

Ivonne Pini

mipinid@unal.edu.co

PINI, IVONNE, *Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta). Ensayos. Historia y teoría del arte*, N° 10, 7 fotos, Bogotá D. C., 2005, Universidad Nacional de Colombia, pp. 179-212.

RESUMEN

La particular situación colombiana en la década del setenta incrementó el interés de los artistas en una temática testimonial que tuvo especial desarrollo en la gráfica. En paralelo al uso de recursos tradicionales como grabado, dibujo y pintura fue ganando espacio el cuestionamiento a los contenidos demasiado explícitos, proponiendo otras opciones de abordaje que quebraban la referencia estrictamente testimonial, y promovían el uso de nuevos recursos conceptuales y técnicos. La noción de “conceptualismo ideológico” se fue consolidando, y las obras no se movían sólo en el ámbito privado o imaginario del artista, sino que estaban determinadas por la relación que éste establecía con su entorno social y político.

PALABRAS CLAVE

Ivonne Pini, arte colombiano, arte y política, conceptualismo.

TITLE

Art and Politics in Colombia (from the mid 70s to the early 80s)

ABSTRACT

Colombia's special situation in the 70s decade fed an interest for testimonial themes in the works of graphic artists. As the use of traditional recourses such as drawing, etching and painting evolved, the questioning of explicit contents gained space and other approaches were proposed which fragmented strictly testimonial references as well as promoted the use of new conceptual and technical resources. Thus the notion of ideological conceptualism began to consolidate, and works not only moved in private or imagined spaces, but were also determined by the relation that the artist established with his or her social and political atmosphere.

KEY WORDS

Ivonne Pini, Colombian art, art and politics, conceptualism.

Afiliación institucional

Profesora
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Realizó sus estudios de Historia en Montevideo (Uruguay) y es Magister en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, donde es profesora titular y emérita. También es docente de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes. De su autoría son diversos ensayos sobre arte latinoamericano, y entre los títulos que ha publicado están: *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba México Uruguay y Colombia* y *Fragments de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Es Editora Ejecutiva de la revista *Arte en Colombia - Art Nexus*.

Recibido Septiembre 2 de 2005

Aceptado Noviembre 18 de 2005

Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a la de los ochenta)

Ivonne Pini

Historiadora

Ubicación de la discusión teórica
a comienzos de la década de los setenta

Los trabajos que se habían desarrollado hasta entonces en el ámbito internacional en torno a la discusión sobre la teoría del arte ponían en evidencia diferentes aproximaciones. A título de ejemplo podemos citar *Arte e ilusión* de Ernst Gombrich (1956), *La retórica de la imagen* de Roland Barthes (1964), *Los lenguajes del arte* de Nelson Goodman (1968) y *La estructura ausente* de Umberto Eco (1968).

En el campo de la historia, Michel Foucault, en su *Arqueología del conocimiento*, criticaba el historicismo y sostenía que nociones tales como *desarrollo*, *influencia* y *evolución* debían dar paso, en las propuestas historiográficas, a ideas como *ruptura*, *límite* y *discontinuidad*. Su planteo de llevar a cabo una “arqueología del conocimiento” suponía desligarse de ciertos criterios interpretativos y proponía “reescribir la historia”.

A la idea de la historia concebida como constancia, como origen, se le enfrenta una nueva temporalidad, criticándose la permanencia, ya que en ella nada es fijo y constante; de allí la necesidad de construir una contramemoria, espacio en el que los artistas jugarán un papel protagónico.

La década de los sesenta se cerró entonces con una serie de discusiones que abordaban diversos y complejos problemas en el campo artístico. Citemos tres: la noción de representación, la de objeto de arte y la de la relación del artista con el público. La

supuesta naturalidad de la representación figurativa había sido puesta en tela de juicio desde las vanguardias de comienzos de siglo, cuestionándosele su posibilidad de mostrar la realidad. Lo más significativo pasó a ser la capacidad de centrarse en el contenido y en la manera como se concebía la obra. La identificación del arte conceptual como una nueva forma de abordar el hecho artístico propició el uso de términos tales como *desmaterialización*, *pérdida de visualidad*, *arte postobjeto* y *arte como idea*.

Estos términos mostraban que el arte conceptual usaba la corporeidad de los objetos como receptáculo para proponer ideas, generar experiencia, evidenciar un proceso de investigación. En relación con el público, se buscaba su participación, sin que para ello se debiera disponer de los espacios tradicionales del arte: “Documentos, datos e imágenes que el artista aporta, se muestran como arte en cualquier espacio urbano, físico, de comunicación, discursivo o teórico, para que el espectador pueda ponerlo en relación con el contexto del arte”¹.

La utilización de otros medios abrió el espacio a la reproducción, a la crítica al aura de la obra única, original. La propuesta benjaminiana se afianzó en la discusión:

...en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta [...] la técnica reproductiva desvincula la reproducción del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad².

A juicio de Benjamin, la idea del arte por el arte surgió como una reacción frente a la fotografía, elemento capaz de generar un cambio revolucionario en los procesos de recepción cultural permitiendo el acercamiento de la obra a la población en general. Él definió el aura como “manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar”³, propiciando la apropiación de los objetos por la vía de la imagen o la reproducción, de tal suerte que el aura se eliminaba.

Estos conceptos suponen una inversión de la noción de obra de arte en la que el aura sería una nostálgica categoría burguesa controlada por instituciones como el museo o el mercado del arte, mientras que la obra de arte se basaría en otra práctica: la política⁴.

A lo largo de la década de los setenta, las discusiones sobre qué se considera arte, sobre los procesos de apropiación de los objetos, sobre la necesidad o no de inscribir en espacios

¹ JOSUÉ LARRAÑAGA ALTUNA, “Morfología y función: sobre los límites de la ‘desobjetualización’ en el arte conceptual”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires: Caia, 1999, p. 87.

² WALTER BENJAMIN, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1982.

³ *Ibíd.*

⁴ JUAN MARTÍN PRADA, *La apropiación posmoderna*, Madrid: Fundamentos, 2001, p. 83.

institucionales y sobre qué elementos inciden para incluir una obra en la historia siguieron siendo problemas polémicos que ponían en evidencia la crisis de la utopía moderna.

En tan complejo contexto, ¿cómo operaron estos debates en América Latina? Desde sus inicios, el conceptualismo latinoamericano presentó particularidades respecto de lo que sucedía en Europa y Estados Unidos. Las experiencias artísticas que se movían en esa dirección mostraban una particular orientación hacia la relación entre los entornos político y social⁵.

Los problemas tautológicos, que tanto interesaron a los anglosajones, no fueron la preocupación central de los latinoamericanos. Ya desde los años sesenta fueron diversos los artistas que, partiendo de los planteos conceptuales, trataban de modificar la relación con el público buscando que el espectador se reconociera en las situaciones que reconfiguraban el espacio social en que estaban inmersos⁶.

Mari Carmen Ramírez afirma:

Este tipo de conceptualismo [...] se fundamentó en un legado de Duchamp que iba más allá de los asuntos de intencionalidad (el artista) o de la productividad (el *ready-made* en sí). Como elemento integral de estrategias antidiscursivas de la significación (más amplias aunque a menudo efímeras), la noción del *ready-made* como paquete para comunicar ideas implicaba un importante cuestionamiento: el de poner en cuestión las funciones tanto visuales como semióticas del objeto para producir significados relativos a su posición estructural dentro de un contexto o circuito social más abarcador. Por medio de esta interrelación dialéctica nutrida de elementos de “lo real”, los artistas buscaron una proximidad participativa con el espectador⁷.

Al analizar las experiencias artísticas que se dieron en algunos países de la región, resulta notorio el interés que se empezó a manifestar respecto de una nueva relación entre arte y sociedad, entre arte y política. Hubo un claro alejamiento con respecto al arte testimonial, a veces casi proselitista, para pasar a considerar el interior de los procesos que se vivían. La experiencia dejaba de estar mediada por la distancia racional para tener en cuenta la subjetividad de las prácticas políticas y su interpretación, produciéndose, en algunos casos, una politización de la práctica del arte⁸.

⁵ Recordemos la diferencia con lo que acontecía en Estados Unidos con figuras como Joseph Kosuth, quien en su texto “Arte y filosofía” sostenía que “el único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición de arte”.

⁶ IVONNE PINI, “Anotaciones sobre el inicio del conceptualismo en América Latina”, *Ensayos*, Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, vol. IX, núm. 8, 2003, p. 14.

⁷ MARI CARMEN RAMÍREZ, “Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina”, en *Heterotopías, medio siglo sin lugar 1918-1968*, Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2001, p. 377.

⁸ Uno de los ejemplos citables del periodo fue la experiencia denominada “Tucumán arde”, que se llevó a cabo en varias ciudades de Argentina durante 1968.

Situación de Colombia

El tema político ligado a la violencia tuvo, en la década de los sesenta, una fuerte presencia en el arte colombiano. El acercamiento a esta temática quedaba inscrito en una corriente muy significativa para el arte internacional durante la primera mitad de siglo, corriente que mostraba el desconcierto frente a una realidad aterradora, conflictiva, en la que a los problemas económicos y políticos se les agregaban los ideológicos.

Las luchas y convulsiones internas de Colombia se manifestaban en diversos campos. En lo político, la configuración del Frente Nacional incidió en la formación de diversos grupos guerrilleros, a la vez que se constituyeron alternativas políticas como el Frente Unido de Camilo Torres, el MRL en las filas del liberalismo y, posteriormente, la Anapo. La divulgación de las crónicas sobre la violencia produjo gran impacto en múltiples sectores de opinión, y la publicación del libro *La violencia en Colombia* (1962) de Fals Borda, Guzmán Campos y Umaña Luna mostró la dramaticidad del proceso que había afectado al país en la década anterior. No fueron los sesenta años de calma, y la presencia de la violencia incidió en la configuración de un arte testimonial de fuerte contenido político.

Baste, a simple título de inventario, citar los trabajos de Alipio Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa y Alejandro Obregón, junto a todo un movimiento que dio a la luz una importante producción gráfica orientada temáticamente en esa dirección. La posibilidad de la obra seriada fue acompañada de un compromiso militante con la realidad⁹.

La diversidad de talleres que se crearon a comienzos de los años setenta (Taller 4 Rojo, Taller Arte 2 Gráfico, Taller de Umberto Giangrandi) fue clave para elaborar una obra gráfica de excelente calidad y les valió a los grabadores colombianos un significativo reconocimiento en el ámbito latinoamericano. Entre los nombres que se destacan por su gráfica testimonial están, entre otros, los de Luis Ángel Rengifo, Augusto Rendón, Umberto Giangrandi, Clemencia Lucena, Nirma Zárate, Diego Arango y Luis Paz.

Varios de estos artistas realizaron una producción que estuvo marcada por el interés de reivindicar las consignas revolucionarias, los intereses del proletariado y la lucha antiimperialista con la clara intención de transmitir mensajes políticos directos.

Hubo, sin embargo, en el periodo, artistas que no utilizaron una retórica política tan directa, y una obra como *La Violencia* (1962), de Alejandro Obregón, recibió los mejores comentarios de público y crítica, así como un premio del Salón Nacional. Marta Traba, refiriéndose a este cuadro, dijo:

Obregón se atrevió a desarrollar en él un tema que jamás había tratado antes y que muchos otros artistas de Colombia expusieron con verdadero infortunio: la Violencia. Este tema, cuyo espantoso dramatismo amenaza con reducir al silencio a todo artista de verdad, ha sido convertido por

⁹ Ver al respecto IVONNE PINI, "Gráfica testimonial en Colombia", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 33, 1987.

Obregón en un funeral extraordinario de grises y negros que envuelve la figura inerte y sin brazos de una mujer grávida, muerta, tendida en el horizonte. Obregón, que siempre tiende a “salvar” sus cuadros de los abismos grises por medio de alguna nota fugaz y deslumbrante, no ha intentado aquí nada semejante. El cuadro es absolutamente gris, absolutamente silencioso: por primera vez la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida¹⁰.

Las diversas citas que podríamos hacer para referirnos a artistas que trabajan el tema político tienen un rasgo común que las identifica: las obras se realizan utilizando los recursos tradicionales, ya sea pintura, escultura o grabado. La incorporación de los nuevos conceptos que venían procesándose en torno al arte no resultó de fácil aceptación en un medio bastante tradicional en sus expresiones artísticas.

A finales de los años sesenta se dieron en Bogotá dos eventos que mostraron el interés en otras búsquedas que comenzaban a abrirse paso en el campo del arte. Ambos tuvieron como escenario el Museo de Arte Moderno¹¹. El primero fue la obra *Luz, sonido y movimiento*, realizada por la compositora Jacqueline Nova y la artista plástica Julia Acuña. La inclusión de sensores de luz, sonido y sensaciones táctiles ofreció una experiencia de medios múltiples que resultó totalmente novedosa.

La segunda exhibición fue en 1968 y se denominó *Espacios ambientales*. Allí, un dibujante, Álvaro Barrios; dos pintores, Ana Mercedes Hoyos y Santiago Cárdenas; una escultora, Feliza Bursztyn, y dos invitados especiales, Bernardo Salcedo —a quien calificaban de “arquitecto objetualista”— y un maestro de obra, Víctor Celso Muñoz, dispusieron de una serie de espacios para intervenirlos.

Marta Traba se refirió a la exposición en los siguientes términos:

La exposición es un ataque a la pasividad del público pero también es el máximo esfuerzo por atraerlo. No se puede seguir diciendo que se ha operado en el arte y en la relación espectador-obra de arte un cambio radical. Hay que demostrarlo. La exhibición del Museo es el primer intento de demostración: cuando los espectadores indignados o divertidos pregunten su eterno ¿qué es esto?, pidiendo que se les defina en el ABC “esto es pintura”, “esto es escultura”, “esto es una vaca”, “esto es una mariposa”, ya no se podrá decir que se trata de una demostración que pretende un valor probatorio de: 1) que lo que busca el espectador en el arte actual nunca lo encontrará; 2) que encontrará todo lo que no busca y que ni siquiera sospechaba que existía¹².

La exposición terminó siendo atacada, y parcialmente destruida, por un grupo de estudiantes de la misma universidad que estaban en desacuerdo con el proyecto. Este solo hecho mostraba las dificultades existentes para permitir una rápida activación de las propuestas artísticas que surgían tanto en el ámbito internacional como en el latinoamericano.

¹⁰ MARTA TRABA, *Mirar en Bogotá*, Bogotá: Colcultura, 1976.

¹¹ El Museo de Arte Moderno funcionaba en los predios de la Universidad Nacional y era dirigido por Marta Traba.

¹² MARTA TRABA, “Recordando con ira”, *Magazín de El Espectador*, Bogotá, 15 de diciembre de 1968, y “Reflexión después de la batalla”, *El Espectador*, 22 de diciembre del mismo año.

Las críticas formuladas por quienes cuestionaban exploraciones como la de *Espacios ambientales* se ligaban en general a la idea de considerar que se estaba haciendo un arte que le daba la espalda a la realidad, en una actitud que no deja de sorprender por lo conservadora que resultaba. Marta Traba, al preguntársele por la destrucción parcial de las obras, diría:

Me preocupa que tales experiencias de conocimiento, destinadas a enriquecer la capacidad de visión y de comprensión del hombre culto, puedan ser consideradas por cierto sector de estudiantes como una muestra de indiferencia hacia los problemas del pueblo colombiano. Es difícil admitir que no comprendan que la salida del subdesarrollo, en cualquier situación política que viva el país, capitalismo o socialismo, autoritarismo o revolución popular, no puede hacerse sino por vías múltiples, que al mismo tiempo que se alfabetiza hay que estimular una cultura en el orden creativo, que al mismo tiempo que se hacen alantarillados hay que habilitar museos y que cualquier otra conducta favorece el *statu quo* económico, cultural y político reinante en Colombia desde la Colonia¹³.

Sin embargo, dos eventos significativos abren la década de los setenta: las bienales de Medellín y Cali. Ambas posibilitaron el intercambio de información, generaron polémica alrededor de las obras exhibidas e influyeron en las concepciones artísticas dominantes. Las innovaciones que se habían producido hasta ese momento giraban en torno a la experimentación con materiales, siendo muy escasas las prácticas que incursionaban en otras posibilidades de los lenguajes artísticos¹⁴.

Inicios de la década de los setenta

El último gobierno del Frente Nacional inauguró la década de los setenta con la presidencia de Misael Pastrana, y después de casi veinte años de bipartidismo compartido surgió en Colombia con fuerza la necesidad de hacer reformas. El país vivió en la década un complejo periodo político en el que el modelo del Frente Nacional llegó a su fin. La etapa estuvo marcada por el debate en torno al cuestionamiento de la alternancia entre los dos partidos tradicionales, lo que llevó a un lento desmonte del esquema bipartidista, todo ello acompañado de una situación social en la que los conflictos estuvieron de continuo presentes. Hubo movilizaciones del campesinado y de las comunidades indígenas para que se les reconocieran sus derechos a la tierra, conflictos sindicales y paros cívicos, todo ello acompañado de un incremento del accionar de la guerrilla.

Los dos gobiernos siguientes, ambos del partido liberal, estuvieron en manos de Alfonso López Michelsen y Julio César Turbay Ayala, respectivamente. Ésta fue una

¹³ TRABA, "Reflexión después de la batalla", ob. cit.

¹⁴ Desde los años cincuenta, Édgar Negret trabajó con láminas de metal mientras Maruja Suárez y Alicia Tafur experimentaban con elementos variados. Uno de los nombres que abrió nuevas posibilidades de uso de los materiales y renovó la noción de escultura fue Feliza Bursztyn.

etapa compleja en la que las tan esperadas reformas poco se concretaron y, sobre todo durante el cuatrienio de Turbay, la acción de los grupos políticos y económicos de poder se hizo sentir con mucha fuerza. A juicio de Mario Arrubla, el gobierno de Turbay

representa como ningún otro lo que en lenguaje corriente se denomina la politiquería, por la cual las posiciones públicas se persiguen no para realizar desde ellas un proyecto social cuyo valor moviliza las propias energías sino, simplemente, para ocupar esas posiciones con fines de prestigio y, lo que es más regresivo aún, como medio de acceso a las jerarquías económicas¹⁵.

Beatriz González fue una de las artistas que más duramente criticó a este gobierno en su obra de fines de los setenta, sosteniendo que:

A mí me parece que fue una época en la que realmente el pensamiento sufrió, hubo allanamientos a las casas, hubo allanamientos a las bibliotecas, [...] fue uno de los gobiernos más irracionales que hemos tenido, de los más inmorales y de los más grotescos. Yo me fui por el lado grotesco, por el lado circense, al lado del espectáculo¹⁶.

La inauguración de la Bienal de Coltejer en 1970 para celebrar los sesenta años de fundación de la empresa textilera generó un espacio abierto a múltiples posibilidades expresivas. Los artistas tomaron contacto con experiencias como el cinetismo, el informalismo, el arte experimental, el arte pop y el conceptualismo y descubrieron variadísimas posibilidades de expresión¹⁷. Resulta además especialmente destacable el interés de los organizadores de la bienal en darle una perspectiva didáctica a su labor, es decir en tratar de construir, por medio de publicaciones, visitas guiadas y el cubrimiento periodístico, el puente entre estas nuevas formas de arte y un público poco familiarizado con ellas. La reacción contra los modelos tradicionales se vio apoyada por la recepción de una información actualizada que paulatinamente fue asimilada por el público.

Colaboró en esta nueva situación la labor del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que trajo a la capital en esos años exposiciones tan significativas como las de Alberto Giacometti, Francis Bacon, Willem de Kooning y Jean Dubuffet en 1973 y las de Sam Francis y Andy Warhol al año siguiente. Junto a estas exposiciones internacionales se hicieron retrospectivas de artistas nacionales como Eduardo Ramírez Villamizar (1974), Alejandro Obregón (1974) y Manuel Hernández (1975).

La divulgación de las propuestas tuvo en esa década otro espacio significativo, como fue el de las revistas de arte. En 1976 comenzó a circular *Arte en Colombia* mientras que a fines de la década surgió en Medellín *Re-Vista de Arte y Arquitectura*. Ambas

¹⁵ MARIO ARRUBLA, "Síntesis de la historia política contemporánea", en *Colombia hoy*, Bogotá: Siglo XXI, 1978.

¹⁶ ÁLVARO BARRIOS, "Conversación con Beatriz González", en *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

¹⁷ JORGE CÁRDENAS y TULIA DE CÁRDENAS, *Evolución de la pintura y la escultura en Antioquia*, Museo de Medellín, 1986.

daban cuenta de la preocupación editorial existente por divulgar lo que estaba sucediendo no sólo en el arte colombiano sino en el latinoamericano.

Fue precisamente el interés en revisar la historia del arte colombiano lo que motivó a otras entidades a realizar exposiciones e investigaciones que daban testimonio de ello —*Paisaje 1900-1975, Arte y política, Academia y figuración realista, Pintura y escultura de los años treinta, 24 salones nacionales 1940-1973*—, al tiempo que se publicaron varios libros que apoyaban esa intención. Baste citar la publicación de *Historia del arte colombiano*, de Salvat. En siete tomos se realizaba un significativo recorrido desde la época precolombina hasta la década de 1970, año en que se publicó la primera edición.

Se abrieron, asimismo, nuevos espacios para el arte: Eduardo Serrano fundó Belarca en Bogotá, y Alberto Sierra, La Oficina, en Medellín; Álvaro Barrios inauguró su galería en Barranquilla mientras Miguel González se ubicó en Cali con su Ciudad Solar.

El regreso de historiadores del arte como Germán Rubiano C., con estudios en Londres, en el Courtauld Institute, y de Álvaro Medina, quien había estado en Nueva York, dio un nuevo impulso a los estudios sobre arte.

Discusiones en torno a la noción de arte político

Las discusiones que se dieron a comienzos de los años setenta ofrecen pautas acerca de los peculiares problemas existentes para la reflexión sobre este aspecto. El tema de lo político en el arte tenía para diversos artistas un contenido muy explícito, casi didáctico. La profusión de obras de contenido social o político hizo que el debate en torno a estos temas se recrudeciera, siendo los Salones de Artistas espacios de discusión significativos y referencias inevitables en cuanto eran los certámenes más importantes del arte nacional.

Uno de los jurados del XXI Salón de Artistas Colombianos (1970) fue el crítico venezolano Juan Calzadilla¹⁸. En sus declaraciones a la prensa manifestó sus opiniones con respecto al carácter de salón joven que había tenido la muestra diciendo:

Nos encontramos ante un salón nuevo, dominado por ensayos de experimentación que hacen patentes, tanto en los jóvenes como en algunos artistas acreditados, una cierta confusión conceptual derivada en parte de la falta de crítica de que, según he podido comprobar, adolece el medio artístico de Bogotá. En efecto, crítica sería que pueda llamarse tal no he leído ninguna hasta ahora sobre el salón¹⁹.

¹⁸ Fueron los otros jurados de ese salón Germán Rubiano Caballero y el crítico brasileño José Texeira Leite.

¹⁹ JUAN CALZADILLA, "El Salón Nacional: juventud, tanteo y falta de originalidad", *El Espectador*, Bogotá, 27 de octubre de 1970, p. 20.

El problema que planteaba Calzadilla con respecto tanto a la confusión conceptual como a la falta de crítica se volvió más complejo cuando diversos textos escritos sobre el evento dieron la pauta de que la discusión, en más de un caso, no era exactamente en el plano artístico sino que estaba teñida de intereses encontrados. De allí la preocupación del crítico por lo que consideraba “discusiones con poca argumentación estética o conceptual”.

En la Bienal de Arte de Coltejer, realizada en Medellín en 1970, uno de los jurados fue Carlo Giulio Argan, reconocido historiador y crítico y miembro del partido comunista italiano. En declaraciones formuladas evaluando el evento señalaba que

muchos artistas colombianos jóvenes nos han preguntado a mí y a mis colegas del jurado si nos parecía que la bienal colombiana contribuía en modo alguno a la conciencia más lúcida, si no a la solución práctica de la crítica condición social y política de Colombia. Es de creer que aludían a la aparente carencia de compromiso ideológico en la investigación esencialmente formalista de los artistas de su país. Nos ha sido muy fácil responder que el compromiso ideológico no se traduce necesariamente más aún, no se traduce en absoluto, en el recurso de usar temáticas ideológicas y que, si un artista encuadra con firmeza la actividad propia en una estructura de pensamiento racional, contribuye útilmente a combatir la irracionalidad fundamental, ofensiva, de una organización social todavía fundada en el privilegio de unos pocos y la explotación de muchos²⁰.

Sus reflexiones planteaban un debate ya abierto acerca del alcance del arte de carácter testimonial que seguía haciendo uso de técnicas y recursos tradicionales. El premio concedido en dicha bienal a la obra de Bernardo Salcedo con sus *500 sacos llenos de heno seco, numerados para facilitar su conteo*, se justificaba, a juicio de Argan, por tratarse de una obra de ruptura que podía abrir otros caminos a los establecidos y validados por un significativo número de artistas²¹.

En el XXII Salón (1971) la polémica siguió. Artículos como el de Clemencia Lucena radicalizaban el planteo con respecto al tipo de arte político que se debía hacer. Su crítica se orientaba a descalificar las manifestaciones que pretendían desarrollarse al margen de la política y el compromiso que el arte debería asumir con la sociedad: “Cada obra expresa una posición de clase y defiende los intereses de una clase determinada”²².

Partiendo de tales argumentos, descalificaba la abstracción, el arte experimental e incluso la obra de artistas que desde la década anterior trabajaban en torno al arte testimonial como, por ejemplo, Pedro Alcántara, Diego Arango y Nirma Zárate, a quienes no

²⁰ Texto de Carlo Giulio Argan publicado en el catálogo de la II Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1971.

²¹ *Ibíd.*

²² CLEMENCIA LUCENA, “Formas ‘puras’ y formas políticas en el XXII Salón”, *Suplemento Literario de El Tiempo*, Bogotá, 5 de diciembre de 1971.

dudaba en calificar de derechistas camuflados. El texto planteaba una visión unidireccional del arte, ya que, según su autora, éste debía buscar la verdad de los hechos, informar y ser comprensible y sencillo en la transmisión del mensaje.

La relación entre arte y propaganda ideológica aparecía allí en su más clara expresión en lo que se entendía como “arte político”. La simplificación de la discusión a ese nivel no hacía sino polarizar las opiniones e impedir el abordaje de la reflexión sobre lo político en otra perspectiva.

Jorge Romero Brest, el conocido crítico argentino, fue uno de los jurados de ese salón y se mostró pesimista con respecto a las posibilidades del arte que se estaba haciendo:

Hay que hacer un esfuerzo para encontrar obras premiables. Pero eso no me importa; sucede que los salones nacionales e internacionales desconocen la crisis que aflige a la plástica; la pintura, escultura, grabado, en sus técnicas tradicionales, han dejado de ser operantes [...] El arte necesita una modificación de fondo; es un problema político y social y un problema de cultura implementado sobre bases inoperantes²³.

En el XXIII Salón (1972-1973) se produjo una serie de novedades: la itinerancia de la exposición por doce capitales de departamento, la ausencia de premios y clasificación de las obras por temas. Uno de ellos era “arte político”, y el texto escrito por María Elvira Iriarte lo describía de la siguiente forma:

Búsqueda dirigida a hacer de la expresión plástica un lenguaje donde el contenido ideológico minimiza la importancia de los elementos puramente estéticos. El arte de compromiso social traduce una actitud política. El artista busca integrarse activamente a un momento histórico creando una expresión estética al servicio de una ética. Se expresa dentro de una figuración simple y empleada como referencia directa de una realidad social [...] La obra adquiere el carácter de discurso, testimonio, memorando, manifiesto o eslogan. Por lo tanto debe ser evidente en su intención. Recurre al lenguaje escrito o al símbolo —una bandera, por ejemplo— para determinar los elementos plásticos de un contenido extraartístico y limitándolos en su función específica. Emplea un grafismo incisivo, tintas planas, un color de tipo popular. Se mueve dentro de una tipología primitiva o ingenua y un violento expresionismo. La expresión plástica del “arte comprometido” es narrativa. Utiliza una temática de episodios concretos con clara intención ejemplarizante²⁴.

Esta larga cita pone en evidencia la preocupación por determinar los alcances de la caracterización de arte político distanciándose de una concepción política del arte que fácilmente podía desembocar en un panfleto que, lejos de comunicar, terminaba resultando ineficaz y quedándose en una inmediatez que rápidamente caía en el olvido. Sin

²³ JORGE ROMERO BREST, en *El Tiempo*, Bogotá, octubre 29 de 1971, cit. en CAMILO CALDERÓN SCHRADER, *50 años Salón Nacional de artistas*, Bogotá: Colcultura, 1990, p. 174.

²⁴ Texto de María Elvira Iriarte publicado en el catálogo del XXIII Salón Nacional de Artistas, Bogotá, 1972.

embargo, resulta evidente el carácter figurativo, narrativo y de lectura directa con el que se identificaban sus manifestaciones habituales.

En ese XXIII Salón quedaron dentro de esa categoría los siguientes artistas: María Victoria Benito Revollo, quien presentó una serie de grabados temáticamente muy explícitos y titulados *La tierra para quien la trabaja*; Antonio Caro, con la obra *Aquí no cabe el arte*, en la que, utilizando fechas y palabras, aludía al asesinato por parte del poder oficial de estudiantes e indígenas en Cali; Enrique Hernández, con *No hay quórum*, donde en una pared aparecían inodoros y en el toallero estaba, arrugada, la bandera de Estados Unidos; Amalia Iriarte, quien reiteraba en una pintura el tema de *La tierra para quien la trabaje*; Clemencia Lucena, con dos dibujos dedicados a las marchas campesinas de 1971; María Teresa Nieto, con su *Conjunto No. 1*, dibujo en el que aparecían dos personas leyendo las *Obras escogidas* de Mao Tse-tung, y Mario Salcedo, usaba una técnica mixta para construir figuras fragmentadas y con ataduras y proponía un *Documento político sobre las luchas agrarias en Colombia*.

De las obras expuestas dentro de la categoría “arte político”, la mayoría utilizaba no sólo lenguajes tradicionales sino también un discurso muy ligado al acontecer inmediato. El trabajo de Caro y el de Hernández eran los que aparecían proponiendo un manejo más simbólico, menos aferrado al relato de la anécdota.

En 1974 el Museo de Arte Moderno organizó una exposición dedicada al arte colombiano y la denominó *Arte y política*.

Arte y política es [...] una exposición que comprueba una insistencia temática y que ilustra sobre el desarrollo del arte de Colombia. Y la exposición demuestra también que, al menos a través de la política, ha habido reiteradamente un interés de tipo cultural en nuestro arte²⁵.

Recorriendo la selección de obras que integraban la muestra resulta difícil entender cuál fue el criterio con el que se las reunió, ya que aquella comenzaba con referencias al siglo XIX (retratos de Bolívar) para llegar a los artistas que en ese momento estaban haciendo un arte de contenido político como Rendón, Alcántara, Rengifo, Lucena y Zalamea, pasando por trabajos de Ramón Barba, Alipio Jaramillo, Pedro Nel Gómez y Fernando Botero, entre otros. Parecería que la noción de la relación entre arte y política resultaba muy amplia y daba cabida a obras cuya incorporación en esa problemática era, al menos, discutible.

Estos señalamientos, a partir de eventos como salones, exposiciones y bienales, permiten observar los diferentes caminos por los que corría la discusión en torno al problema del quehacer artístico y las diversas concepciones que se movían en la relación entre el hecho plástico y la política.

²⁵ EDUARDO SERRANO, *Arte y política*, Bogotá: Museo de Arte Moderno, octubre-noviembre 1974.

En 1976, como jurado del xxvi Salón de Artes Visuales²⁶, estuvo aquí Juan Acha²⁷. Según sus comentarios, la situación del arte colombiano, analizada en la perspectiva del salón, era bastante crítica. Refiriéndose a lo visto afirmaba:

Este Salón [...] testimonia una insuficiente diversidad de tendencias; diversidad que hoy es decisiva para el vigor de todo ámbito artístico [...] En síntesis, parece ser que la mayoría de los artistas colombianos toma el arte como un simple medio de expresión, esto es, como la extensión catárquica de una subjetividad —la del artista—, supuestamente innata o de cosecha personal, que echa mano a la habilidad manual²⁸.

Le preocupaba a Acha la persistencia de un pasado individualista y emocional que había estado muy presente en América Latina y que seguía actuando en Colombia, por lo que señalaba la necesidad de una actitud más racional que permitiera “conceptuar el arte [...] como hechura del hombre, como autodeterminación” que debía contribuir a resolver problemas artísticos y socioculturales y no caer en una repetición poco reflexiva de la realidad.

Un año después, en una entrevista a Luis Caballero²⁹ se discutió el tema de la “intención política”. A la pregunta de si sus dibujos y pinturas de cuerpos sangrantes no tenían intención de protesta el artista respondía diciendo que él pintaba lo que lo conmovía, y frente a la interrogación del entrevistador acerca de si el artista debe comprometerse políticamente Caballero dijo:

Como todo el mundo. Pero eso no quiere decir que su obra tenga un mensaje político. Nadie le ha pedido nunca a un zapatero que haga zapatos políticos, ni a un músico que componga sinfonías de izquierda o derecha. ¿Por qué tendría el pintor que hacer pintura política? Lo que tiene que hacer es buena pintura, que si es buena... reflejará forzosamente los problemas de su época, de su sociedad y de su país. El pintor puede decidir que la política es más importante que el arte, pero en ese caso deja el arte para hacer política³⁰.

Para Caballero, el lenguaje de la pintura puede ser revolucionario en cuanto crea imágenes que nos hacen ver y sentir, que emocionan, pero no cree en la eficiencia política que esto pueda tener. Termina la entrevista afirmando:

²⁶ Desde 1974, con ocasión del xxv Salón, se cambió la denominación por “Salón de Artes Visuales” con el objetivo de integrar las nuevas manifestaciones artísticas. Ésta no sólo se refería a la fotografía sino también a las todavía muy esporádicas instalaciones y videos.

²⁷ El destacado crítico peruano, residente en México, venía trabajando en torno a la necesidad de que los críticos latinoamericanos se convirtieran de conocedores de arte, en productores de conocimiento artístico, lo que permitiría la producción de teorías eficaces para el análisis del arte que se hacía en la región.

²⁸ JUAN ACHA, “Impresiones del xxvi Salón Nacional”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 3, oct. 1976, pp. 40 y 41.

²⁹ Entrevista a Luis Caballero de DAVID NOHORA ROMERO, “Pinto lo que me conmueve”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 5, ago.-oct. 1977, pp. 38-42.

³⁰ *Ibíd.*, p. 42.

El deber político del artista latinoamericano me parece a mí que debería ser, simplemente, el de ser sincero ante su condición de latinoamericano. Esa sinceridad producirá imágenes con una sensibilidad distinta que a la larga conducirá a una nueva manera de ver, propia de Latinoamérica³¹.

Entender el arte político como una forma de propaganda se convertía, a su juicio, en un manejo sesgado que poco le aportaba al arte.

Las discusiones acerca de las nuevas interrogantes que se le formulaban a la realidad artística incidían tanto en los artistas como en la crítica, y la relación arte-política ocupó parte de la discusión de la década. En los diversos eventos que reunieron a críticos latinoamericanos hubo una preocupación manifiesta por la reformulación de la relación entre el arte y la sociedad que lo produce. En paralelo a los nombres consagrados —Jorge Romero Brest, Marta Traba, Damián Bayón y Juan Acha, entre otros— surgía a la sazón en América Latina una nueva generación de críticos. La revista *Artes Visuales* publicó en 1977 una edición dedicada a la situación de la crítica latinoamericana, y todos parecían estar de acuerdo en que mientras no existiera una teoría sobre la realidad cultural del continente no se podría hablar de un arte latinoamericano³². La mexicana Rita Eder sostenía a mediados de los setenta que “lo que les interesa hoy a los teóricos es entender el arte como un producto social y su capacidad de convertirse en factor sensibilizador de una comunidad”³³.

En el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado en Caracas en 1978³⁴, una de las mesas de trabajo se dedicó a debatir sobre “El contexto social del arte iberoamericano”. En sus conclusiones se enfatizaban en las circunstancias particulares que generaban la dependencia cultural del subdesarrollo, pues la producción resultaba condicionada por la ideología burguesa del individualismo, en la que prevalecían conceptos como “obra única”, “inspiración”, etc. Les preocupaba el círculo cerrado que se constituía entre obra, crítico y espacio de difusión, muy alejado de la mayor parte de la población, que no tenía acceso a la producción ni al consumo.

Los centros gestores, oficiales y privados, promueven una jerarquización de obras artísticas que en su mayoría no responde a la problemática del contexto real de nuestros países. El artista y el crítico se ven atrapados en un mecanismo que por un lado amenaza su libertad creadora y por el otro nos imposibilita de tener un contacto real y transformador frente al hombre y la sociedad. Estamos conscientes del limitado poder que actualmente tenemos [...] Pero creemos que si los artistas y los críticos se convierten en cuestionadores del sistema, en gestores de su

³¹ *Ibíd.*

³² Cit. en FREDERICO MORAIS, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana: Casa de las Américas, 1990, p. 11.

³³ RITA EDER, cit. en MORAIS, p. 11.

³⁴ Por Colombia participaron Galaor Carbonell y Germán Ferrer.

necesario cambio, y adoptan una actitud combativa [...] el arte latinoamericano podrá superar su actual compromiso con la sociedad injusta y enajenada en que vivimos³⁵.

¿En qué medida esta discusión se estaba dando en Colombia más allá de las anotaciones que al respecto hacían los artistas? A nivel de la crítica la década de los setenta presentaba una serie de particularidades. Por una parte, no había ninguna figura que tuviera el peso que había alcanzado Marta Traba en las dos décadas anteriores. Por otra parte, había una tendencia a polarizar opiniones con argumentos que, a veces, excedían el campo de lo artístico, y la discusión se viciaba por enfrentamientos que tenían más de rencillas personales que de choques entre posturas críticas claras.

Además de los Salones Nacionales hubo un evento que suscitó este tipo de discusión: el Salón Atenas.

En su primera versión, su mentor, Eduardo Serrano, definía así sus objetivos: “Un certamen como el Salón Atenas tiene [...] la virtud de diseminar nuevas ideas y conceptos con referencia al arte y de fijar la atención del público en propuestas creativas prácticamente inéditas”³⁶.

Dado que el reglamento establecía que la participación en la muestra “es por invitación a no más de diez ni menos de cinco artistas que no hayan cumplido 31 años, y cuyo trabajo, a juicio del Museo de Arte Moderno de Bogotá, comience a destacarse en la plástica del país”, surgieron cuestionamientos de dos tipos: por un lado, los dirigidos a la limitación cronológica³⁷ y, por el otro, los que ponían en entredicho la supuesta novedad que encerraban las propuestas allí exhibidas.

Al respecto, María Elvira Iriarte sostenía:

Aparte del calificativo de joven, en este caso medida cronológicamente aplicable tan sólo a los autores, las obras del III Salón Atenas no evidencian ningún vínculo en los terrenos en que esa unión debería ser clara: cierto nivel de dominio de las técnicas expresivas, inquietud —incluso osadía— en los enfoques, novedad en los contenidos [...] Los diferentes grupos de obras no tienen nada que ver unos con otros; todavía cada uno sigue de cerca, y de manera más o menos evidente, a sus respectivas fuentes de inspiración. Es decir que podríamos trazar su filiación, pero no su hermandad. Lo que hace pensar que la obra de estos jóvenes resulta, a la postre, más conservadora que joven. ¿O es que el arte realmente joven es producto de la madurez?³⁸.

³⁵ Cit. en GALAOR CARBONELL, “Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, Caracas, Venezuela, junio de 1978”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 8, jul.-sep. 1978, p. 20.

³⁶ EDUARDO SERRANO, en *Catálogo del Salón Atenas*, Bogotá 1975.

³⁷ Ver GERMÁN RUBIANO, “Salón Atenas”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 3, ene.-mar. 1977, p. 10.

³⁸ MARÍA ELVIRA IRIARTE, “III Salón Atenas”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 6, ene.-mar. 1978, pp. 10-11.

La inquietud de Iriarte radicaba en plantear el problema de qué tan válido era asumir que ser joven era, por sí misma, una condición necesaria para producir renovación en el arte, posición compartida por Germán Rubiano en el texto ya citado.

En un texto publicado en 1981, Marta Traba realizaba una serie de consideraciones que se proyectaban más allá del Salón Atenas, evento que estaba comentando. Por una parte, señalaba los nombres de Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Miguel González en Cali, Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín para referirse a quienes consideraba responsables del apoyo ofrecido a lo que se denominaba “vanguardia” —es decir, el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica—, de un modo tan entusiasta y excluyente, como para descorazonar a todo aquel que se atreva a disentir³⁹.

Agregaba que, a su juicio, no debía confundirse un “arte alternativo” con el uso de nuevos medios, en cuanto éstos ya estaban incorporados al “*establishment* [...] el público ya sabe cómo medirlos, aceptarlos o rechazarlos”⁴⁰, y se preguntaba:

¿Lo saben también en Colombia, o la deliberada distorsión con que se ha tratado el tema de las vanguardias impide la claridad de su juicio? ¿Comprende el público que en Colombia existen auténticas vanguardias, como son los trabajos de Caro o la producción sobre nuevos materiales de la iconografía crítica de Beatriz González? ¿Se da cuenta cuánto hay de verdadera vanguardia, es decir, de aporte original, en los artistas jóvenes que han creado sistemas visuales distintos a los de Obregón o Botero?⁴¹.

La preocupación de Marta Traba ponía de manifiesto cuán válida era la afirmación que identificaba vanguardia con cambios en los soportes tradicionales. La distorsión a la que se refería fue reiterativa con respecto a diversos eventos, y el Salón Atenas estuvo en el ojo del huracán por la insistencia de los organizadores con respecto al cruce de la condición de joven con la de vanguardista. La expectativa, que en muchos casos se quedaba en una expresión de deseo, de que los jóvenes se abrieran a una vanguardia que rompiera con los modelos tradicionales se volvía un planteo simplista y poco veraz.

La consulta de los textos escritos en la época muestra que la discusión empezaba a tomar un nuevo giro y tenía que ver con la aparición de propuestas que se salían de los marcos tradicionales y empezaban a ser inscriptas dentro del conceptualismo⁴².

³⁹ MARTA TRABA, “El VII Salón Atenas. Ya que estamos”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 17, dic. 1981, p. 74.

⁴⁰ *Ibíd.*: p. 76.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Término cuyo significado no era suficientemente claro. Se usaba a veces indistintamente para referirse también a la experimentación con materiales.

Los artistas

La relación arte-política tuvo, en el arte colombiano de los años setenta, una serie de connotaciones que se reiteraban en diversos artistas. El arte debía dar cuenta de la realidad, ayudar a mostrar la forma como los artistas percibían sus efectos políticos en el espacio social en que estaban inmersos, dar testimonio. ¿De qué? Fundamentalmente, de la violencia como una presencia constante en la cotidianidad del país. De allí que un número significativo de artistas tomara esta relación entre el arte y la política como una forma de rebelión, de denuncia o de testimonio. No es casual que el espacio urbano, con toda su complejidad, fuese un escenario propicio para realizar una figuración explícita que daba cuenta del tormento y la tensión que asediaban a la sociedad. Aquéllos se asomaban a ese mundo, como testigos del drama humano generado por la violencia, con una fuerte carga de inconformidad y pesimismo.

Pero en paralelo con esta forma de representar, atada tanto a las técnicas como a los lenguajes tradicionales, comenzaban a proponerse otras opciones de abordaje, y el arte colombiano inició un diálogo con propuestas que habían alcanzado marcada significación en otros escenarios de América Latina desde mediados de los años sesenta.

El “arte como idea”, la quiebra de la referencia estrictamente testimonial, irrumpía también en esa mirada a la relación arte-política. Las obras de algunos artistas de los años setenta comenzaban a cuestionar los límites de categorías estrictas como pintura, escultura, dibujo o grabado. El arte conceptual hacía una todavía tímida irrupción en la discusión entre arte y política y comenzaban a privilegiarse las ideas sobre la materialización y la permanencia de las obras.

La década de los setenta, como ya vimos, se había cerrado, para la crítica, con una discusión que marcaba la existencia, por un lado, de unas propuestas artísticas que se movían dentro del conceptualismo y, por otro lado, de quienes trabajaban con los medios tradicionales desde la representación figurativa y la abstracción geométrica. Álvaro Barrios evaluó la década que terminaba con los siguientes comentarios:

No hubo, como en los cincuenta, la vitalidad y el contenido del arte propuesto por Alejandro Obregón, Édgar Negret, Fernando Botero, Guillermo Wiedemann o Enrique Grau. Ni el equivalente a la respuesta a ellos, representada –a partir del 65, aproximadamente– en la obra de Beatriz González, Santiago Cárdenas, Pedro Alcántara, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn o Luis Caballero. En ese periodo-paréntesis podríamos hablar, no obstante, de un nombre solitario, Antonio Caro, que consolidó su prestigio aportando a las artes plásticas del país un nuevo lenguaje con notable contenido⁴³.

⁴³ ÁLVARO BARRIOS, “Un arte para los ochenta”, *Re-Vista*, Medellín, vol. 2, núm. 5, 1980, p. 45.

La continuidad de las propuestas testimoniales

La manera como la situación de violencia siguió afectando la totalidad de la sociedad colombiana de la década del setenta es visible en las obras de diversos artistas. Entre las dos aproximaciones a que aludimos siguieron predominando las propuestas que se movían en las técnicas tradicionales.

Un fenómeno artístico heredado de la década anterior, pero que siguió marcando pautas en los setenta, fue el desarrollo de la gráfica. Las posibilidades que abría la obra seriada⁴⁴, el retorno al oficio del grabado, estuvieron acompañados en Colombia de un compromiso militante con la realidad, lo que impulsó una temática testimonial, de denuncia. El arte subrayó su carácter inconformista y contestatario.

Para Marta Traba, el impulso alcanzado por la gráfica constituía la versión latinoamericana del “arte pobre” de los italianos, ya que la posibilidad de la reproducción múltiple en sociedades de bajo poder adquisitivo y el carácter transitivo que tienen las vallas o carteles callejeros abrían el espacio para un nuevo contacto con el público⁴⁵.

Las imágenes evidenciaban que el problema era cambiar no sólo el arte sino también la sociedad que lo genera. Trabajos producidos en la década del sesenta como los de Luis Ángel Rengifo, Alfonso Quijano, Umberto Giangrandi y Pedro Alcántara, entre otros, se proyectaron en los setenta.

Rendón continuó con el tema político a través de su actividad gráfica en series como *Mitos y monstruos*. Alcántara realizó sus litografías en homenaje a Ernesto Che Guevara (1971-1972), donde se exaltaban las luchas populares y los personajes que las protagonizaban aparecían convertidos en figuras épicas. Giangrandi inició su serie sobre América Latina y proyectó el tema de la violencia local al ámbito latinoamericano; sus imágenes recurrían al feísmo, a la deformación de los personajes y al empleo insistente de colores como el rojo y negro y se nutrían de la vertiente expresionista. Luis Paz, con sus serigrafías, criticaba tanto el papel alienante de la publicidad como la injerencia del imperialismo y, a diferencia de los artistas pop norteamericanos, no sublimizaba las imágenes sino que las convertía en herramientas para transmitir un mensaje crítico.

Tan fuerte era la presencia de un arte de contenido político, que se produjo en 1971 la configuración de un grupo de trabajo, hecho bastante poco frecuente en el arte colombiano, donde ha primado el individualismo. El Taller 4 Rojo, integrado, entre otros, por Nirma Zárate, Diego Arango, Carlos Granada y Umberto Giangrandi, se

⁴⁴ Ver IVONNE PINI, “Gráfica testimonial en Colombia”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 33, mayo 1987, pp. 60-66.

⁴⁵ MARTA TRABA, *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington: BID, 1994, pp. 141-142.

propuso desarrollar una serie de ideas en torno tanto al quehacer artístico como al objetivo del arte. Entre sus planteos iniciales podemos mencionar su intención de servir al pueblo realizando un arte donde la individualidad se borrara, cubriendo otras disciplinas y formas de expresión, entre las que se contaron publicaciones, películas, propaganda y material didáctico.

De allí que se convirtiera en el Taller Escuela de Artes Gráficas 4 Rojo y criticara abiertamente los espacios institucionales, como los salones, las bienales y las galerías, buscando replantearse el porqué y el para qué del arte. La gráfica era para ellos no sólo un recurso técnico sino también un medio de comunicación que ayudaría a ganar una conciencia crítica⁴⁶.

Su oposición a lo que consideraban “valores de la burguesía dominante” se identificaba con una preocupación, generalizada en América Latina, por ver la creación plástica como un recurso para luchar contra el colonialismo cultural y el individualismo.

Encuentros como el de plásticos latinoamericanos realizado en La Habana en mayo de 1972, donde se suscribió un “Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos”, dan cuenta de esa intención.

Como experiencia colectiva, el Taller 4 Rojo duró hasta 1974. Su crisis mostró que habían aflorado una serie de situaciones no resueltas, como la falta de decantación entre conceptualización y práctica, entre obra y elemento de agitación.

El interés en considerar al grabado de carácter político una herramienta revolucionaria y el uso de los elementos plásticos para que se adecuaran al objetivo de proponer una visión crítica del orden existente tuvieron en Clemencia Lucena una de sus representantes más consecuentes. Sus imágenes buscaban ser aleccionadoras, de tal suerte que la elaboración de carteles políticos en los que había frases como “La tierra para quien la trabaje” o “Muerte al imperialismo yanqui, viva el partido del trabajo” mostraba que el objetivo de la imagen era lograr la movilización ideológica⁴⁷.

Técnicamente hablando, varios de los grabadores del periodo usaron recursos que provenían de los carteles, buscando que imagen y mensaje permitieran identificar rápidamente el contenido. La claridad de éste se reforzaba con fotografías, siendo la fotoserigrafía un recurso técnico muy usado.

Lo importante era, como sucede en el cartel, comunicar una idea sin que mediaran otras posibles interpretaciones. Lograr un impacto visual y emotivo fue entonces el objetivo central.

Uno de los artistas que optimizó las posibilidades del diseño gráfico fue Gustavo Zalamea. Si bien el dibujo es clave en sus trabajos de los años setenta, él no duda en

⁴⁶ Ver PINI, “Gráfica testimonial en Colombia”, ob. cit., p. 64.

⁴⁷ GERMÁN RUBIANO, “La figuración política”, en *Historia del arte colombiano*, t. 7, Salvat Editores Colombiano, 1977, p. 1.583.

utilizar recursos del diseño, como fotografía o impresos. Entre 1975 y finales de esa década trabajó en torno a un enfoque particular del tema político. Primero apareció su serie de dibujos inspirados en la novela de Jorge Zalamea *El gran Burundú Burundú ha muerto*, en la que se hacía una crítica mordaz de la figura del dictador latinoamericano (1975). Luego vinieron sus *Telones para envolver nuestras instituciones* (1976-1977), dibujos en técnica mixta y acrílicos en los que, a través de personajes monstruosos, gigantescos, aludía a figuras de la política, la Iglesia y el ejército.

Terminando la década, entre 1977 y 1978 realizó la serie *La ciudad*, centrada en la Plaza de Bolívar, a la que convierte en un espacio desolado, quemado. El marco institucional que la rodea es presentado como un escenario inoperante frente a las confrontaciones sociales que allí se viven. Sin embargo, como lo sostiene Marta Traba⁴⁸, su encuadre del tema político se fue volviendo cada vez más estético y su uso de símbolos fue desplazando las imágenes evidentes, tan presentes en otros artistas contemporáneos a él.

El señalamiento de Marta Traba es consecuente con la afirmación que hizo Gustavo Zalamea a comienzos de los años ochenta cuando, en una actitud crítica hacia algunas de sus obras, a las que consideró “obras demasiado simples”, dijo que “el arte político termina convirtiéndose en propaganda [...] cuando la imagen se vuelve explícita y dice ‘dos por dos son cuatro’ pierde efecto”⁴⁹.

Cerrando la década del setenta, la Corporación Prográfica de Cali publicó el *Graficario de la lucha popular en Colombia*. Esta edición, compuesta por veintisiete obras gráficas originales y cinco reproducciones litográficas, reunía desde grabados fechados en el siglo XIX hasta algunos producidos por sus más representativos cultores del momento. Álvaro Medina, responsable del texto de presentación, daba cuenta del objetivo que se perseguía al señalar que la gráfica colombiana se había caracterizado por estar ligada a las luchas populares desde los albores del proceso independentista; de allí que la carpeta se iniciara con José María Espinosa, para llegar a Rengifo, Rendón y Alcántara, por mencionar sólo algunos de los nombres contemporáneos a la edición. El carácter político y testimonial era destacado por Medina cuando sostenía: “El artista vibra así ante los acontecimientos y vejaciones de su pueblo. El artista es conmovido en sus sentimientos democráticos y se identifica con las luchas reivindicativas de las masas”⁵⁰.

Si la gráfica de contenido político tuvo una presencia tan sobresaliente en la década de los setenta, hay una serie de artistas que continuaron trabajando desde la pintura para aproximarse a un arte de contenido político. A nombres destacados desde tiempo atrás

⁴⁸ Texto de Marta Traba en VARIOS AUTORES, *Gustavo Zalamea*, Bogotá: Jaime Vargas, 1999, p. 177.

⁴⁹ *Ibíd.*: p. 195.

⁵⁰ ÁLVARO MEDINA, *Graficario de la lucha popular*, Cali: Corporación Prográficas, 1977.

en la plástica nacional, como los de Grau, Obregón y Botero, quienes tenían obras en las que asumían su compromiso con el arte como denuncia⁵¹, debemos añadir los de otros artistas. A título de ejemplo citemos a Carlos Granada y Jorge Mantilla Caballero.

El primero venía exhibiendo su obra desde la década anterior⁵², interesado en una neofiguración de contenido político, agresiva, de figuras desgarradas, y no solamente trabajó el óleo sino que desde los tempranos setenta realizó grabados y monotipos, en los que uno de los temas reiterativos fue la represión.

Mantilla Caballero, en sus series *Civiles* (1975) y *Dados de baja* (1976), mostró al hombre oprimido, alienado, torturado: al hombre común y corriente que vive bajo la presión de la violencia⁵³.

Otros medios y otros conceptos en la formulación artística

Desde inicios de los setenta, en paralelo con las expresiones ya analizadas fueron apareciendo en el escenario artístico una serie de obras que hacían un análisis crítico de la realidad tanto histórica como artística. Estos artistas transmitían un mensaje claro, mediato, conciso, entendible por todos y presentado con imaginación y humor a través de fotocopias, mezclando medios y materiales. Efectuaban una crítica al medio y le abrían nuevas y múltiples rutas a la creación. La información crítica, el hecho periodístico, las reproducciones y los afiches, servían para cuestionar el sistema. Se concentraban en los juegos de la imaginación y en la mezcla de medios e instrumentos y enfatizaban la importancia del lenguaje y la semiótica a través de analogías que trastocaban los conceptos⁵⁴.

Había intención de cambiar tanto la sensibilidad como los criterios de apreciación del arte. Exposiciones internacionales que pudieron verse en la década, así como algunas de las obras presentadas en las bienales de Medellín y Cali, abrían el panorama artístico a las nuevas alternativas.

A nivel nacional, los trabajos que desde los sesenta habían realizado artistas como Feliza Bursztyñ con chatarra y sus series ambientales *Las históricas* o *La cuja*, Beatriz

⁵¹ Baste recordar *El tranvía incendiado* y *Homenaje al preso político* de Grau; de Obregón, sus *Violencias* y, de Botero, *La guerra*.

⁵² En 1963 obtuvo el primer premio de pintura en el Salón Nacional con su obra *Sólo con su muerte*, que formaba parte de la serie "Los niños muertos".

⁵³ Ver RODOLFO CHARRÍA, "Jorge Mantilla Caballero, una propuesta política", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 2, oct.-dic. 1976, p. 45.

⁵⁴ MARÍA TERESA GUERRERO e IVONNE PINI, "La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Décadas de los años sesenta y setenta", *Texto y Contexto*, Bogotá: Universidad de los Andes, núm. 22, oct.-dic. 1993, p. 30.

González con sus particulares soportes y su ironización de la historia del arte y de los personajes de la historia nacional y Álvaro Barrios con sus *Grabados populares* abrieron espacios no transitados aún.

Colombia no era una excepción en cuanto a que aquí, de manera similar a lo que acontecía en buena parte de América Latina, estas formas de arte que comenzaban a desarrollarse no funcionaban según un esquema tautológico, como sucedía con las propuestas conceptuales norteamericanas o europeas. Los artistas que incursionaban en estas nuevas posibilidades no dejaban de explorar las relaciones existentes con los significados, la experiencia y la interpretación del entorno en que se movían. Los trabajos no reflexionaban entonces sobre el arte hablando de sí mismo sino sobre el contexto que lo generaba. Además, la idea de conceptualismo era manejada con unos parámetros particulares y en algunos casos éstos se relacionaban más con los cambios respecto a la forma de concebir la obra que con la tan debatida “muerte del arte” que tanta polémica había generado en otros espacios.

En una entrevista de Álvaro Barrios a Beatriz González es ilustrativa la respuesta de la artista a la pregunta de si en los setenta ellos tenían “el virus del conceptualismo ¿o qué?”:

No, creo que [...] yo me sentía tan figurativa y trabajando dentro de unos elementos que para ustedes pudieran ser completamente anticuados [...] todavía estaba muy en el terreno de la obra bella, nunca tuve ese desprendimiento de Salcedo con respecto a la obra. A mí me parece que lo que podía haber de conceptual en lo mío, en ese momento, era cierto comportamiento con relación a la misma. Por ejemplo, en cuanto a los *Diez metros de Renoir*⁵⁵.

En una entrevista que le hizo Marta Traba en 1973, González sentó su posición frente a los hechos que la rodeaban y a la manera como éstos operaban en relación con sus respuestas artísticas:

—Tus cuadros y objetos ¿implican algún tipo de denuncia o responden a una pura satisfacción personal?

—Una denuncia implicaría un compromiso, y no hay nada más lleno de ingenuidades y de cinismo, aunque parezca contradictorio, que la pintura comprometida. Mis objetos y cuadros responden a una vocación como cualquier otra, con sus trabajos y satisfacciones.

—¿Crees que el artista tiene alguna función en la actual sociedad colombiana?

—Sí. Ver a su alrededor y no incorporarse, con una mansedumbre que espanta, a lo que llega por todos los medios de comunicación. Lo que vea o sienta el artista de verdad en este punto, a esta hora, aunque su búsqueda lo conduzca al caos, es lo que debe intentar⁵⁶.

⁵⁵ ÁLVARO BARRIOS, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, ob. cit. (Aclaración de la autora: La obra a la que se refiere González consistió en repetir múltiples veces *Le Moulin de la Galette* de Renoir; la larga tela fue cortada y vendida por metros, y la firma de la artista se estampó todo a lo largo de la tela, tanto en el borde superior como en el inferior, de la misma manera como lo hacen las fábricas de textiles.)

⁵⁶ “Diez preguntas de Marta Traba a Beatriz González”, en *Catálogo exposición Beatriz González – Luis Caballero*, Bogotá: Museo de Arte Moderno, febrero 1973.

Un elemento conceptual básico de la obra de Beatriz González es su capacidad de crítica, de abordar ángulos políticos, pero sin intenciones didácticas. Esta artista se involucra irónicamente con la realidad que la rodea y pone a pensar al observador.

Al iniciarse la década de los setenta, Bernardo Salcedo, con su *Hectárea de heno*, ganó la II Bienal Iberoamericana de Arte de Coltejer⁵⁷. Esta obra, junto con *Minifundio* y *Caja Agraria*, puede leerse como alusiva al problema agrario de Colombia.

Dice al respecto María Iovino:

Salcedo abordó el eje de los conflictos de un país agrario como Colombia, en el que la distribución de la tierra y de los recursos naturales está ligada a los desequilibrios sociales y económicos, de los que surgen otros elementos problemáticos. Aunque su espíritu es más humorístico que crítico [...] se interpretó como la insistencia de Salcedo en la ineficiencia de las soluciones políticas⁵⁸.

Concomitantemente con el sentido crítico e irónico que se le atribuye a una obra como *Hectárea de heno*, lo novedoso no estaba sólo en el empleo de ciertos materiales sino asimismo en la forma de presentárselos al público, al punto de que críticos como Carolina Ponce afirman que se le puede atribuir a Salcedo la potestad artística sobre la corriente conceptualista a partir de esta pieza⁵⁹.

En paralelo con el uso de nuevos materiales hubo un incremento del texto en sus obras: la palabra se convirtió en imagen. Nombremos dos trabajos, a título de ejemplo: *Primera lección* (1970) y *Frases de cajón* (1975).

En la primera ironizaba acerca de los conceptos impartidos en las clases de historia patria, pues, tomando la imagen del escudo de Colombia, fue eliminando paulatinamente supuestos elementos de identificación nacional. Las frases “No hay cóndores, no hay abundancia, no hay libertad, no hay Canal, no hay escudo, no hay patria” llevaban implícito, por sustracción de materia, que los símbolos patrios estaban vacíos de contenido y se sostenían sobre supuestos falsos.

En *Frases de cajón* trabajó sobre 150 cajas de bocadillo manufacturadas en madera de pino y en cada una escribió frases reiterativas, de esas que se repiten cotidianamente en los medios masivos y en las conversaciones triviales y que denotan solución de ciertos problemas: “Bajó el costo de vida”, “Colombia no renuncia”, “Oh gloria inmarcesible”, “Sube el petróleo”, “El dólar va en ascenso”, etc.

⁵⁷ Esta pieza está conformada por quinientos sacos de polietileno numerados y agrupados. La suma del contenido de las bolsas debía completar una hectárea de heno cultivable.

⁵⁸ MARÍA IOVINO, “El universo en caja”, en *Catálogo de la exposición de Bernardo Salcedo*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001, p. 28.

⁵⁹ CAROLINA PONCE DE LEÓN, *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, p. 230.

Frases reiteradas tantas veces terminan convirtiéndose en clichés vacíos de contenido. Son banalidades repetidas en el lenguaje cotidiano y cubren una gran gama de situaciones que van de lo político a lo trascendental y “erudito”, pasando por lo cursi⁶⁰.

Uno de los primeros artistas en procesar el uso del texto propuesto por Salcedo fue Antonio Caro. Como él mismo lo afirma, “en Bernardo Salcedo encontré [...] un maestro tolerante, amplio y generoso. Él me iba mostrando cosas y, más que llevarme de la mano, me abría campo para que yo pudiera hacer cosas”⁶¹.

A lo largo de su obra de la década de los setenta hay un cuestionamiento de la función representativa del arte y del uso de los materiales tradicionales y la tendencia a realizar una obra en la que la prioridad la tienen los conceptos, las ideas sobre las que trabaja. Sus fuentes son la realidad en la que está inmerso cuestionando los espacios cultural y social, y éstos, a su juicio, son los referentes centrales de su producción: “Si llegamos a Panamá, estamos bien. Si llegamos a México, magnífico. Si llegamos a París, pues estupendo. Pero nosotros debemos preocuparnos más bien [...] por lo que sucede entre nuestra obra y Malambo o Magangué. Sonar en Magangué debería ser más importante para uno que sonar en Nueva York”⁶².

Desde su primera aparición en el XXI Salón de Artistas Nacionales (1970), con la cabeza de sal del ex presidente Carlos Lleras⁶³, mostró su actitud transgresora y crítica.

Del año siguiente fueron *Primitive Art* y *Miami Sunset*, obras en las que, aludiendo al arte precolombino de San Agustín, ironizaba sobre el turismo y la supuesta internacionalidad del medio artístico colombiano.

En 1972 apareció una figura que trabajaría por largo tiempo: Manuel Quintín Lame⁶⁴. Para Caro el personaje era significativo, pues lo veía como un caudillo indígena que logró gran ascendiente sobre su pueblo y que, en una época en la que predominaba el analfabetismo, al aprender a leer pudo acceder a los estamentos del poder

⁶⁰ “Galaor Carbonell: exposición Galería Barbier, España”, *El Tiempo*, Bogotá, 17 de mayo de 1975.

⁶¹ ÁLVARO BARRIOS, “Entrevista a Antonio Caro”, en *Orígenes...*, ob. cit., p. 112.

⁶² *Ibíd.*, p. 129.

⁶³ Esta obra, al decir del artista, fue un homenaje tardío a los amigos de Zipaquirá y Manaure, y consistió en un busto del ex presidente realizado en sal y colocado en una urna de cristal. La cabeza tenía gafas y estaba en agua. La cabeza se fue derritiendo, el agua se salió del recipiente, y finalmente quedaron sólo las gafas flotando en el líquido restante.

⁶⁴ Manuel Quintín Lame (1883-1964) era un personaje de origen amerindio a quien Caro trata de rescatar del olvido en que había caído, destacando la defensa que hizo de sus compatriotas mediante peticiones y apelaciones en las que siempre estaba su firma. Su lucha contra la opresión le significó ser encarcelado más de doscientas veces, por lo que cumplió alrededor de dieciocho años de prisión sin que se le pudiera comprobar ningún delito.

político nacional y desde allí luchó por la defensa de los indígenas⁶⁵. A través de documentos, bibliografía especializada y fragmentos de una obra suya (“En defensa de mi raza”), así como de la utilización de su firma, Caro construyó una propuesta artística en la que se enfatizaba la idea del arte como documento⁶⁶. Esta actitud documental continuó desarrollándola en *Aquí no cabe el arte*, obra en la que, en unas pancartas de más de once metros de longitud dibujó la frase del título con los nombres de estudiantes e indígenas muertos por la violencia oficial.

En *El imperialismo es un tigre de papel* se apropió de esa frase de Mao Tse-tung para cuestionar el dogmatismo ideológico de los grupos de izquierda del momento. En *Colombia-Marlboro*, la palabra *Colombia* aparecía escrita con el tipo de letra de Coca-Cola, y su *Todo está muy Caro* (1978) retomó la utilización del texto, ya fuera para señalar la influencia norteamericana en Colombia o para jugar con su apellido y construir frases reiterativas del lenguaje coloquial. Una de las frases de cajón que ya había utilizado Salcedo le sirvió para hacer un comentario social y a la vez involucrar su apellido. Con los textos, Caro construía metáforas visuales y proponía antiobjetos, además de cuestionar los recursos formales habituales con los que se trabajaba el arte.

Simón Marchán Fiz distingue tres vertientes en el conceptualismo y las cataloga como “conceptualismo estricto”, “conceptualismo empírico medial” y “conceptualismo ideológico”⁶⁷. Este último es el que tuvo mayor peso en el ámbito latinoamericano⁶⁸, y los ejemplos colombianos que citamos lo testifican. Las obras no se movían en el ámbito privado o imaginario del artista sino que estaban determinadas por la relación que éste establecía con su entorno social y político.

La relación arte-política seguía siendo conflictiva en cuanto al significado y el alcance que le daban los artistas, de modo que el propio Caro declaraba en 1976 al hablar de sus primeras obras:

Yo era torpe y ahora soy doblemente torpe en cuanto a habilidad manual. Por eso descubrí que me tocaba pensar para hacer las cosas, trabajar las ideas. Mi primer trabajo sobre el vicio de la politiquería (*Cabeza de Lleras*) estaba viciado de lo mismo, de politiquería; no había claridad. Después hice hasta cierto punto un trabajo panfletario (*Aquí no cabe el arte*). Porque no es fácil hacer un arte político sin coparticipar en un trabajo militante, creo que es más importante aportarle al arte que a la política, el arte político no le aporta a la política⁶⁹.

⁶⁵ Cit. en BARRIOS, *Orígenes...*, ob. cit., p. 125.

⁶⁶ MIGUEL GONZÁLEZ, “Todo está muy caro”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 13, oct. 1980, p. 39.

⁶⁷ SIMÓN MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1997, pp. 267-268.

⁶⁸ Este conceptualismo ideológico tiene múltiples referencias. Una de las más tempranas fue la muestra organizada en Buenos Aires, en el Cayc, que en 1972 presentó la muestra “Arte e ideología”.

⁶⁹ Declaración de Caro, cit. en GONZÁLEZ, ob. cit.

En Caro hay cuestionamientos a la propia noción de obra de arte y comentarios irónicos y críticos hacia el medio que genera el objeto, proponiendo la utilización de unos símbolos muy sencillos y proyectando una reflexión ideológica que busca incidir en el receptor no para actuar de manera proselitista sino para sembrar dudas e interrogantes.

En el proceso de reconsiderar la noción de obra de arte y la función del arte en su relación con la sociedad surgió en 1976, en Barranquilla, el grupo denominado El Sindicato⁷⁰. Uno de sus integrantes, Aníbal Tobón, describía los inicios de la experiencia señalando:

En nuestro tiempo [...] no teníamos metas sino puntos de referencia. No ilustrábamos teorías ni nos preocupábamos por eso. Nos asimilamos a ese nuevo campo de acción del arte, pero más desde una actitud vital que teórica. Queríamos hacer obras provocadoras, que se hicieran sentir, y que se convirtieran en una aventura existencial, quizás más derivada del nadaísmo —de cuyos integrantes fuimos amigos— que de movimientos europeos o norteamericanos⁷¹.

De manera excepcional en el arte colombiano aparecía una experiencia grupal y la realización de un tipo de arte que se alejaba de los parámetros habitualmente aceptados. Entre los argumentos y herramientas utilizadas en algunas de sus obras aparecían su rechazo al “sistema” y su acercamiento a un lenguaje político.

Si nuestra obra tiene un sabor político, también es salsa del trópico, es un trabajo alegre. Una consecuencia del medio ambiente que rodea al grupo. Nuestra actitud ante la realidad puede llevar a una definición frente al comportamiento de los seres, a una inquietud por las situaciones de la vida⁷².

A título de ejemplo están obras como *Fachada* y *Violencia* (ambas de 1977). En la primera, El Sindicato construyó, con materiales recuperados del techo del viejo teatro que era su sede, una gigantesca fachada con el objetivo de crear “como un gran tugurio, un tugurio gigantesco, de los que estamos acostumbrados a ver en los barrios marginales, de modo que ya no nos era muy difícil relacionarlo con una idea política, que estaba allí, subyacente”⁷³. La reutilización de materiales de desecho se convirtió en recurso recurrente para aludir a situaciones cotidianas.

⁷⁰ El grupo básico de artistas eran en su mayoría egresados de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla y lo integraban Ramiro Gómez, Alberto del Castillo, Carlos Restrepo, Efraín Arrieta y Aníbal Tobón. Participaban ocasionalmente otros artistas invitados.

⁷¹ Cit. en CARMEN MARÍA JARAMILLO, “¿Arte moderno o contemporáneo?”, en *Catálogo de Colombia años 70*, Bogotá: Asab, agosto 2002, p. 69.

⁷² Declaraciones formuladas por integrantes del grupo al periódico *El Tiempo*, Bogotá, 3 de abril de 1977.

⁷³ ÁLVARO BARRIOS, “Conversación con Ramiro Gómez”, en *Orígenes...*, ob. cit., p. 173.

Violencia se hizo para conmemorar el 9 de abril de 1948 llenando un solar desocupado de figuras rellenas a las que se vistió y colocó de tal forma que parecían personas muertas. Se hicieron estallar fuegos artificiales a manera de “celebración” para patentizar la continuidad de la situación de violencia. Obra, materiales y significado pasaban, pues, a ser puntos centrales de reflexión.

El Sindicato insistió en el uso de materiales pobres y en obras alejadas de la posibilidad de comercializarse, impulsando una actitud que se caracterizó por la preeminencia de lo colectivo frente a lo individual.

Nuevas reflexiones en torno al arte a comienzos de los años ochenta

El análisis crítico de la realidad inmediata ocupó por entonces buena parte de la producción artística. Ya no se trataba sólo de experimentar con materiales sino también de hacer conscientes los nuevos comportamientos en el arte. Se puso en tela de juicio un criterio defendido por la modernidad: la idea de la autonomía del arte. Ya los artistas no se encontraban frente a un espacio autosuficiente, con sus propias leyes, que podía o no tener referentes externos. La relación con el entorno se reformuló al plantearse la posibilidad de manejar la noción de lo real según perspectivas diversas, todas válidas. De manera similar a lo que acontecía en otras regiones del continente, en Colombia la noción de cultura cambió, se amplió, dejó de estar referida al elitismo excluyente de la “alta cultura” y les dio paso a miradas que valoraban, por ejemplo, lo popular. El cuestionamiento de lo aceptado, de lo establecido, llevó a diversos artistas a formular una nueva relación arte-vida. Y no se cuestionaba solamente el lenguaje artístico tradicional sino también sus espacios contenedores. Colocarla en el museo o en la galería deja de ser la única posibilidad de mostrar una obra; los trabajos se trasladan a lugares públicos, buscando involucrar al espectador en otra perspectiva. Éste ya no es el observador meramente visual, pasivo, de una propuesta: es alguien de quien se espera que tenga una participación activa, que se involucre con planteos que cuestionan la noción de “obra terminada” y que opte por verla como un proceso en el que él mismo cumple un rol sustancial para construir el sentido del trabajo.

Las “ambientaciones” fueron frecuentes, y diversos espacios se abrieron a tal posibilidad. En su recorrido, que podía ser en una galería o en un museo, pero también en la calle, la relación del observador con la intervención del espacio no era solamente visual, sino que en ella también se involucraban otros sentidos. Es decir que la contemplación habitual de un objeto por un sujeto se vio reemplazada por la interacción entre la propuesta y quien la observa, agudizado este aspecto por la búsqueda de una relación que involucrara la reflexión sobre el entorno.

En 1974 Marta Traba decía: “Los artistas colombianos no tienen necesidad de estar al día, porque dicha necesidad conlleva una noción de tiempo”⁷⁴. El vanguardismo no había sido una actitud propia del arte colombiano. Sin embargo, esta afirmación pierde parte de su validez cuando se analizan las actitudes de diversos artistas que se consolidaban en la década de los setenta. La dinámica del tiempo adquirió una participación fundamental en su sentir y ejerció influencia en los cambios que comenzaban a darse. La intención, por ejemplo, de manejar materiales variados y eclécticos, considerados “no estéticos”, aprovechando sus cualidades expresivas supuso valorar la pobreza del medio y condujo al descubrimiento de nuevas dimensiones, a sinestesias aún no experimentadas. La aparición de esa experimentación, la fijación de la mirada en lo desechable, en la basura, en lo efímero, aportará cambios, más que como una convicción arraigada, como una reacción al exceso de represión y encierro que se había vivido en el medio artístico⁷⁵.

Diversos artistas vieron la época como particularmente propicia para desplegar una estrategia de resistencia frente a lo que acontecía en el campo político. En esa estrategia hubo un cambio significativo con respecto a lo que había acontecido en el arte político de la década de los sesenta. Y el cambio no se dio sólo en cuanto a las nuevas técnicas a las que se acudía: se dio, fundamentalmente, en la forma de abordar el problema. La idea de testimonio dejó de ser explícita, como lo había sido en trabajos anteriores, y se planteó un análisis más sutil de las relaciones entre lo político y lo personal. Pero, además, se cuestionó la creencia de que el arte político debía estar apoyado en la racionalidad. Los artistas no excluyeron la subjetividad; por el contrario, les abrieron espacio a formas de pensamiento que no se regían exclusivamente por la lógica cartesiana. Glauber Rocha, uno de los fundadores de lo que se denominó el Cinema Novo de Brasil, diría en su manifiesto *Estetyka del sueño* (1971): “El arte revolucionario debe ser una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que éste ya no soporte vivir en esa realidad absurda”.

La complejidad de la situación en la que se abría la década de los años ochenta para América Latina, con multiplicidad de situaciones políticas en las que la violencia institucional resultaba cotidiana, llevó a que diversos artistas reformularan el problema. En Latinoamérica, en general y en Colombia, en particular, cada vez más artistas buscaron convertir el arte en un lenguaje que intentaba ir más allá de la caparazón externa de lo que se veía, generando una cultura de la resistencia que intentó capitalizar las experiencias vividas y reconfigurar la manera como se abordaba la relación arte-política. La noción de que no hay arte ingenuo, de que todo implica una escogencia

⁷⁴ MARTA TRABA, “Declaración de amor a Colombia”, *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá, 21 de julio de 1974.

⁷⁵ GUERRERO y PINI, ob. cit.

política, ganó terreno. Afirmaciones como las de Luis Camnitzer, por ejemplo, adquirieron especial resonancia. En su condición de artista, él precisa en ellas su punto de vista con respecto al papel que éste debe asumir. Partiendo de negar que el arte sea una actividad apolítica rechaza la idea simplista de que lo político se reduce a un problema de contenido:

Vivimos en el mito alienante de que somos primeramente artistas. No lo somos. Somos primordialmente seres éticos que distinguimos el bien del mal, lo justo de lo injusto, no sólo en el ámbito individual sino también en el comunitario y regional. Para sobrevivir éticamente necesitamos una conciencia política que nos ayude a comprender nuestro medio y a desarrollar estrategias para nuestras acciones. El arte se convierte en el instrumento de nuestra escogencia para implementar esas estrategias. Nuestra decisión de ser artistas es política, independientemente del contenido de nuestro trabajo. Nuestra definición de arte, de cuál cultura servimos, de cuál público escogemos como audiencia, de qué ha de lograr nuestro trabajo, son todas decisiones políticas⁷⁶.

⁷⁶ LUIS CAMNITZER, "Acceso a la corriente principal", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 35, 1987, p. 88.

▼ PRIMERA LECCIÓN

Bernardo Salcedo, 1970. Cinco vallas.
Serigrafía, duco y madera. 450 x 270 cm.



No hay Cóndores



No hay abundancia



No hay Libertad



No hay Canal

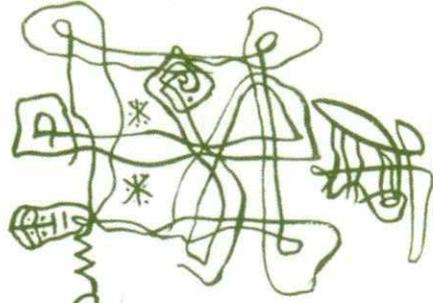
X

No hay Escudo.
no hay patria

Manuel Quintín Lame

▼ MANUEL QUINTÍN LAME

Antonio Caro, 1978-1979
Tinta verde sobre papel.

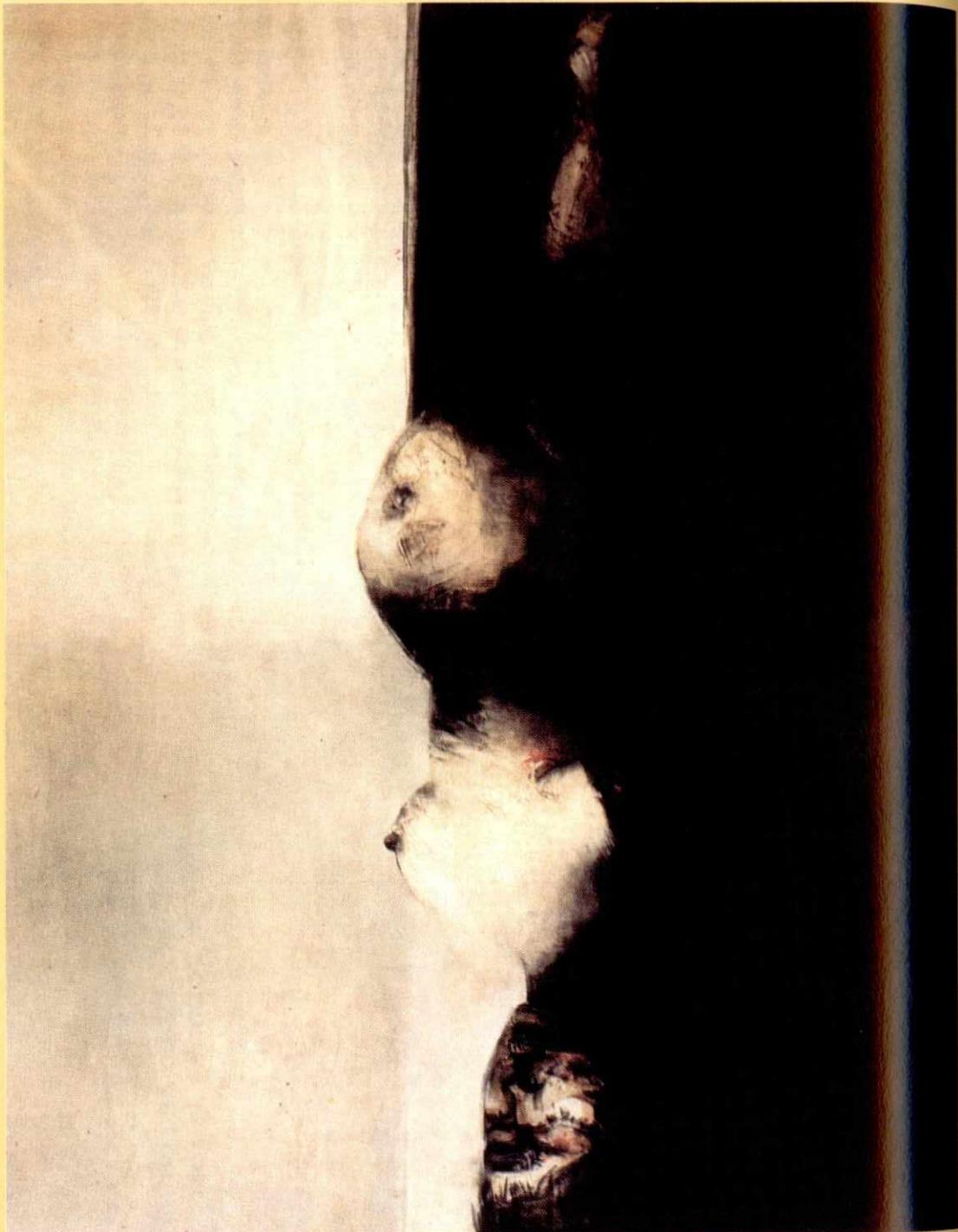


▼ Adelante VIOLENCIA

Alejandro Obregón, 1983. Óleo sobre
tela, 155 x 188 cm.

LA LUCHA ES LARGA

Diego Arango y Nirma Zárate, 1973.
Fotografía 70 x 100 cm.





HECTÁREA DE HENO

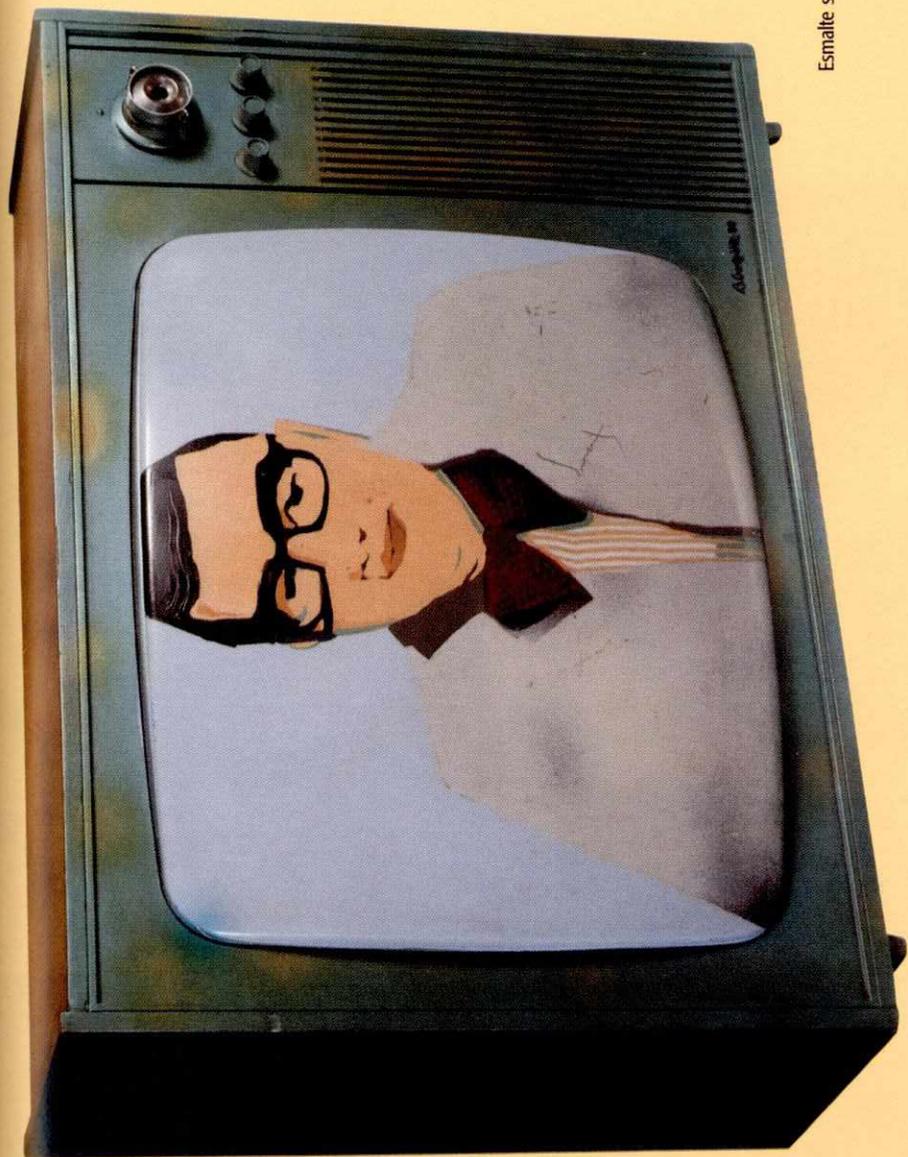
Bernardo Salcedo, 1970.

Instalación de 500 bolsas de polietileno
contenedoras de heno. Dimensiones variables.



En una mesa hay una pita
(Dos cebollas y una pita)

Un repollo
(No hay más)



TELEVISOR EN COLOR

Beatriz González, 1980.

Esmalte sobre mueble, 45 x 64 x 40 cm.

Adelante **LA PLAZA**

Gustavo Zalamea, 1979.

Pastel y lápiz sobre cartón, 140 x 100 cm.

