

NACIONALISMO Y BACHUISMO EN LOS ESCULTORES BOYACENSES

Artes Plásticas

Este material de autoestudio fue creado en el año 2006 para la asignatura Artes Plásticas del programa de Artes y ha sido autorizada su publicación por el (los) autor (es), en el Banco de Objetos Institucional de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.





Nacionalismo y bachuismo en los escultores boyacenses

Nationalism and bachuismo in the Boyacá region's sculptors



Jorge Alberto Casas Ochoa*
Grupo Creación y Pedagogía
Proyecto Trazos

** Ingeniero de vías y transporte U.P.T.C.
Licenciado en Artes Plásticas Universidad de la Sabana.
Magíster en Historia U.P.T.C. Docente de planta Licenciatura en artes plásticas U.P.T.C.
Correo e.: jaco58_@latinmail.com*

Resumen

Para los estudiosos de los fenómenos artísticos en Colombia, y particularmente en el departamento de Boyacá, es muy importante analizar aquellos rasgos, tanto comunes como diferentes, de la obra artística de los escultores boyacenses –considerados nacionalistas– nacidos en el periodo de la

transición entre los siglos XIX y XX, ya que su trascendencia artística entre los años 1930 y 1940 permite vislumbrar aquellos primeros pasos hacia el arte moderno en Colombia.

Palabras clave: Bachuismo, Expresionismo, Eclecticismo, Indigenismo, Escultura, Rómulo Rozo, Hena Rodríguez, José Domingo Rodríguez, Gomer Medina, José Ramón Montejo.



Nacionalismo y bachuismo en los escultores boyacenses

Jorge Alberto Casas Ochoa

Abstract

To the scholars dedicated to the artistic phenomena in Colombia, and mainly those in the Boyacá Department, it is very important to analyze the characteristics, both common and different ones, of the regional sculptors' artistic works –considered as nationalists– born in the transition between the

XIX and the XX centuries, due to their artistic importance during the years 1930 and 1940, which allow anyone to foresee the first steps toward modern art in Colombia.

Key Words: Bachuismo, Expressionism, Eclecticism, Indianism, Sculpture, Rómulo Rozo, Hena Rodríguez, José Domingo Rodríguez, Gomer Medina, José Ramón Montejo.



Posterior a la Revolución mexicana de la década de los diez del siglo XX y a la crisis de la Primera Guerra Mundial, América Latina experimentó uno de los periodos de mayor agitación social, política y cultural, que involucró algunos rezagos regionales decimonónicos; periodo en el que la relatividad y la lucha contra la tradición y los convencionalismos surcaron las principales tendencias modernistas en las artes plásticas, impulsadas por algunas influencias europeas del futurismo y el cubismo en sus distintas fases.

Entrados los años veinte, las concepciones del arte se fueron transformando pausadamente en un buen número de estos países, fenómeno que en la anterior década otros ya habían experimentado precipitadamente, como consecuencia de las particulares circunstancias sociopolíticas que atravesaban.

La preocupación particular de los artistas por expresarse auténticamente, unida a esas agitaciones sociales internas y culturales, hizo que de manera casi simultánea se manifestara en ellos el deseo de recavar en los vestigios del pasado los imaginarios colectivos de algunas culturas aborígenes americanas –en distintas latitudes del continente–, como una posibilidad de expresión artística o de legitimar sentimentalmente sus vínculos con las raíces primigenias de estas tierras.

Ese espíritu nacionalista surgió más en algunos países que en otros, asumiéndose como un principio de apertura hacia la modernización del arte en Latinoamérica; su primer impulsor y protagonista fue el muralismo mexicano, que mostró interesantes aportes estéticos a escala mundial, con temáticas sociales de marcado sesgo político para las grandes masas, incluyendo desde el indigenismo hasta el paisajismo americano.

Mientras esta corriente se manifestó particularmente en áreas de profunda influencia indígena y mestiza, las otras, derivadas del impresionismo y el surrealismo europeo, se consolidaban en países que tenían mayor cercanía cultural y de intercambio con el viejo continente, logrando trascender con nombre propio y abiertamente contrarias a los preceptos académicos pregonados en el periodo de transición entre los siglos XIX y XX.

Para el caso colombiano, el despuntar del siglo XX se caracterizó por las profundas dificultades políticas y económicas que hundían sus raíces en las postrimerías del siglo anterior, desencadenando la brutal confrontación de los Mil Días hasta encontrar su clímax con la separación de la provincia de Panamá y hacer tránsito hacia la tortuosa experiencia de la gran depresión de 1930. Entrando a los años treinta, el país –hasta entonces rural– fijó sus derroteros en nuevas perspectivas de desarrollo, cuando los liberales, inspirados en los ideales de la modernización, asumieron el poder y reorientaron los propósitos nacionales con tendencia a superar esas crisis sociopolíticas y, por ende, propiciar el desarrollo de las artes y la educación a nivel de masas.

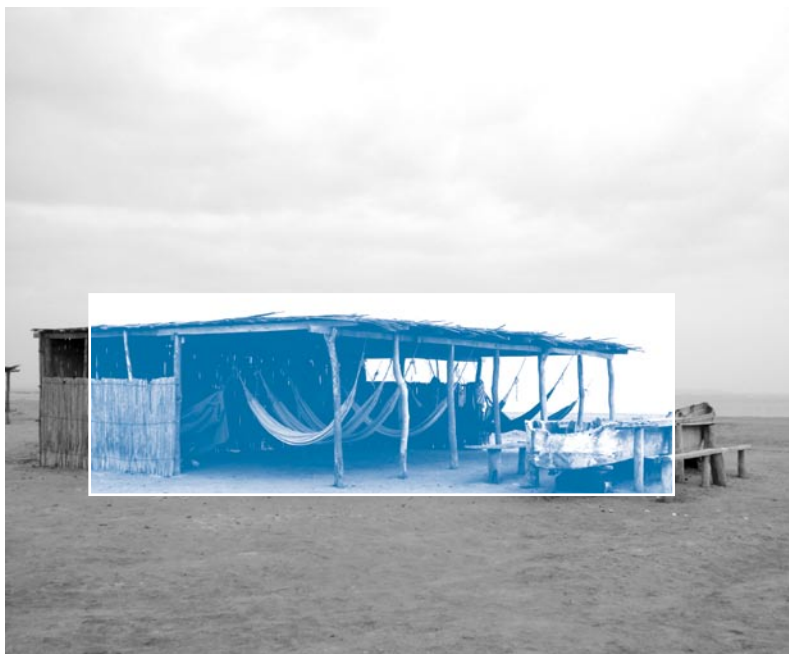
A diferencia de México, Brasil, Argentina, Uruguay o Cuba, países en los que las corrientes artísticas de vanguardia se manifestaron entusiastas y con relativa prontitud, en Colombia, a pesar de haber tenido la oportunidad de disfrutar exhibiciones modernistas de arte europeo o del intento de algunos artistas por manifestarse con obras que recogían elementos vanguardistas de vigencia en Europa, la anestesia cultural era tan sobrecogedora que cualquier intento renovador en las artes era inmediatamente cuestionado y en algunos casos rechazado, porque existía la tendencia de preservar los trasnochados legados academicistas, como premisas válidas para la expresión artística.

Pese a ese oscuro panorama, uno de los géneros artísticos que tuvo mayor auge y



La preocupación particular de los artistas por expresarse auténticamente, unida a esas agitaciones sociales internas y culturales, hizo que de manera casi simultánea se manifestara en ellos el deseo de recavar en los vestigios del pasado los imaginarios colectivos de algunas culturas aborígenes americanas





El temor de estos artistas a salirse de aquel paradigma académico y a proponer nuevas maneras de hacer y apreciar el arte estaba más enfocado al modo de enfrentar el contexto artístico reinante.



desarrollo en el país a partir del primer cuarto de siglo XX fue la escultura, por encima de la misma pintura. Hasta cumplidas las dos primeras décadas, la escultura tuvo unas connotaciones tan particulares que el mejor referente se reducía a un puñado de artistas cuyos volúmenes carecían de algún sello de autenticidad y ni siquiera se acercaban a las mínimas expectativas que reclamaba el sentimiento auténtico del alma nacional, como sí ocurría en otros países.

Aunque algunos pintores reconocidos produjeron obras nacionalistas desde el paisajismo o el costumbrismo folclórico, también incursionaron en la escultura con intentos timoratos en la representación de escenas populares, sin lograr adentrarse en la realidad social del país.

Una posible causa de ello se centró en la ausencia de un prudente detenimiento para pensar lo propio, lo mismo que la falta de credibilidad en los valores creativos del país. Ante este lastre, se contrataron algunos artistas europeos para la ejecución de los pocos monumentos oficiales que requería la institucionalidad; aun cuando se llegase eventualmente a encargar la ejecución de

una obra escultórica a un artista nacional, este quedaba supeditado al juicio y gana de su ordenador, por lo que su propuesta terminaba congraciándose con el ejercicio mimético de las maneras europeas.

El temor de estos artistas a salirse de aquel paradigma académico y a proponer nuevas maneras de hacer y apreciar el arte estaba más enfocado al modo de enfrentar el contexto artístico reinante, en el que se hallaban comentaristas, políticos, intelectuales, comerciantes y, en general, aquella clase social potencialmente dispuesta a comprar o promover obras de arte.

Por consiguiente, aquellos trabajos que no estuvieran en la línea tradicional de “belleza” estarían negados para ser reconocidos dentro de sus gustos estéticos, por lo que los escultores sacrificaron en parte la posibilidad de asumir una postura más libre, espontánea y renovada frente al arte, como riesgo de un franco detrimento de sus intereses económicos o de supervivencia.

Por tanto, esa escultura producida a comienzos del siglo XX se redujo a lo conmemorativo, traducido en la ejecución de estatuas y bustos de personajes de un pasado glorioso; obras consideradas como el mejor referente nacional de los escultores eclécticos colombianos, entre quienes sobresalió el célebre pintor y escultor chiquinquireño Dionisio Cortés, nacido en 1863.

La constreñida creación artística de entonces mantuvo así una clara manifestación decadente del arte –y en esta línea, de la escultura–, porque si en los tres siglos de colonialismo la producción escultórica y de imaginería fue escasa, en el tránsito por el periodo de la República fue prácticamente nula. Solo a partir de mediados de los años veinte se empieza a mencionar el legado precolombino de Tierradentro y San Agustín, lo mismo que la orfebrería y la cerámica de algunas culturas aborígenes colombianas.

Entre tanto, en buena parte de los países latinoamericanos, a comienzos de los años veinte, varios escritores y artistas jóvenes, aprovechando el auge e innovación de los medios de comunicación, se unieron en torno al propósito de construir un ideario que les permitiera expresar de manera auténtica sus realidades sociales, conformando grupos dedicados a pensar sus comunidades y a difundir sus ideales, muchos con una clara inclinación política hacia el socialismo.

Aquellas ideas plasmadas en ensayos y artículos en periódicos y revistas, algunas locales e intermitentes, fueron gradualmente cobrando impacto y trascendencia en el tiempo, hasta rebasar sus fronteras y establecerse como referentes válidos para la historia del arte.

En Colombia, este hecho, aunque pausado y por momentos efímero, no pasó inadvertido, ya que desde los comienzos de los años veinte se daba inicio a la gestación del viaje sin retorno del arte nacional, irrumpiendo con vigor un conglomerado de ideales propios que pretendían encontrar en las raíces de la americanidad la autenticidad expresiva, lo que permitió fraguar desde adentro el proceso de una plástica nueva y honesta, dejándose de lado el remedo de lo europeo, pero sin ignorar lo que allí ocurría. Varios escultores jóvenes –algunos boyacenses– que en desbandada habían iniciado ese periplo por distintos países europeos, trataron de encontrar nuevos horizontes a sus inquietudes artísticas accediendo a escuelas y talleres de maestros reconocidos, lo mismo que a museos y colecciones del arte universal, viviendo de cerca las distintas tendencias estéticas de comienzos de siglo. Esta experiencia les colmó de argumentos para asumir y defender con vehemencia sus propuestas plásticas a su regreso al país a comienzos de la década de los treinta, en un momento políticamente coyuntural, ya que finalizaba el largo periodo de hegemonía conservadora y se daba comienzo al periodo de los gobiernos liberales.

Las convulsiones sociales marcadas por las manifestaciones sindicales que reclamaban mejores condiciones laborales, y que se habían hecho evidentes años atrás, unidas a la represión oficial de los gobiernos conservadores, avivaron los ánimos contestatarios, estimulando la conformación de grupos de intelectuales jóvenes, que planteaban la necesidad de construir un nuevo país, basado en la juventud, los valores de la raza y la tierra.

Así, un buen número de artistas, entre los que se contaban pintores y escultores, ya habían viajado a distintos países, como España, Francia e Italia, principalmente, unos inspirados en la posibilidad de ensanchar sus conocimientos técnicos y otros con la esperanza de equiparar su producción plástica con lo europeo, convergiendo ideológicamente a través de sus trabajos artísticos.

En este sentido, la singular partida sin regreso del escultor chiquinquireño Rómulo Rozo a Europa y su posterior encuentro en París con su amigo Luis Alberto Acuña fijaron un hito importante del arte en Colombia, particularmente de la escultura, ya que la temática de sus primeras obras desencadenó una tendencia que repercutió favorablemente en la inspiración de otros artistas jóvenes a comienzos de la década de los treinta; jóvenes que amparados en las letras de connotados escritores y periodistas surcaron sus propuestas estéticas con temáticas que se compadecían con lo terrígeno y lo popular.

De esta coyuntura, y mirando hacia la escuela nacionalista del muralismo mexicano, surgió el bachuismo –nombre inspirado en una escultura de Rozo–, que, gracias a la conjunción de ideales de escritores y al aporte fundamental de los artistas, mantuvo una línea de trabajo fiel a convicciones y valores de la nacionalidad, pese a no haberse consolidado como un grupo cohesionado y estatuido bajo parámetros estéticos estrictos.



En buena parte de los países latinoamericanos, a comienzos de los años veinte, varios escritores y artistas jóvenes, aprovechando el auge e innovación de los medios de comunicación, se unieron en torno al propósito de construir un ideario que les permitiera expresar de manera auténtica sus realidades sociales.





El indigenismo en el arte, por entonces tan fuerte y fecundo en México, Perú, Guatemala y otros países latinoamericanos, fue rechazado en su esencia por el bachuismo como única y exclusiva opción para presentarlo como arte nacional, a pesar de que Rómulo Rozo y Luis Alberto Acuña lo habían tomado como eje fundamental para su propuesta plástica.

La vigorosa presencia del tallador español Ramón Barba redundó en el trabajo escultórico de otros artistas, como Josefina Albarracín, Hena Rodríguez y José Domingo Rodríguez, permitiendo a esta corriente artística fincar sus esfuerzos en los temas que involucraron al hombre campesino y obrero, bajo las concepciones técnicas de la excelsa talla sobre materiales tradicionales y duros, como la piedra y la madera, principalmente.

El principal propulsor y representante permanente del bachuismo, el pintor y escultor santandereano Luis Alberto Acuña, a su regreso a Colombia, a comienzos de la década de los treinta, enfiló sus intereses artísticos hacia la búsqueda de las raíces primigenias colombianas y representó en sus obras el colorido y la exuberancia del trópico colombiano, lo mismo que la riqueza de la mitología chibcha.

La persistencia temática etnocultural en sus obras, tanto pictóricas como escultóricas, le permitió mantener vivo el espíritu del movimiento bachuista, reafirmado por sus profundos estudios de historia del arte y sus valiosos argumentos desde la crítica artística. A diferencia de los demás artistas nacionalistas, Acuña fijó su residencia y frente de trabajo en la población boyacense de Villa de Leiva, desde donde pudo recorrer y sentir de cerca aquellos parajes sagrados y mentados en la mitología chibcha.

Contrario a lo que pudiera creerse, el indigenismo en el arte, por entonces tan fuerte y fecundo en México, Perú, Guatemala y otros países latinoamericanos, fue rechazado en su esencia por el bachuismo como única y exclusiva opción para presentarlo como arte nacional, a pesar de que Rómulo Rozo y Luis Alberto Acuña lo habían tomado como eje fundamental para su propuesta plástica. Para los demás artistas de esta corriente, esa causa indigenista se remitió simplemente a la anécdota o como pretexto para reivindicar los valores esenciales de la raza mestiza y la

tierra, sin recabar en los imaginarios culturales de los ancestrales aborígenes.

La singular postura ideológica de un sector del bachuismo, si bien no era excluyente, entendía que lo indígena, como tal, siempre permaneció ajeno y distante a los más caros intereses y compromisos tanto del Estado como de la misma sociedad, porque desde el vasallaje colonial el concepto de indio era sinónimo de desprecio y encauzado a vilipendiar o estigmatizar, derivado de la feroz campaña emprendida por los españoles para extinguir la estética precolombina, considerada idolátrica por ellos.

Ese rechazo por el indígena y su cultura llegó a transformarse e incrustarse en el ideario social desde el momento en que el pueblo indígena volcó sus creencias hacia la fe católica, fenómeno que coadyuvó para que disminuyeran las razones de expresión desde los imaginarios míticos aborígenes.

Así, ese indigenismo, revivido por algunos bachués, solo llegó a evocarse tangencialmente como una posibilidad de recrear imaginarios desde los valores naturales del terruño, tal como los chibchas lo habían concebido en su momento. Por tanto, ellos asumieron como otra opción nacionalista, igualmente válida, la realidad de su presente, definiéndola desde el mestizaje y sus connotaciones desde lo popular.

Sin embargo, esa corriente nacionalista del arte en Colombia, apoyada en el eco de las voces renovadoras que provenían del extranjero, no solo tuvo manifestaciones importantes en la escultura y la pintura; también se hizo presente en la música, la literatura y las artes gráficas, que tuvieron importantes desarrollos dentro de la cultura del país. La proliferación de publicaciones, como revistas y periódicos, hizo que las artes plásticas tuvieran un apoyo decidido para la difusión y reproducción de las obras, tanto de los artistas reconocidos como de aquellos en proceso de formación.



En el campo de la música, la aparición de la radio produjo un impacto importante en las masas, ya que se difundieron y promovieron los temas musicales populares y folclóricos de profundo sentimiento nacional, al igual que se dieron a conocer los aires musicales de otros países, como México y Argentina, lo mismo que las nuevas corrientes musicales norteamericanas. Este medio de difusión hizo que las clases dirigentes se acercaran más pronto al pueblo, a través de sus ideas, propiciando otras formas de hacer política y de generar expectativas de desarrollo social.

Desde la literatura surgieron nuevas propuestas, en la poesía y la prosa; especialmente, se dieron algunos destellos de tendencia indigenista, a través de varios estudiosos, escritores y periodistas, algunos de ellos parlamentarios, que hicieron valer sus argumentos a través de discursos de profundo sentimiento nacionalista.

Durante la llamada República Liberal, las costumbres culturales del país se fueron transformando paulatinamente, derivadas de la implementación de políticas sociales y de educación que favorecieron particularmente las prácticas artísticas.

Esto se reflejó en la organización de los salones nacionales de arte, como escenarios adecuados para la confrontación estética y como puertas de entrada a la comprensión del arte moderno en el país, coadyuvados por aquellos primeros intentos para implementar los museos y las aproximaciones a la concepción del patrimonio artístico y cultural del país.

La connotada visión socialista y popular de los gobiernos liberales suscitó profundas inconformidades y celos políticos, principalmente entre los sectores tradicionalistas del conservatismo, que tenían como aliado ideológico estratégico a la Iglesia católica. Así, algunos de los líderes políticos conservadores, incitados por las grandes transformaciones



que se habían empezado a fraguar en muchas partes del continente durante las dos décadas anteriores y preocupados por los brotes ideológicos socialistas, reflejo de la Revolución rusa, asumieron una posición contestataria frente a los nuevos paradigmas del arte que se cernían sobre el continente, particularmente del impacto de la corriente del muralismo mexicano.

La minusvalidez étnica del elemento indígena dentro de la condición mestiza del hombre colombiano, considerada como obstáculo para el desarrollo del país por parte de la élite intelectual colombiana de la época, se constituyó entonces en el primer argumento para reprobear algunas manifestaciones artísticas que estuvieran encaminadas a reivindicar los

valores de la raza indígena y, en consecuencia, mestiza, o que tocaran aquellos valores de la moral cristiana considerados sinónimos de obscenidad o blasfemia.

Muchos de estos críticos y comentaristas se valieron del discurso crítico artístico para alertar sobre la hecatombe que supuestamente se cerniría sobre la sociedad colombiana si se llegara a abandonar aquellos preceptos academicistas clásicos y tradicionales o, en su defecto, a asumir las nuevas posibilidades de expresión que ofrecían las vanguardias artísticas, como latente sinónimo de decadencia.

Con esta recalcitrante posición ideológica, quizá se le estaría atribuyendo al arte la responsabilidad de los cambios sociales, sin advertir que este tan solo es parte de la expresión cumplida de los hechos, porque tan legítimo resulta el arte que refleja los cambios y crisis de la humanidad como aquel que se mantiene anquilosado en el tiempo. Esta argumentación no tenía razón distinta a la de preservar una postura política que valiera la ostentación del poder a costa de sacrificar la libre expresión popular del arte.

Siendo que el concepto de belleza varía de cultura a cultura, en el campo del arte lo que no es variable es que un creador le imprima un carácter eminentemente estético a su obra. Entonces, del análisis histórico acerca del aporte que hizo un grupo de escultores oriundos de Boyacá al nacionalismo colombiano en las artes plásticas surgen algunos elementos considerados dominantes de la sociedad colombiana, que definían en parte los principales rasgos característicos de esa posible identidad nacional, particularmente centrados en el idioma y la religión, como parte del legado hispánico y sobre el cual se tejían los imaginarios colectivos.

Estos escultores nacionalistas, nacidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, hicieron parte de dos generaciones de colombianos que influyeron decididamente en el desarrollo

social del país, principalmente entre la década de los treinta y finales de la de los cincuenta. Ellos se constituyeron en protagonistas importantes de esta fase del arte en Colombia, tanto en número como por la calidad de las obras; entre los más destacados se encuentran Rómulo Rozo,

José Domingo Rodríguez, José Ramón Montejo, Carlos Reyes Gutiérrez, Gomer J. Medina y, con posterioridad, Julio Abril. La escultora Josefina Albarracín, esposa del célebre artista español Ramón Barba, aparece referenciada en algunos documentos como de origen boyacense, lo que hace más loable e interesante el aporte que hicieron en su conjunto estos artistas al desarrollo de las artes plásticas en Colombia, porque directa o indirectamente se inspiraron en los valores culturales de la tierra boyacense para plasmar sus obras como parte de la realidad americana.

Aunque provenían de poblaciones distintas, como Tunja, Chiquinquirá, Tenza, Guateque, Monquirá y Santa Rosa de Viterbo, estos artistas tenían nexos ancestrales y contextos muy parecidos; sus regiones de origen ofrecían características muy similares en cuanto a costumbres y manifestaciones culturales de acendrada religiosidad y tradición conservadurista, ligadas al profundo espíritu mestizo, heredado de españoles e indígenas. La topografía y el clima, aunque varía escasamente de frío a templado, definen la actividad económica en torno a las prácticas de ancestral arraigo campesino –agricultura y ganadería–. Igualmente, para la época, la limitación o ausencia de espacios y oportunidades para la formación profesional y artística era prácticamente total, en razón a la precaria infraestructura de que disponía el sector educativo, lo que obligaba al éxodo de los jóvenes estudiantes para adelantar sus estudios especializados en las grandes ciudades, como Bogotá.

Los referentes artísticos de la niñez de estos escultores, en general, se remitían a la pintura e imaginería de los templos y capillas adonde



Estos escultores nacionalistas, nacidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, hicieron parte de dos generaciones de colombianos que influyeron decididamente en el desarrollo social del país,



sus peregrinajes posiblemente eran constantes. Siendo aún adolescentes, la mayoría de ellos salieron de sus lugares de origen y se establecieron en Bogotá, donde encontraron mejores expectativas y posibilidades de crecimiento personal y artístico. La habilidad artesanal de estos jóvenes, en especial con la piedra y el modelado con la arcilla, para tratar de dominar los volúmenes, los llevó a establecerse en escuelas y talleres donde se les brindó esa posibilidad académica básica. Para algunos de ellos, sus primeras obras conocidas les valió como garantía para aventurarse en busca de nuevos horizontes, especialmente en Europa (España, Francia e Italia) y, posteriormente, México.

Aunque buena parte de ellos reafianzaron sus conocimientos técnicos y conceptuales en el exterior, jamás regresaron a sus lugares de origen a recabar en sus ancestros nuevas fuentes de inspiración para su creatividad. Aun así, su sentimiento americanista y boyacense del arte se tradujo en su peculiar actitud expresada tanto en el aspecto formal de las obras como en el espíritu que las vivifica.

Podría decirse que esta generación de artistas boyacenses no tuvo dentro de sus perspectivas la aspiración de plasmar obras con alguna tendencia política, porque su arte no podía adelantarse al estado de conciencia colectiva y solamente se mantuvo como reflejo de él. Sin embargo, las circunstancias sociopolíticas por las que trasegaba el país en la década de los treinta favoreció en buena medida el ambiente creativo de los artistas y la política terminó por entrometerse en algunas de sus creaciones.

Ellos fueron dueños de sus miedos, pero, igualmente, libres para expresarse ante la adversidad o la ventura. En la plástica de estos escultores boyacenses pueden verse improntas formalistas aparentemente desencajadas de la personalidad histórica, pero, en general, toda ella es legítima, porque su arte no tuvo otro estadio que el de la sinceridad



expresiva y la elocuencia sin presunción. La propuesta de estos creadores boyacenses refleja al hombre y los acontecimientos que lo forjaron, posición que, en apariencia, desde lo político pudiera entenderse como indigna, pero no así desde lo estético.

Amén de los distintos momentos y condiciones socio-políticas que ellos atravesaron, sus estéticas son auténticas, porque en tiempos de mayores dificultades se exalta la función crítica y la capacidad creadora alcanza mayores niveles de expresión, quizá inducida por el espíritu de rebelión o sentimiento de insatisfacción. Se reconoce en estos artistas el entusiasmo por romper paradigmas, vencer temores y sentar en firme esas primeras bases de una plástica que atendía al llamado de la tierra, pese a tener nexos de inspiración foránea. Gracias al atrevimiento de Rómulo Rozo y al desparpajo de sus esculturas, el arte colombiano pudo equipararse con la realidad latinoamericana de mediados de la década de los veinte.

Él, como ningún otro artista colombiano antes, le dio sentido estético a la obra escultórica desde su convicción humilde y sencilla de hombre de pueblo, exaltando con vehemencia la expresión artística del mayor sentimiento indigenista americano. Estando en Europa pudo liberarse de su alucinante

Los referentes artísticos de la niñez de estos escultores, en general, se remitían a la pintura e imaginaria de los templos y capillas adonde sus peregrinajes posiblemente eran constantes.



seducción cosmopolizante, para fijar su atención en los legados artísticos americanos y orientales.

José Domingo Rodríguez, desde su convicción creadora, se alejó de toda posibilidad de vanidad insulsa para depositar en sus obras toda la capacidad de manifestarse, dueño de su tiempo y sin ribetes anecdóticos; él se constituye en el escultor del campesino, como Roza del indígena. Su consagrada actividad docente le permitió al país tener nuevas generaciones de artistas formados bajo su impronta de férrea disciplina artística, pero arrullados con la humildad y sencillez del hombre boyacense.



El legado del expresionismo artístico de José Ramón Montejo permite relacionar sin equívocos que fue el artista más próximo a elevar a la categoría de concepto el boceto,

El legado del expresionismo artístico de José Ramón Montejo permite relacionar sin equívocos que fue el artista más próximo a elevar a la categoría de concepto el boceto, tal como en su momento lo había hecho el célebre Auguste Rodin.

Con la obra escultórica de Carlos Reyes Gutiérrez el país tiene mejores ejemplos de la volumetría monumental, a pesar de las dimensiones de sus trabajos; fue él quien interpretó mejor, desde la exquisitez de la talla en madera, la síntesis de la forma.



En Gomer Medina, el arte nacionalista en Colombia tuvo a su creador más auténtico. Toda su expresividad estuvo signada por la tristeza y la melancolía del hombre campesino, recogida y modelada de las entrañas de su terruño, presentándola con obras arropadas de ingenuidad sobrecogedora que reflejan la dignidad y altivez del milenarismo hombre americano.

Estos escultores coincidieron en varias características: pasión por los personajes populares, un lenguaje absolutamente antiacademista y austero, preferencia por las técnicas tradicionales de la talla directa sobre materiales duros—como la piedra y la madera—, modelar y cocer la tierra sagrada, convicción absoluta

de mirar lo propio, repulsión por el insulso protagonismo o de figuración personal e inquebrantable veneración por lo maternal, la feminidad y la espiritualidad.

Lo que el pensamiento dominante de entonces señalaba como la existencia de una clara identidad nacional, estos artistas la asumieron con profunda honradez y riesgo de las posibilidades de su lenguaje plástico, conscientes de las limitaciones y potencialidades de desarrollo social e intelectual de sus comunidades, lo mismo que de los riesgos de un exacerbado e inconsecuente juicio crítico sobre sus producciones artísticas.

Desde los conceptos de idioma, religión e, incluso, raza, el país se debatió bajo un aparente lenguaje de integración, promulgado desde los idearios políticos que buscaban a partir de sus propios intereses el “bienestar social”. Sin embargo, eso que pudiera considerarse vestigios de una posible “identidad nacional” estaba planteado desde la más rica “diversidad” de los rasgos que identificaban al pueblo colombiano, lindado por los procesos culturales en los que el arte era su principal protagonista, facilitando el principio de reconocimiento y aceptación de esa diversidad cultural o regional que, en últimas, propugnaba la definición de cierta unidad nacional, cierta identidad, erosionada o enriquecida por esas facetas de posturas políticas.

Con la propuesta estética de estos escultores boyacenses se marcó el principio del arte moderno en Colombia, tanto por lo cualitativo como por lo cuantitativo; ellos le apostaron a enriquecer y enaltecer los más altos valores del hombre colombiano desde su espiritualidad, su cotidianidad y contexto, con profundo sentimiento maternal por la tierra, asumida como parte de la gran patria americana. Por lo tanto, si un sector de la crítica se encargó de desconocer sus aportes, los estudios históricos están convocados a esclarecer sus acciones.