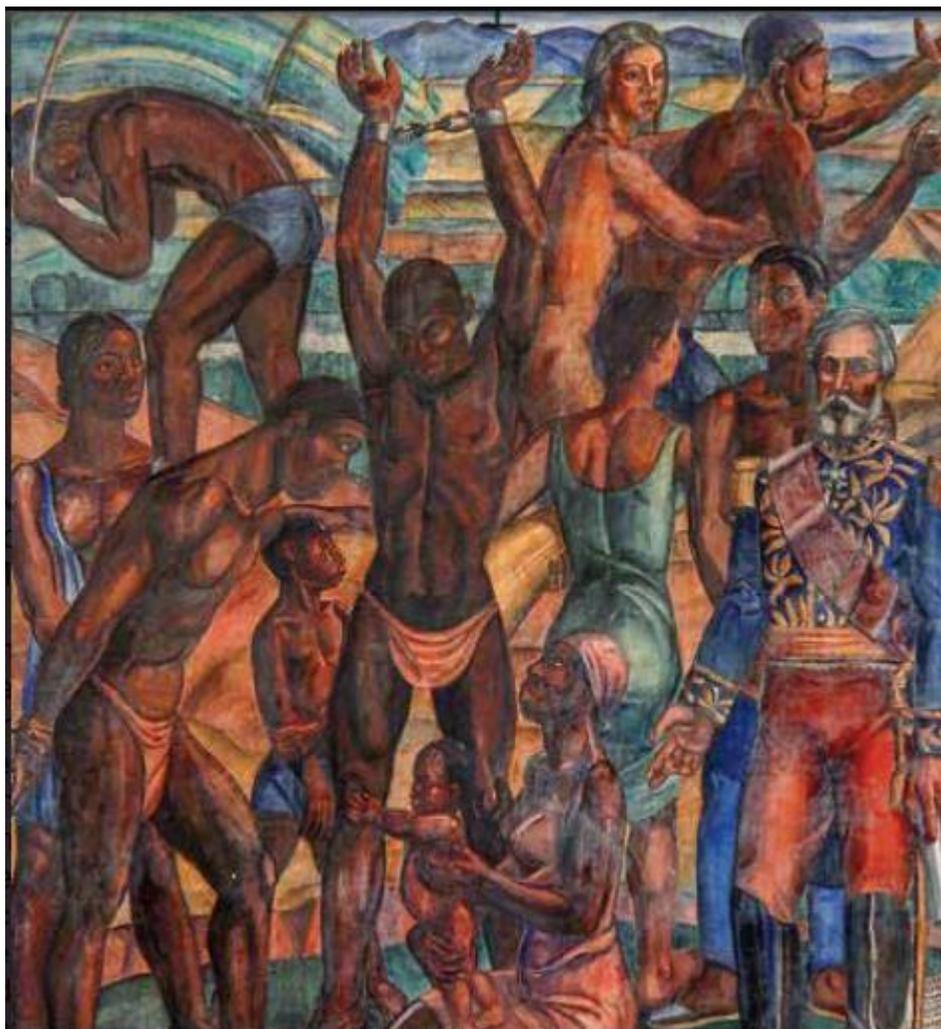




Figura 11. Ignacio Gómez Jaramillo, "La Insurrección de los comuneros" (mural al fresco: 3,26 m x 3,03m) 1938-1939. Capitolio Nacional, Bogotá.

Finalmente, el arte mural proveyó un insumo espléndido para entender las particularidades culturales y humanas de un periodo lleno de transformaciones. En donde los paisajes humanos no se limitaron a dejar ver las convencionales expresiones estéticas de la burguesía, sino que integró en su haber aquellos que estaban marginados de las reflexiones intelectuales y artísticas: los obreros, los campesinos, los indígenas, los arrieros, los esclavos, las mujeres de todas las clases; esos rostros anónimos que no contaron jamás para las élites.

En el siguiente cuadro presentamos un brevísimo compendio de artistas y obras ejecutadas en el periodo de 1930 a 1970 en diferentes ciudades de Colombia, en las cuales se describen diferentes temáticas alusivas al contexto histórico, que eran por entonces materia de discusión y reflexión en los círculos académicos y artísticos. Este tiene como propósito dar cuenta del avance que tuvo en el país, los que en un comienzo tuvo la pretensión de ser un movimiento, pero que finalmente se transformó en procesos artísticos paralelos sin un eje común, más allá de la formación política e ideológica de los artistas y la técnica misma.

Cuadro 1. Los muralistas y las obras

| AÑO | CIUDAD | UBICACIÓN | AUTOR | OBRA | TECNICA | TAMAÑO |
|------|------------------|---|--|---|---------------------------------------|--------------------------------|
| 1935 | Medellín | Palacio Municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "La mesa vacía del Niño Hambriento" | Pintura Mural al Fresco | 2,62mx3,80m;9,95m ² |
| 1935 | Medellín | Palacio Municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "El Matriarcado" | Pintura Mural al Fresco | 2,38mx3,80m;904m ² |
| 1936 | Medellín | Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "El Minero Muerto" | Pintura Mural al Fresco | 2,70mx3,30m;8,91m ² |
| 1936 | Medellín | Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "El barequeo" | Pintura Mural al Fresco | 2,70mx3,40m;9,18m ² |
| 1936 | Medellín | Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "La intranquilidad por el enajenamiento de las minas" | Pintura Mural al Fresco | 2,70mx3,40m;9,18m ² |
| 1936 | Medellín | Despacho del alcalde Palacio Municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "Las Fuerzas Migratorias" | Pintura Mural al Fresco | 2,70mx3,40m;9,18m ² |
| 1936 | Ciudad de México | Centro escolar Revolucionario | Gómez Jaramillo, Ignacio - Reyes, Aurora - Angliano, Raúl - Ramírez, Everardo | "La represión de los obreros" | Pintura Mural al Fresco (Tríptico) | 280m ² |

| | | | | | | |
|------|------------------|---|--------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|--|
| 1937 | Medellín | Sala del concejo, Palacio Municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "La república" | Pintura Mural al Fresco | 4,84mx11,15m;53,96m ² |
| 1937 | Medellín | Primer descanso de la escalera principal, parte central del palacio municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "La danza del café" | Pintura Mural al Fresco | 2,36mx3,11m;7,33m ² |
| 1937 | Ciudad de México | Centro escolar Revolucionario | Gómez Jaramillo, Ignacio | "Revolución de la ciudad de México" | Pintura Mural al Fresco | |
| 1937 | Bogotá | Capitolio Nacional | Gómez Jaramillo, Ignacio | "La liberación de los esclavos" | Pintura Mural al Fresco | 3,26m x 3,03m |
| 1937 | Bogotá | Capitolio Nacional | Gómez Jaramillo, Ignacio | "La insurrección de los comuneros" | Pintura Mural al Fresco | |
| 1937 | Bogotá | Teatro Colón | Gómez Jaramillo, Ignacio | "Invitación a la danza" | Pintura Mural al Fresco | |
| 1938 | Medellín | Descanso de las escaleras del segundo piso del palacio municipal de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "Homenaje al trabajo" | (Tríptico) Pintura Mural al Fresco | alto:4,52m; ancho: lado izquierdo: 1,50m; centro: 3,00m; lado derecho: 1,50m |
| 1940 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "Homenaje al Pueblo antioqueño" | Pintura Mural al Fresco | 3,83mx13,70m;52,47m ² ; zócalo0,68m |
| 1940 | Bogotá | Escuela de Bellas Artes | Gómez Jaramillo, Ignacio | "San Sebastián de las trincheras" | Pintura Mural al Fresco | |

| | | | | | | |
|------|----------|--|--|---|-------------------------|-----------------------------------|
| 1940 | Bogotá | Escuela de Bellas Artes | Gómez Jaramillo, Ignacio | "La lucha" | Pintura Mural al Fresco | |
| 1953 | Bogotá | Fábrica de Alberto Lotero | Gómez Jaramillo, Ignacio - Ospina, Marco - Triana, Jorge Elías | | Mural | |
| 1954 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "Bolívar educado por los mitos de la selva" | Pintura Mural al Fresco | 2,05mx2,10m; 4,30m ² |
| 1954 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "La Barequera" | Pintura Mural al Fresco | 2,05mx2,14m; 4,38m ² |
| 1954 | Bogotá | Instituto de crédito territorial | Gómez, Pedro Nel | "El hombre y el drama de la vivienda" | Pintura Mural al Fresco | 2,40mx32,00 |
| 1955 | Cali | Banco Popular | Gómez, Pedro Nel | "la artesanía artística en Colombia" | Pintura Mural al Fresco | 5,38mx3,00m |
| 1955 | Bogotá | Instituto de crédito Territorial | Gómez Jaramillo, Ignacio - Triana, Jorge Elías | | Mural | |
| 1955 | Medellín | Gobernación de Antioquia, Salón de la Asamblea Departamental | Gómez Jaramillo, Ignacio | "La Liberación de los esclavos" | mural | |
| 1956 | Medellín | Facultad de química Universidad de Antioquia | Gómez, Pedro Nel | "Historia de la Química a través de la humanidad" | Pintura Mural al Fresco | 2,70mx10,89m; 29,40m ² |

| | | | | | | |
|------|----------|---|--------------------------|--|-------------------------|---------------------------------|
| 1956 | Medellín | Compañía de Empaques | Arango, Débora | "Los cultivadores de Fique" | Mural | 2,40mx5,40m |
| 1957 | Medellín | Banco Popular | Gómez, Pedro Nel | "Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia" | Pintura Mural al Fresco | |
| 1957 | Bogotá | Banco de la República | Gómez, Pedro Nel | "Momentos críticos de la nación" | Pintura Mural al Fresco | 50m ² |
| 1961 | Medellín | Facultad de Minas de la universidad Nacional | Gómez, Pedro Nel | "La física moderna" | Pintura Mural al Fresco | 2,80mx10,00m; 28m ² |
| 1961 | Medellín | Clínica León XIII del Instituto de los Seguros Sociales | Gómez, Pedro Nel | "Victoria contra la enfermedad, victoria contra la ignorancia, victoria contra la miseria" | Pintura Mural al Fresco | 5,47mx9,53; 52,12m ² |
| 1962 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "La maestra" | Pintura Mural al Fresco | 2,52mx0,80m; 2,01m ² |
| 1962 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "El Peñol" | Pintura Mural al Fresco | 2,52mx3,00m; 7,56m ² |
| 1966 | Medellín | Banco De Bogotá, sucursal Medellín | Gómez Jaramillo, Ignacio | "Antioquia la Grande" | Pintura Mural al Fresco | 72m ² |

| | | | | | | |
|------|----------|---|------------------|--|-------------------------|---------------------------------------|
| 1970 | Medellín | Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín | Gómez, Pedro Nel | "El hombre vence la gravedad" | Pintura Mural al Fresco | 5,50mx4,40m; 24,2m ² |
| 1970 | Medellín | Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín | Gómez, Pedro Nel | "El choque de dos olas" | Pintura Mural al Fresco | 5,50mx4,48m; 24,6m ² |
| 1973 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "Vida - Muerte" | Pintura Mural al Fresco | 2,05mx7,00; parte inferior: 3,76m |
| 1973 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "La caracolera" | Pintura Mural al Fresco | 2,05mx2,23m; parte inferior: 1,23m |
| 1973 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "La Sibila del trópico" | Pintura Mural al Fresco | 2,05mx2,76m superior; 2,45m inferior. |
| 1973 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "La vida descende en la Guajira" | Pintura Mural al Fresco | 2,05mx2,15m; 4,40m ² |
| 1976 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "El combate mítico" | Pintura Mural al Fresco | 3,95mx6,00m; 23,7m ² |
| 1980 | Medellín | Banco Santander | Gómez, Pedro Nel | "Levantamiento de los comuneros en Guarne" | Pintura Mural al Fresco | 1,40mx1,80m; 2,52m ² |
| 1982 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "La danza frenética" | Pintura Mural al Fresco | 3,95mx6,00m; 23,7m ² |
| 1982 | Medellín | Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez | Gómez, Pedro Nel | "El barequero ahogado" | Pintura Mural al Fresco | 2,05mx3,56; 7,29m ² |

| | | | | | | |
|-----------|----------|--|------------------|---|-------------------------|--|
| 1949-1953 | Medellín | cúpula Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín | Gómez, Pedro Nel | "Homenaje al Hombre" | Pintura Mural al Fresco | diámetro: 16,00m; diámetro linterna: 2,50m; circunferencia inferior: 48,00m; área: 200m ² |
| 1952-1954 | Medellín | Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín | Gómez, Pedro Nel | "explosión de la montaña" | Pintura Mural al Fresco | 5,50mx4,40m; 24,2m ² |
| 1952-1954 | Medellín | Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín | Gómez, Pedro Nel | "explosión de la flora" | Pintura Mural al Fresco | 5,50mx4,40m; 24,2m ² |
| 1952-1954 | Medellín | Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín | Gómez, Pedro Nel | "los mineros en los organales" | Pintura Mural al Fresco | 5,50mx4,48m; 24,6m ² |
| 1952-1954 | Medellín | Aula máxima de la facultad de minas de la universidad nacional, sede Medellín | Gómez, Pedro Nel | "la patria" | Pintura Mural al Fresco | 5,50mx4,44m; 24,42m ² |
| 1960-1961 | Medellín | Facultad de Minas de la universidad Nacional | Gómez, Pedro Nel | "Creación de las Repúblicas Latinoamericanas" | Pintura Mural al Fresco | 7,20mx6,54m; 47,08m ² |

| | | | | | | |
|-----------|----------|--|------------------|--------------------------------------|-------------------------|--|
| 1960-1961 | Medellín | Facultad de Minas de la universidad Nacional | Gómez, Pedro Nel | "La nebulosa espiral y la ciencia" | Pintura Mural al Fresco | 7,20mx6,54m; 47,08m ² |
| 1960-1961 | Medellín | Facultad de Minas de la universidad Nacional | Gómez, Pedro Nel | "Nacimiento de la ciencia en Grecia" | Pintura Mural al Fresco | 2,80mx10,00m; 28m ² |
| 1960-1961 | Medellín | Facultad de Minas de la universidad Nacional | Gómez, Pedro Nel | "La astronomía" | Pintura Mural al Fresco | 2,80mx10,00m; 28m ² |
| 1962-1964 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "El genio de las aguas" | Pintura Mural al Fresco | 2,52mx2,55m; 6,42m ² |
| 1962-1964 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "La danza de las ruanas" | Pintura Mural al Fresco | 2,52mx4,25m; 10,71m ² |
| 1962-1964 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "La madona de los Andes" | Pintura Mural al Fresco | 2,52mx2,220m; 15,54m ² |
| 1962-1964 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "Maternidades" | Pintura Mural al Fresco | 2,52mx1,00m; 2,52m ² |
| 1962-1964 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "Los cultivadores de papa" | Pintura Mural al Fresco | 2,52mx2,85m; 7,18m ² |
| 1962-1964 | Medellín | Sena El Pedregal | Gómez, Pedro Nel | "La Artesanía artística" | Pintura Mural al Fresco | Alto máximo: 2,40m; alto mínimo: 1,10m; ancho 3,35m. |

| | | | | | | |
|-----------|----------|---|------------------|--|------------------------|---------------------------------------|
| 1968-1969 | Medellín | Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia | Gómez, Pedro Nel | "El hombre ante los grandes descubrimientos de la física" | Pintura Mural alFresco | 4,30mx37,75m; 162,32m ² |
| 1977-1978 | Medellín | Cámara de Comercio de Medellín | Gómez, Pedro Nel | "Raíces económicas y biológicas del Departamento de Antioquia" | Pintura Mural alFresco | |
| 1979-1980 | Medellín | Biblioteca Pública Hb | Gómez, Pedro Nel | "Homenaje a la inteligencia del pueblo antioqueño" | Pintura Mural alFresco | 5,84mx10,3; 58,87m ² |

En el cuadro 1 están detallados los artistas, las obras, las ubicaciones, y en la mayoría de los casos están las medidas de cada obra, estos datos fueron obtenidos de las obras de Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*; Fabiola Bedoya de Flores y David Fernando Estrada Betancur, Pedro Nel Gómez Muralista e Ignacio Gómez Jaramillo, *Anotaciones de un pintor*. Están incluidas poco más de sesenta obras ejecutadas la mayoría en Medellín, algunas otras tantas en Bogotá, Cali y Bucaramanga y unas pocas en Ciudad de México.

Si observamos en detalle el cuadro 1, podremos apreciar que la mayoría de las obras allí enunciadas fueron ejecutadas por el Maestro Pedro Nel Gómez, donde aborda la temática social exponiendo el dolor del niño hambriento, las condiciones en que se explota la minería, haciendo homenajes a las madres y a la colonización antioqueña, las represiones a los obreros, interpreta el desarrollo de la artesanía y la Industria en Colombia, además expone de manera sintética la historia nacional, los mitos y leyendas del pueblo.

Por otra parte, encontramos a Ignacio Gómez Jaramillo quien ejecuto frescos en Ciudad de México y que escandalizó a la crítica por lo atrevido de sus temas y por tener presencia de figuras humanas desnudas, El mural del Capitolio Nacional fue inaugurado el 21 de diciembre, y surgió alrededor de ello una polémica con el artista León Posada en la prensa local, asunto que no trascendió, luego resultaron averiados los murales por unos obreros que realizaban trabajos para la decoración del salón, quienes por orden de una señora que, encargada de estas tareas, pretendía cubrir los personajes desnudos lo que también suscitó diversos comentarios en la prensa. Hacia 1958, el cabildo de Bogotá aprueba moción para que sean retirados del capitolio nacional los frescos de Gómez Jaramillo, que habían desatado polémica y protestas. Luis Alberto acuña sale en defensa de los murales e impugna a quienes lo critican por la falta de belleza. A esta defensa se suma el poeta Darío Samper⁵³.

En 1949 Ignacio Gómez demanda al Capitolio Nacional por haber ordenado cubrir los frescos y en 1959, Estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Nacional, denominados "El grupo de los 4", destapan los murales del Capitolio Nacional, después de once años de

⁵³ Ignacio Gómez Jaramillo, *Anotaciones de un pintor* (Medellín: Ediciones gráficas, 1987).

permanecer cubiertos por orden de Laureano Gómez. El suceso es ampliamente divulgado por la prensa liberal y señalando "como ejemplo para todo el país". El grupo anuncia su intención de ir a destapar también los murales de Pedro Nel Gómez en Medellín. Solo hasta 1960 comienza la restauración de los frescos del Capitolio Nacional⁵⁴

Finalmente, en 1965 Ignacio Gómez Jaramillo obtiene un premio por cinco mil pesos (\$5. 000.00) tras haber obtenido el primer puesto en el concurso para el mural de la sucursal del Banco de Bogotá en Medellín con el proyecto "*Antioquia La Grande*" que sería ejecutado hacia 1966.

⁵⁴ Ignacio Gómez Jaramillo, *Anotaciones de un pintor* (Medellín: Ediciones gráficas, 1987).

Conclusión

Después de recorrer el camino que hemos planteado en estas líneas, nos queda claro que no existió un movimiento mural en Colombia, como sí lo hubo en otros lugares del continente, pero lo más importante es entender que, si bien no existió un congreso de artistas matriculados en la creciente corriente mural latinoamericana, sí que existieron artistas comprometidos con la crítica y la defensa de los valores nacionales, que estuvieron frente a un momento histórico único que les permitió contribuir con el arte nacional.

El arte mural se encargó de ser un eficaz medio por el cual mostrar una realidad social: las vivencias de la clase obrera, las raíces indígenas, la cotidianidad de los campesinos, quienes pudieron expresarlo de forma idónea, fueron los pintores Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, quienes fueron conocedores del movimiento mural mexicano e inspirados en ello, tomando elementos que se relacionaban con las reivindicaciones sociales del pueblo colombiano.

Este trabajo es un paso en el largo trayecto que queda a futuras generaciones inquietas por la historia del arte colombiano, es un paso en la dirección a explorar nuevas alternativas de investigación que permitan enraizar el amor por el arte y la cultura en nuestro país.

Bibliografía

s.f.

- Arango Restrepo, Sofía, y Alba Gutierrez Gómez. *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.
- Archila Neira, Mauricio . *Cultura e identidad obrera: Colombia 1910 - 1945*. Bogotá: CINEP, 1991.
- Bedoya de Flórez, Fabiola, y David Fernando Estrada Betancur. *Pedro Nel Gómez Muralista*. Primera. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.
- Botero Herrera, Fernando. *Medellín 1890 - 1950 Historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996.
- Bushnell, David. *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta, 1999.
- Calderón, Fernando. «Memoria de un olvido. El muralismo boliviano.» *Nueva Sociedad* (Fundación Friedrich Ebert), n° 116 (Nov. - Dic. 1991): 148.
- Correa, Carlos. *Conversaciones con Pedro nel*. Medellín: Fomento, 1998.
- Friede, Juan. *El pintor colombiano Carlos Correa*. Bogotá: Espiral, 1945.
- Gámez, Carlos Alberto, y Diego Quintero. «Indigenismo, muralismo y revolución mexicana. Una opción de búsqueda de identidad nacional en México.» *Papel político estudiantil* (Universidad Pontificia Javeriana), n° 1 (agosto 2005): 82.
- Gómez Jaramillo, Ignacio. *Anotaciones de un pintor*. Medellín: Ediciones Gráficas, 1987.
- Gómez, Juan Carlos. *Revista Unal*. 7 de febrero de 2013.
https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/37039/html_2.
- Guadarrama Peña, Guillermina. «Ricardo Carpani.» *Crónica* (UNAM), 2007.
- Gutierrez Gómez, Alba Cecilia . «Arte y política en Antioquia.» *Estudios de filosofía* (Universidad de Antioquia), 2000: 9.
- Gutierrez Gómez, Alba Cecilia . «El arte moderno internacional en Colombia 1945 - 1960.» *Artes la revista* (Universidad de Antioquia) 8, n° 15 (2009): 15.
- Herr, Robert. «El machete sirve para cortar la caña: Obras literarias y revolucionarias en "El Machete" (1924-1929).» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Tufts University), n° 66 (2007): 133.
- Jaramillo, Ignacio Gómez. *45 salón nacional de artistas*. 14 de septiembre de 2018.
<https://45sna.com/artistas/ignacio-gomez-jaramillo> (último acceso: 2 de octubre de 2021).
- Kalmanovitz, Salomón. *Economía y nación una breve historia de Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997.
- . *Nueva Historia económica de Colombia*. Bogotá: Santillana, 2010.
- Londoño Vélez, Santiago . *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2005.
- . *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995.
- López, Javier Ocampo. «José Vaconcelos y la educación mexicana.» *Historia de la Educación Latinoamericana* (redalyc), 2005: 139-159.
- López, Matilde Elena. *Interpretación social del arte*. El Salvador: Dirección general de publicaciones del ministerio de educación, 1965.
- Medina, Álvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Tercer mundo,

- 1995.
- Melo, Jorge Orlando. «Los grandes temas y debates del siglo XX en Colombia: Problemas recurrentes que han preocupado a la opinión nacional.» *Credencial Historia* (Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango), noviembre 1999.
- Mendieta y Núñez, Lucio . «Sociología del arte.» *Revista Mexicana de Sociología* (Universidad Nacional Autónoma de México) 11, n° 3 (Sep. – Dic. 1949): 414.
- Mingell, Josep. *Pintura al fresco*. 2021. <https://pintura-mural.org/es/p/pintura-al-fresco/pintura-mural-al-fresco-paso-a-paso-5-31> (último acceso: 2 de octubre de 2021).
- Múnera, Luis Fernando. *El mundo.com*. 1 de junio de 2020. <https://www.elmundo.com/noticia/Historia-de-Medellin-a-cuentagotas-48/380093>.
- Naranjo, Vladimiro. *Teoría Constitucional e Instituciones Políticas*. Bogotá: Temis, 2000.
- Ospina, Frank. *Pinterest*. s.f. <https://co.pinterest.com/pin/369013763198165739/> (último acceso: 30 de septiembre de 2021).
- Payne, Constantine Alexander. «Crecimiento y cambio social en Medellín 1900 - 1930.» *Estudios Sociales*, 1986: 118 - 124.
- Pineda García, Melba María. «Los muros de la nación colombiana (1810-1950).» *Boletín de Historia y Antigüedades* (Académica Colombiana de Historia), n° 847 (octubre-diciembre 2009).
- Pini, Ivonne. *En busca de lo propio, inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá : Universidad Nacional, 2000.
- Poveda Ramos, Gabriel . *Historia económica de Colombia en el siglo XX*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2005.
- Sáez, Rafael, y otros. «Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas.» *Catálogo: Exposición de los artistas independientes*. Medellín: Museo Nacional de Colombia, 1944.
- Tirado Mejía, Álvaro . *La revolución en marcha: aspectos políticos del primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, 1934-1938*. Medellín: Vieco, 1986.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Introducción a la Historia económica de Colombia*. Bogotá: El Áncora, 1983.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950 – 1970*. España: Siglo XXI, 1973.
- Trotsky, León, André Bretón, y Diego Rivera. *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente*. España: El viejo topo Ediciones, 2000.
- Zúñiga Reyes, Danghelly Giovanna . «Nación, identidad y ciudadanía: del ejercicio de inclusión al de exclusión.» *CS* (Universidad ICESI), n° 2 (julio - diciembre 2008): 305.