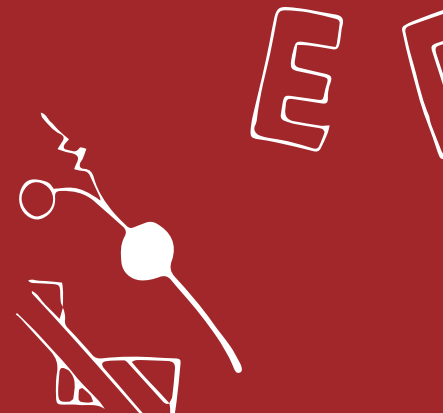


4.

Los estudios de Luis Alberto

Acuña: la
búsqueda por
una expresión
nacional





Sin título. (Boceto para un mural) Acuarela sobre papel. Luis Alberto Acuña. (s.f.).

Fuente: Colección privada.

Fotografía: Diego Carrizosa.



Figura página anterior.

Sin título. Serigrafía. Luis Alberto Acuña. (1942). Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.

Según Rubiano y Gallo de Bravo (1981), Rómulo Rozo y Luis Alberto Acuña se encontraron en 1926 en París, con el ingeniero y escritor bogotano Miguel Triana, quien fuese miembro de la Sociedad Colombiana de Ciencias Naturales, de la Academia Colombiana de Historia, y fundador de la Sociedad Colombiana de Ingenieros. Triana incentivó en los dos jóvenes el interés por temas relacionados con el pasado precolombino y el origen del hombre colombiano, circunstancia que les fortaleció las bases conceptuales para proseguir indagaciones futuras sobre este tipo de temáticas.

Friede (1946) sostuvo que Acuña en 1928, mientras visitaba las muestras artísticas de los museos vaticanos, observó un objeto que brillaba de manera notable; muy interesado, se acercó y se encontró con un pectoral realizado en oro: se trataba de un cóndor de los Andes, de cabeza elevada y alas desplegadas, en cuyos extremos se encontraban unos pequeños ídolos de oro. Esta observación causó en el joven artista un gran impacto, puesto que se trataba de una obra de arte que representaba a todo un pueblo, que no conocía el arte como

propio de una minoría social y que representaba lo más íntimo de esa sociedad. Diecisiete años después, Acuña le confesó a Friede que, al encontrarse en Roma frente a un objeto tan cercano a los orígenes ancestrales de su cultura que le recordaba las cumbres de los Andes, las frondosas selvas y los pueblos primitivos, decidió hacer el siguiente juramento:

Aquí juré, como antaño el libertador, Simón Bolívar, sobre el Monte Aventino, no lejano de aquel lugar, que al retornar a mi patria he de librar este arte magnífico del desprecio y de la incompreensión general. Revaluaré este arte indígena, panamericano y tan nuestro. (Friede 1946, 22)

Botero (2013), relata que Rómulo Rozo tenía relaciones de amistad desde 1928 con Eduardo Santos, quien, a su vez, era muy amigo del eminente etnólogo Paul Rivet, quien fuese fundador del Museo del Hombre en París.

Es muy probable que, gracias a esta amistad, Rozo hubiese podido conocer las colecciones de arte prehispánico originarias de lo que hoy es Colombia, y se hubiese nutrido de su plástica y de las publicaciones del francés en temas como la metalurgia prehispánica, para crear la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas*, en 1926.

De acuerdo con Botero (2013), la *Bachué*, de Rozo, señaló la ruta que marcó la tradición científica que siguieron aquellos primeros arqueólogos colombianos, quienes, por medio de los resultados de sus investigaciones etnográficas y arqueológicas, coadyuvaron a dar a conocer las tradiciones culturales del pasado y presente de las comunidades indígenas que habitaron, y aún habitan en nuestro país. Rómulo Rozo, además de crear la escultura que le dio nombre al discurso bachué, forjó en bronce, en 1928, las figuras de *Bachué*, *Bochica* y *Tequendama*, para una exposición individual en el Cercle Paris-Amérique Latine.

Según Friede (1946), entre 1929 (año en que Acuña regresó de Europa) y 1934, el maestro indagó sobre los temas que fueron de su interés como el indio y el campesino, y se preocupó por socializar su acervo sobre el arte. Pues, para Acuña, la Colombia del comienzo de la década de 1930 no reconocía los valores culturales autóctonos, por lo cual él pensó en reformularlos. Asimismo, indagó sobre una nueva manera de forjar la plástica de su trabajo, dejando a un lado la mimesis, en busca de interpretar las necesidades de su país, que en su concepto no poseía una manera de entender y transmitir su propia idiosincrasia. En 1935, Acuña publicó en Colombia la primera edición de su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e*

histórico), y tres años después, en 1938, pintó la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*.

En 1939, Acuña viajó a México, donde conoció el volumen de la forma de los cuerpos reflejados en las obras de la pintura muralista, circunstancia sobre la cual reflexionó para continuar con el desarrollo y la evolución de su visión plástica, cuya fuente de inspiración se originó, al igual que en el caso de Rivera, en la esencia misma de la vida americana.

El interés de Acuña se centró, entonces, en el estudio de la forma de los tipos étnicos y de las fisonomías anatómicas mestizas, con el fin de encontrar la postura de autor que emergerá en la creación de los cuerpos que trabajará en sus obras pictóricas y escultóricas.

El pensamiento de la intelectualidad colombiana de finales de la década de 1930 fue recordado por Juan Friede, quien, en su texto biográfico sobre Acuña, contextualizó lo realizado por el artista hasta 1938, un año antes de su viaje a México.

Para poder apreciar lo novedoso que para la evolución artística de Colombia, representan tanto el cuadro como el libro¹, basta tener presente la idiosincrasia de la sociedad colombiana de entonces, que rotundamente rechaza

todo lo que provenía del indio. No admitía la existencia del arte indígena como tampoco el valor artístico de los hallazgos arqueológicos de Colombia. No se conocían todavía museos estatales de arqueología, y la existencia de unas pocas colecciones particulares de objetos de oro, procedentes de huacas (tumbas indígenas), se debían más al valor intrínseco de esos objetos, que al artístico o científico. (Friede 1946, 31)

Además de los trabajos de Rozo mencionados, entre los artistas que ejecutaron en su obra la figura de la diosa Bachué, sobresalieron Ramón Barba, Carlos Correa y José Horacio Betancur. Ignacio Gómez Jaramillo, por su parte, representó, en 1968, a dos deidades chibchas, la *Madre fecundadora Bachué con un niño* y a *Bochica el dios civilizador*. Sobre el tema de los jerarcas chibchas, los escultores José Horacio Betancur y Miguel Sopó trabajaron, respectivamente, las imágenes del cacique Nutibara y del zaque Aquimínzaque, entre otras. Además, entre los artistas que trataron temáticas de tipo indigenista y del campesinado nacional en su

1. El cuadro se refiere a la pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), y el libro escrito en 1935 corresponde a *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*.

obra, se destacaron José Domingo Rodríguez, Josefina Albarracín, Hena Rodríguez, Alipio Jaramillo, Luis B. Ramos, Carlos Reyes Gutiérrez, Julio Abril, así como la escultora María Teresa Zerda.

Rubiano y Gallo de Bravo recogieron el pensamiento de Germán Rubiano sobre la generación de la década de 1930:

Los bachués inician el arte moderno en Colombia. Si afirmamos que el arte moderno es ante todo una investigación de nuevas formas de expresión, de nuevas modalidades, superando los parámetros que se venían aplicando en occidente; de encontrar formas inéditas desentrañando al lenguaje artístico nuevas posibilidades, [...] la generación del 30 se convirtió en la más significativa de Colombia [...]. A partir de ella, la búsqueda y la experimentación así como la dialéctica de afinidades y rechazos entre una generación y otra iba a dinamizar el trabajo plástico nacional. (1981, 43-44)

Acuña (1965-1986), en una mirada retrospectiva, se refirió a los artistas plásticos que trabajaron en Colombia entre 1928 y 1945 como un grupo que se distinguió por una manera sin igual de pensar y de realizar una obra de arte. A estos creadores Acuña los identificó como precursores, debido a

que generaron un movimiento que extrajo la esencia misma de un arte nacional, por medio de las reflexiones planteadas en el contenido de sus obras, en las que emergieron particularidades y cualidades, que fueron fácilmente reconocibles y justamente apreciadas en el mundo artístico nacional. Sin embargo, se cuestionó si

¿es el ente colombiano un ser tan sui géneris, [...] que no posee como los demás unas peculiaridades que a la vez lo caractericen [sic] lo distinguan entre sus congéneres? Y si pues existen esas particularidades, ¿por qué no estudiarlas y hallarles su cabal adecuación a la plástica? (34)

En respuesta al anterior interrogante, Acuña (1965-1986) planteó que existen otras opciones de creatividad estética en Colombia, tal como el género de la novela, el cual ha desarrollado la problemática colombiana tanto en instancias campesinas agrarias como ciudadanas, dando a conocer sus diferentes modos de pensar, su religiosidad, su folclor y su situación sociopolítica y económica.

Asimismo, se preguntó si esa problemática pudiese ser llevada a la escultura y a la pintura y así lograr que estas artes apoyaran con su fuerza expresiva y poder de convencimiento las procla-

mas del grupo de Los Leopardos² de las cámaras del Congreso de la República, quienes advocaban por el “enfocar la realidad colombiana”, al igual que el contenido del ideario político de Gaitán, que hablaba de labrar un camino para que las grandes transformaciones sociales de Colombia pudiesen efectuarse³.

Al cuestionamiento anterior el mismo Acuña (1965-1986) respondió que no era de ninguna manera posible permanecer impasibles ante esas realidades, y que, con el propósito de obtener una mayor eficiencia en sus objetivos, artistas como Rozo, Gómez Jaramillo, Abril y Acuña, tomaron la decisión de estudiar los postulados sociales que

emergían del movimiento muralista mexicano. Viajaron al país azteca, donde encontraron que las consecuencias de aquella revolución aún se leían en textos de historia y que su apología se podía observar en los enormes frescos de pintores como Orozco, Siqueiros y Rivera. Los colombianos entablaron amistad con los pintores muralistas, reflexionaron sobre temas que versaban sobre la vinculación de las teorías del movimiento con el nacionalismo y el indigenismo en América Latina y sobre la estética y el oficio.

Acuña (1965-1986) sostuvo que los elementos que marcan el tiempo y el espacio, visto el primero como el resultado de una serie de particularidades desarrolladas a causa de un rápido evolucionismo occidental y por una apremiante urgencia por lograr lo nuevo, y el segundo, por la naturaleza específica del entorno geográfico del trópico americano, provocaron que en su obra se reflejasen los diferentes tipos raciales, y se estableciera su posición frente a lo mesológico.

De acuerdo con Medina, Lozano y Bernal (1997-1998), en Medellín, surgió el Grupo de Artistas Independientes, cuyos preceptos buscaron que su arte estuviera al servicio del pueblo, de sus luchas y conflictos. Este grupo, conocido con el nombre de Los Pedronelistas, tuvo como inspirador, como su nombre lo indica, a Pedro Nel Gómez. Este artista

2. “Jóvenes universitarios que levantan sus voces de inconformidad y sus gestos de rebeldía contra el orden político existente y contra los magnates del partido conservador, en la década de los veinte bajo la presidencia de Pedro Nel Ospina” (Pérez Silva 2000).

3. Aparte del discurso “La democracia y la política”, pronunciado por Jorge Eliécer Gaitán en 1948, en el cual se refiere a cumplir mediante hechos y no palabras instancias que fortalezcan la justicia social y la igualdad. “Y tened en cuenta que la conciencia nacional, ésta que estamos creando, a la cual estamos elevando en su nivel de cultura, despertando en su ambición, dándole conciencia de sus derechos y de sus posibilidades, no se fiará ya más de las palabras en respaldo de la realidad” <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/docpais/gaitan.htm>.

promulgó en 1944, junto con Rafael Sáenz, Gabriel Posada Zuloaga, Débora Arango, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo, *El manifiesto de los artistas independientes*. A este postulado se adhirió el pintor Carlos Correa, quien buscó en su obra la esencia de lo eminentemente nacional.

En las páginas de ese manifiesto, se encuentran algunas nociones de las cuales vale la pena resaltar las siguientes:

El arte es una de las formas de la actividad humana, necesaria al desenvolvimiento de los pueblos. 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 americanos. Propendemos por la instauración del fresco en el país, como pintura para el pueblo. Es el Estado el que necesita de los artistas como fuerza de la economía nacional, y no los artistas del Estado. Antes que un beneficio económico, buscamos educar artísticamente a nuestros pueblos. (Medina, Lozano y Bernal 1997, 106)

Este movimiento buscó romper con el academicismo mediante una exploración sobre nuevas

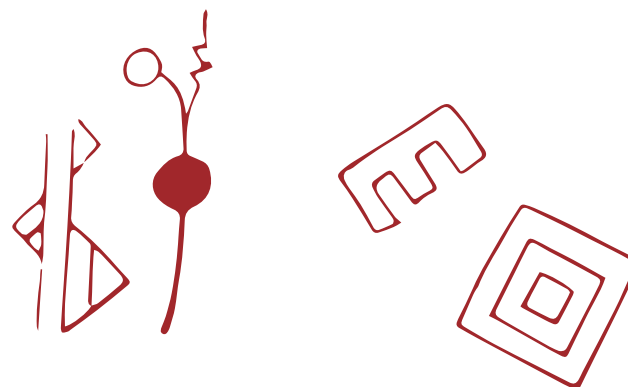
propuestas plásticas; los artistas pedronelistas se identificaron con la grandilocuencia de la pintura mural al fresco, la cual utilizaron como instrumento divulgativo de unos postulados sociopolíticos de creación propia que se identificaban de mejor manera con la nociones del movimiento muralista mexicano que con el ideario planteado en la “Monografía del bachué” (1930). El carácter didáctico de la propuesta teórica hizo hincapié en dar a conocer las escenas de la vida y del trabajo de la población colombiana, mediante una narrativa en la que sobresalía una preocupación por representar la problemática social.

En la “Monografía del bachué”, apareció como coautora la artista Hena Rodríguez, el escultor Ramón Barba ilustró el texto con el relieve titulado *Ofrenda a la diosa Bachué* y el escultor José Domingo Rodríguez cedió para la publicación en mención la reproducción de su escultura *Santa Fé*.

Según Medina (1995, 58), “estos dos escultores y Hena Rodríguez tenían varias cosas en común: lenguaje anti academicista, pasión por los personajes populares y preferencia por la talla directa”. El bachuismo establecido por Rozo mediante sus trabajos se constituyó en el ímpetu del arte moderno colombiano, ese mismo “arte moderno que tuvo su primer exponente en el Andrés de Santa María

expresionista [...] Rozo le abrió el paso a una generación de modernos” (Medina 1995, 58).

La clasificación de modernos se les puede adjudicar a los pintores y escultores nacidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, por cuanto indagaron sobre cómo realizar su obra con autenticidad, experimentaron en la búsqueda de diferentes maneras de expresión plástica y trataron temas autóctonos. Creadores que, de acuerdo con el resultado de sus sensibilidades de tipo artístico y social, enmarcadas dentro de los requerimientos del contexto cultural y político propios de la década de 1920, coadyuvaron a colocar a Colombia en el umbral de la modernidad. Situación que obedeció al resultado de los trabajos realizados por estos artistas, quienes crearon su obra bajo diferentes posturas de autor, las cuales se encontraron vinculadas con las dos tendencias del bachuismo: los temas prehispánicos y la valoración al campesino (Medina 1995).





Grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de París. Sentados a la derecha: Luis Alberto Acuña y Rómulo Rozo. París 1925. El esqueleto a la derecha hace referencia a la Academia Julian de París. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por parte de Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.



La escultura que se encuentra al fondo pertenece a Paul Landowski, se titula Los hijos de Caín, (1906) y está localizada en los Jardines de las Tullerías en París. Luis Alberto Acuña se encuentra sentado. De pie a la izquierda se observa a un periodista de Venezuela y a la derecha a Rómulo Rozo. Fotografía: Chaumoff. París. 1925. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.



A la izquierda de la imagen se encuentra de anteojos Germán Arciniegas, y al lado derecho de una obra de su autoría se observa a Luis Alberto Acuña, como becario de la Fundación Guggenheim, en diálogo con el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, con motivo de la exposición realizada en 1948. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.



En el año de 1940, Luis Alberto Acuña se encontraba en Ciudad de Méjico ejerciendo funciones como agregado, secretario y encargado de negocios en la Embajada de Colombia. En la imagen que hace referencia a la exposición de su obra en la Universidad Autónoma de Méjico en el año de 1940, se le observa con bigote situado a la derecha, en compañía de los embajadores de Argentina Bolivia, España y Colombia. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.

