

Colombia: inicios y consolidación de la modernidad en el arte

Carmen María Jaramillo

Los inicios: la generación nacionalista

La generación que alcanza su plenitud creativa entre los años veinte y cuarenta en Colombia, se desprende no sólo de cánones académicos del siglo XIX, sino de temáticas como el paisaje, el bodegón y los cuadros de costumbres; sus preocupaciones contextuales e iconográficas están signadas por lo local, sin folclorismos, y con una actitud que no idealiza la condición marginal que el capitalismo naciente confiere a obreros y campesinos. Desde tal perspectiva, este grupo se caracteriza por un espíritu marcado por la modernidad en su ímpetu de rebeldía y en el hecho de negar los principios de la tradición, para afirmar sus propios valores. No obstante, pese a poseer una mentalidad moderna, carecen, en su mayoría, de un lenguaje plástico moderno. Sus ideales son revolucionarios, pero su expresión formal se percibe menos consolidada y audaz que sus contenidos de ruptura.

Este grupo de artistas puede inscribirse dentro del espíritu que animó al muralismo mexicano y a todo el arte figurativo que se desarrolló en el subcontinente durante los años veinte y parte de los treinta. Los pintores y escultores más destacados de esa generación son Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Carlos Correa, Luis Alberto Acuña, Darío Jiménez, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín, Ramón Barba y Gonzalo Ariza, entre otros.

Colombia, a diferencia de otros países de América Latina como Argentina, Brasil o Uruguay, se caracterizó por una mayor resistencia frente a los movimientos de vanguardia. Esta actitud se percibe incluso en los artistas más lúcidos del momento quienes, con un ánimo de afirmación en lo propio, no se interesan en los movimientos radicales de ruptura, sin por ello condenarlos. En el manifiesto de los independientes, publicado en 1944, el cual está firmado entre otros, por artistas como Pedro Nel Gómez y Débora Arango, se llevan a cabo aseveraciones como estas: «2. Los artistas colombianos independientes, queremos sentir ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del continen-

te, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos./ 9. Pintura independiente, es pintura independiente de Europa./ 10. Respetamos profundamente todas las culturas antiguas y modernas; pero declaramos que todas ellas no son transmisibles, menos en América. Esas gigantescas culturas no nos pertenecen».

La actitud de estos pintores, no obstante, es percibida por los sectores más conservadores como revolucionaria y peligrosa, y es perseguida desde estamentos políticos y religiosos. En forma simultánea a la exposición que sobre «arte degenerado» se celebró en el Hofgarten de Munich, y que iba en contra de cualquier manifestación de vanguardia, Laureano Gómez, aludiendo a la generación mencionada, escribe: «La indecente farsa del expresionismo ha contagiado la América y empieza a dar sus tristes manifestaciones en Colombia... El expresionismo es, únicamente, un disfraz de la inhabilidad y una manifestación de pereza para adquirir la maestría en el dominio de los medios artísticos. Nada de lo que produce sobrevivirá al ruido con que su aparición es saludada».

La persecución a estos artistas es quizás la más fuerte en la historia del arte colombiano. «Surgió una reacción de hostilidad que ciertos sectores manifestaban contra un cambio estético que no podían controlar... y se manifestó en una serie de juicios que desbordaron los linderos del arte y situaron la discusión en el terreno ideológico, con todo el peso de sus implicaciones políticas». La persecución a estos artistas había tenido un tinte claramente político, que puede entenderse mejor si se recuerda que el liberalismo se asociaba, sin motivos reales, con los bolcheviques. A Ignacio Gómez Jaramillo, en 1939 se le habían repudiado los frescos que llevó a cabo en el Capitolio Nacional; a Carlos Correa se le arrebató el premio en el III Salón Anual de Artistas Colombianos, en 1943, porque su cuadro *Anunciación* presentaba a una mujer desnuda embarazada, hecho que fue condenado como inmoral por algunos representantes de la crítica, —que aún no se había definido como un campo autónomo— y por representantes de la Iglesia y el Estado.

Débora Arango, quien había declarado que el arte y la moral son dos cosas independientes, es condenada por diversos motivos, en forma sucesiva: «Fue solicitada por la curia para que se comprometiera a no pintar desnudos. Su participación en el llamado Primer Salón Nacional, fue mutilada. La invitación cursada por el Ministro de Educación Jorge Eliecer Gaitán para exponer 13 de sus acuarelas en el *foyer* del Teatro Colón, fue nuevamente causa de escándalo. Por ello recibió veto de *El Siglo* y de Laureano Gómez, para quienes la pintura de la señorita Arango era la demostración evidente de la obscenidad». En la época se genera una bata-

lla por la libertad y la autonomía creativas, librada por artistas, críticos y algunos personajes dedicados al apoyo a tareas culturales, en contra de algunos políticos y prelados, que quieren continuar detentando el poder de definir los criterios de selección y consagración de los artistas.

Consolidación de la modernidad

El período comprendido entre 1930 y 1946 se ha llamado República Liberal, dado que los miembros de este partido ostentaron el poder en forma ininterrumpida. En 1946, los conservadores arriban nuevamente a la presidencia y continúan en ella hasta 1953, cuando se produce el único golpe militar que se ha llevado en Colombia a lo largo del siglo. En 1957 el dictador Gustavo Rojas Pinilla renuncia al poder, presionado por un intenso movimiento de opinión, y en 1958 se instaura el Frente Nacional, que surge de un pacto de los dos partidos tradicionales, con el fin de poner fin a la lucha que desangraba al país y evitar otro posible golpe militar. Esta alianza, en la cual los dos partidos se alternaron en el gobierno, tuvo una duración de dieciséis años.

Según el sociólogo Carlos Uribe «después del 9 de abril de 1948 los colombianos aprendieron y se acostumbraron a vivir de una manera escindida... La maquinaria del Estado se había hecho compleja. No era incompatible sostener una guerra y prosperar considerablemente en lo económico (...) Como ciertos animales cuando son atacados, aprendimos a replegarnos sobre nosotros mismos, pues lo que era con nosotros ya no era conmigo. La división del trabajo capitalista acarreó la división de la conciencia colectiva. En los años cincuenta se estableció la diversidad. Muerte y destrucción horrenda al lado de bonanza cafetera, industrialización, tecnología televisiva y grandes obras de ingeniería y desarrollo económico. Violencia en los campos y *rock-and-roll* en las ciudades... y al final unidad y abrazos entre los acérrimos enemigos que se habían trenzado en la guerra atroz».

La inserción del arte colombiano dentro de los lineamientos del arte internacional, en la década del cincuenta no comporta necesariamente la adopción de características de las vanguardias europeas ni el desasosiego que signó la sucesión de «ismos» a través de la primera mitad de la centuria. En este momento el país cuenta con una relativa bonanza económica, el capitalismo irrumpe en forma acelerada y se perciben los ecos del optimismo conformista, proveniente de los Estados Unidos, que celebra su victoria en la guerra. Otro momento y otra latitud llevan a que el arte europeo sea

tomado como una referencia que enriquezca la mirada para aproximarse al arte, pero que no se adopten las modalidades específicas que caracterizan la plástica en los países que marcan el liderazgo en este campo.

La serie de creadores que participan en este proceso tiene una mirada libre de prejuicios y un conocimiento del pensamiento visual de su tiempo. Se instauran como artistas modernos, con lenguajes individuales, sin conformar grupos diferenciados. En esta generación destacan pintores como Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Leopoldo Ritchter, Cecilia Porras, Judith Márquez, David Manzur, Hernando Tejada y Lucy Tejada, y escultores como Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret. Cada uno consolidará un estilo, noción puramente moderna, que en ese momento llega a su máxima expresión de la individualidad y que les permitirá crear y desarrollar, en forma coherente, un trabajo con una lógica interna y unas características que lo identificarán ante el público. La ruptura con la tradición la llevan a cabo los artistas en sus obras, y el cuerpo teórico que sustenta esa mirada, lo generan los intelectuales y críticos, a través de los medios de comunicación.

El campo de la crítica, que comienza a definirse en este período, está conformado por algunos intelectuales, entre los cuales destaca el poeta Luis Vidales, quien en 1946 publica su *Tratado de estética* que recibe los más elogiosos comentarios de Luis Cardoza y Aragón. De igual manera, un grupo de europeos que ha llegado huyendo de la guerra, juega un papel fundamental para definir el campo de la crítica, frente a otras esferas de la vida nacional. Destacan los alemanes Juan Friede y Walter Engel, el español Clemente Airó y el polaco Casimiro Eiger. En 1954 llega al país la crítica argentina Marta Traba, quien había estudiado con René Huyghe en L'École du Louvre en París y con Giulio Carlo Argan en Roma. Había sido también asistente y discípula del crítico de arte Jorge Romero Brest, en Argentina. La escritora será definitiva para abrir campo al arte moderno en el país y para contribuir a la comprensión y difusión de la obra de los artistas emergentes. Será también la primera directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que abre sus puertas al público en 1963.

En la modernidad aparece una actitud de negación o ruptura con la tradición, en sus diferentes formas (arte, civilización, religión, Estado, moral) y la afirmación de un individuo nuevo, cocreador de la realidad. Los nuevos artistas niegan unos valores para ellos obsoletos, con el fin de redefinirlos en ámbitos como la estética, la ética y la organización social.

En el caso local, la ruptura es fuerte, dado que la producción artística que caracteriza el período tiene poco o nada en común con el momento precedente. Surge en primera instancia un lenguaje cercano al cubismo, en el

campo pictórico y más adelante los artistas fluyen libremente entre abstracción y figuración. Comienza a desaparecer el interés por el nacionalismo o el indigenismo y se abren, entonces, otros espacios en el interior de las obras, para explorar el contexto y el universo de lo propio.

La originalidad es tomada en la acepción que responde al retorno al origen, a la necesidad de volver a lo primigenio y que toma fuerza con artistas como Van Gogh, Gauguin y Cézanne, que parten de las grandes ciudades con el fin de buscar lugares o culturas más simples y, con ellas, un ser humano más esencial. En el caso colombiano, el retorno a los orígenes lo había hecho ya la generación precedente, la cual indagó en los mitos precolombinos y en las culturas populares.

Los artistas que vendrán a relevarlos no sienten la necesidad de retornar a las verdades primeras, sino que buscan encontrar un universo personal, radicalmente diferente del de sus predecesores, que los diferencie de los demás y del cual deriven las claves de lo que será su producción. En este caso, la noción de originalidad se acerca a un comienzo desde cero, a una *tábula rasa* modernista, en la cual el universo singular que buscan los artistas deberá poseer una aproximación al entorno libre de prejuicios y que deje constancia de su cosmovisión única y singular.

Así comienza a aparecer, también, la noción de *autonomía*, planteando la normatividad de los trabajos desde el interior mismo del campo artístico. La apreciación que hace el crítico Juan Friede sobre uno de los trabajos iniciales de Enrique Grau, lo corrobora: «... en general son las experiencias que recibió en los Estados Unidos las que cuentan en su desarrollo artístico y no las obras ejecutadas. El dinámico realismo norteamericano le demostró que aún en Cartagena, la ciudad de luz tropical, el tema no es necesariamente playa, mar, nubes o pintorescas escenas de la vida de los negros (...) La bañista de Grau no es representación de una mujer cualquiera en la playa, sino un cuadro que nos deleita con un juego de planos de colores, con la seguridad de un dibujo simplificado... con un plano vertical de rojo oscuro, que resalta y armoniza con tres planos horizontales de un cielo morado». Con esta nota se enfatiza la idea de que el tema ha pasado a ser algo secundario y que las alusiones al entorno se efectúan en términos de lenguaje plástico, más que en el de la representación de la realidad. El problema no consiste en plantear una visión particular de la naturaleza sino en una articulación de elementos del lenguaje pictórico, que aluden de una manera abstracta a la realidad.

No obstante, esta autonomía no responde a una traducción de lo foráneo. En Alejandro Obregón, las referencias al cubismo se ligan más a un interés por geometrizar elementos del trópico y por trabajar una posible descom-