

## Cuerpos incómodos versus cuerpos dóciles

Isabel Cristina Díaz M

*Las transformaciones que tienen lugar en él son sobre todo transitorias y sólo perduran mientras lo hace la realización escénica, o a veces solo duran durante algunas partes de ellas.\**

-La transformación se parece al contagio. En ocasiones ver-afecta: desestabiliza

*La experiencia estética no se produce solamente a partir de acontecimientos excepcionales, sino también a partir de la percepción de lo ordinario. \*\*<sup>1</sup>*

En este texto se presentan tres experiencias de *desestabilización transitoria*, a través del mismo número de escenas. Cada experiencia está determinada por quién ve y por la reflexión sobre lo visto. Un *personaje* aparece mirando un determinado cuerpo humano a través de unas fotografías, pinturas y/o litografías; luego transcribe la sensación producida por lo que ha visto. La experiencia escrita –ahora-, es crítica, teoría, o historia del arte. Otro personaje aparece leyendo. Imagina sensaciones encubiertas entre las palabras. Los protagonistas son fragmentos de textos, escritos por mujeres: La primera escena: *El cadáver* presenta algunas frases de Marta Traba<sup>2</sup> sobre el artista que nos obliga a entrar al laboratorio donde se medita acerca de la profundidad, magnitud y naturaleza de la condición de víctima. En la segunda escena: *El político* aparece la reacción de una fotógrafa mientras ve -a través del lente-, al candidato como un demagogo y poeta bobo; el

---

<sup>1</sup> \*Erika Fischer-Lichte, Estética de lo Performativo. (Fischer-Lichte, 2011, p. 356), \*\* (Fischer-Lichte, 2011, p. 356)

<sup>2</sup> Dos capítulos del libro de Marta Traba: Historia Abierta del arte colombiano. Capítulo V Comienzo de la pintura moderna: Alejandro Obregón (Traba, 2016), y Capítulo VIII La fuerza del caos y la libertad expresiva: Feliza Bursztyn, Norman Mejía, Luis Caballero, Pedro Alcántara. (Traba, 2016)

fragmento de texto y la experiencia son de Viki Ospina<sup>3</sup>. En la última escena: *El panfleto* se presentan fragmentos de un texto de Ivonne Pini<sup>4</sup>, los cuales se convierten en imagen.

**Palabras clave:** política, transformación, violencia, cadáver, protesta, panfleto.

## Imaginación y memoria

En el arte de las décadas de 1960 y 1970, en Colombia, profundas transformaciones se dieron como consecuencia de la violencia. La representación del cuerpo humano expresa vívidamente como los artistas, experimentaron estos tiempos de crisis. Ya sea a través de la escenificación del cadáver en el sesenta, o del cuerpo revolucionario en la década del setenta, el significado y el efecto de lo político en el arte dependerán de la capacidad de transformación que dicho cuerpo produzca en quien lo observa. Las tres escenas propuestas en este texto tienen como punto de partida el sentido que da Erika Fischer-Lichte a la transformación, según la Estética de lo performativo:

Si las experiencias de desestabilización de la percepción de uno mismo, de los demás o del mundo, y la de la obsolescencia de normas y reglas vigentes conducen realmente a una reorientación y transformación del sujeto en cuestión, de su percepción de la realidad y de su percepción de sí mismo, es algo que sólo se puede saber examinando cada caso particular. (Fischer-Lichte, 2011, p. 356)

Transformación transitoria como efecto de la desestabilización producida, no por la performance o realización escénica, sino por la corporización: “Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que solo existe en virtud de él. (Fischer-Lichte,

---

<sup>3</sup> Catálogo de la exposición de Viki Ospina, 1970 - 1990 realizada en la sala de exposiciones del edificio SD de la Universidad de los Andes y parte del proyecto de digitalización del archivo de la artista, con el apoyo del Centro de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la misma universidad. Curaduría: Carolina Cerón y José Ruiz. (Andes, 2018)

<sup>4</sup> Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta). Ensayos: Historia y Teoría del Arte, (10), 179-212. Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44974> (Pini, 2005)

2011, p. 172). La corporización entiende que cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo en tanto intención corporizada. Las tres escenas no presentan experiencias en donde a través de ver estar-viendo determinado cuerpo se revele un concepto o valor previamente encarnado en este. Se trata de tres experiencias en donde ver o estar viendo determinados cuerpos implica la posibilidad de que *algo venga a presencia*, es decir, que la materialidad significativa de esos cuerpos-por ellas-vistos, se manifiesta, en nosotros –los lectores-, como acontecimiento de una presencia: “Teniendo en cuenta el concepto de ser humano como *embodied mind*, los significados hay que entenderlos como corporizados, como algo que se articula corporalmente – aunque no siempre sea perceptible para los demás.”(Fischer-Lichte, 2011, p. 305).

Escenificar la escritura de Marta Traba, Viki Ospina e Ivonne Pini, imaginando el momento - cuando estando físicamente afectadas por lo percibido-, comprendieron lo que para cada una de ellas, significaba la capacidad de transformación del arte; comparar el modo particular de narrar lo vivido, y ‘restituir’ el papel de la imaginación en la escritura del arte es el objetivo de este texto.

\*

### Primera escena

#### *El cadáver*

Ver, estar viendo cadáveres por meses produce un efecto específico en quien los ve. Me refiero al proceso consciente de estar viendo fotografías de personas muertas mientras se organiza la colección de la Tanatomanía en Colombia<sup>5</sup>; también a la transformación que estas imágenes

---

<sup>5</sup> Según la propuesta de Germán Guzmán Campos, en el libro *Violencia en Colombia*, estudio de un proceso social, de 1962, Editorial Iquiema; “El libro *La Violencia en Colombia* ha sido muy conocido por la descripción minuciosa de los crímenes que lleva a cabo en el célebre capítulo IX, llamado “Tanatomanía en Colombia”. en: <http://germanguzman.univalle.edu.co/la-comision/memoria-y-violencia> Consultado mayo 2021. (Univalle.edu.co, 2019)

producen cuando retornan como pesadilla. Una masa amorfa reemplaza a una cabeza, una mancha negra a una vagina destrozada, un bulto que sobresale en un potrero a un cuerpo calcinado. Fotografías reproducidas en blanco y negro, sin pie de página, fotos de fotos que perdieron conexión con el archivo que las articulaba con sentido. Imágenes forenses transformadas en documento y fuente de la historia y del arte en Colombia. Cuerpos mutilados, cuerpos incontables a los que la descripción verbal puede devolverles la forma.

Ver estar viendo las fotografías<sup>6</sup> pertenecientes a la Colección Guzmán Campos en el contexto de la circulación del libro *La Violencia en Colombia, estudio de un proceso social*, de junio de 1962, supone un trabajo emocional arduo. Historiadoras del arte en Colombia como Ivonne Pini mencionan que: “El conocimiento de las crónicas sobre la Violencia causaron profundo impacto en múltiples sectores de opinión y la publicación de 'La Violencia en Colombia' de Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña Luna en 1962, puso a la luz pública un dramático acercamiento a los hechos que conmocionaron al país en la década anterior.<sup>7</sup>”. Carmen María Jaramillo dirá al respecto que “a partir de las fotografías publicadas en dicho libro, la representación del cuerpo nunca volvió a ser la misma en el ámbito del arte en Colombia; las deformaciones, mutilaciones y prácticas macabras, así como repetidas imágenes de cuerpos de niños inertes, quedaron consignadas en la memoria de algunos y en cuantiosas obras de la época.” (Jaramillo, 2012, p. 203); María Margarita Malagón-Kurda señala que: “Las obras de Rengifo, Granada, Mejía y Alcántara tienen una estrecha relación tanto con las imágenes y la información publicadas por Guzmán como con los análisis que estudiosos han hecho del período en el que los artistas y el

---

<sup>6</sup> En: *La violencia en Colombia: Reconstrucción y análisis visual de la colección fotográfica del libro de Germán Guzmán Campos* Tesis para la maestría de Estética e historia del arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de octubre de 2018 <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/3845>

<sup>7</sup> La cita aparece en el texto de Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte Moderno en Colombia*. (Jaramillo, 2012, p. 200). En la bibliografía del libro se referencia el texto: Pini, Ivonne. *En busca de lo propio*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000.

informe de la Comisión nombrada por Lleras Camargo estaban interesados.” (Malagón-Kurka, 2008, p. 21). Suponemos entonces, por este consenso en la historia del arte actual, que -la recepción del libro de *La violencia en Colombia-*, contribuye decisivamente en el proceso de transformación del lenguaje plástico de esta década. La neofiguración representara, según esto: “el lado oscuro de la condición humana. El ataque feroz al cuerpo humano, visible, en algunas de las fotografías publicadas por Guzmán -el cual-, fue recreado grotescamente por algunos de ellos (Mejía, Alcántara y Granada), permitiendo así a los espectadores tomar conciencia de las motivaciones humanas, externas (políticas) e internas (psicológicas) detrás de estas motivaciones.” (Malagón-Kurka, 2010, p. 208). Marta Traba en *Historia abierta del arte colombiano*, capítulo VI y VIII escrito en 1974, no concuerda con esta relación.

¿Considera Marta Traba en que la violencia tal como se presenta en el libro de Guzmán Campos, contribuyo en producir una desestabilización transitoria capaz de conducir realmente una reorientación y transformación del artista, y del lenguaje visual en su obra? De ninguna manera.

Por el contrario, para Traba:

Toda la llamada pintura-testimonio acerca de la violencia, paralelamente a una literatura que pretendía ser documental, fue consumida en su propia miseria sin dejar siquiera polvo y ceniza. Los grandes lenguajes indirectos que produjeron *Violencia* de Alejandro Obregón en las artes plásticas y *El gran Burundún-Burundá ha muerto* en la literatura de Jorge Zalamea, son los únicos sobrevivientes de un largo periodo de remordimientos infructuosos y de crispaciones inútiles por parte de los artistas. Sólo ahora la obra de Alcántara cristaliza ese nuevo concepto de conciencia social operando en el propio artista como un martillo capaz de todas las demoliciones. (Traba, 2016, p. 316)

Por lo tanto la neofiguración no surge como efecto de la exposición continua a imágenes terribles de la violencia –como las que circularon con el libro-, más bien, es la respuesta consciente de la generación de la década del sesenta a la violencia institucionalizada, y al inmovilismo como idiosincrasia colombiana. El proceso de transformación en el lenguaje artístico, es según ella, mucho más complejo, y no se relaciona con la publicación del libro. Así mismo, la posibilidad de

una transformación en el público del arte, requiere del *realismo de la violencia*, para que pueda darse. Es ahí, viendo esas obras, cuando el arte es rechazado como un elemento extraño, y convertido en factor de disturbio, y entonces puede lograr un significado político-transformador.

### **El irracionalismo se erige como norma**

En 1963 Traba ve el cuerpo-cadáver propuesto por Norman Mejía y atravesara una experiencia visual transformadora:

Manejando una gama terrible, de rosas eróticos mezclados con grises y negros; formas cuya memoria visceral atacaba hasta el menor concepto de armonía convencional; composiciones arduas, intrincadas y delineadas por un dibujo esclarecedor sin ninguna ambigüedad; así lo desarticulado y tembloroso, lo contradictorio de impulsos y significados, el secreto dolor de descuartizar lo físico hasta un punto tan inclemente y atroz, se manifestó por medio de un sistema expresivo rotundo, que descubrió un idioma hasta ese momento desconocido en Colombia. (Traba, 2016, p. 305)

Imaginemos la escena: en frente de Traba *La horrible mujer castigadora*, en esta pintura el cadáver aparece como *materia inicial, sanguínea, nerviosa y visceral*. Desplazado, desollado, el cuerpo humano allí es materia pictórica. Este cuerpo-carne ha dejado de ser inviolable, ahora se presta al uso, también al consumo: “se abre, se disecciona, se mutila, se desangra, se deforma”. Según Eduardo Escobar, a Norman Mejía “Al llegar a Colombia con sus huacales de cuadros irreverentes, alguien le recordó que aquí para ser un pintor respetable había que contar con la aprobación de Marta Traba, la papisa de la crítica de arte.” (Escobar, 2018). La figura vertical de un cuerpo humano abierto, debió impactar a Traba. También las manchas color rosa como órganos, que se desprenden desde el interior cóncavo, hacia afuera. El fondo oscuro que se atraviesa, y confunde con la piel representada. Traba traduce aquella experiencia intensa en reconocimiento: “al año siguiente, (1964) Mejía realiza su primera exposición individual en Colombia, auspiciada como siempre por el Museo de Arte Moderno de Bogotá”, “Esta exposición crea, por vez primera dentro del proceso de la pintura moderna en Colombia, un estado de guerra; exige la capitulación, la

rendición incondicional; asesta un estupendo golpe a la mentalidad colombiana mantenida con un pie en la alegoría y otro en la hipérbole.” (Traba, 2016, p. 306). La experiencia visual provocada por la pintura logra desestabilizar transitoriamente, a quienes la observan, ya sea en el Museo, o en el Salón de artistas Nacionales. En 1965 la obra recibe el Premio de Pintura del Salón<sup>8</sup>. ¿Cómo es posible, preguntan, que se considere premio,<sup>9</sup> nacional al barroquismo exasperado y figurativo de Norman Mejía? (Schrader, 1990, p. 135). Lo que ha sido premiado; sin embargo, es algo “insólito, distinto, brutalmente arrancado del llamado expresionismo romántico”. Cuando Traba ve-está-viendo-, el cadáver en *La horrible mujer castigadora* celebra ver violentado el inmovilismo y la persistencia del *statu quo* que la sociedad colombiana, necesita para sobrevivir:

No se trata solamente de un inmovilismo económico que mantiene las viejas estructuras contra cualquier intento de modernización real del país. Más que eso, se trata de un inmovilismo que afecta y determina la idiosincrasia general; un inmovilismo que tiende a rechazar por peligrosas todas las formas de lo nuevo, que reduce el pensamiento a fórmulas, que frena la introducción de modos distintos del conocimiento capaces de alterar en algo la relación antes descrita. (Traba, 2016, p. 286)

Esta generación –a la que pertenece Mejía-, “no siente ningún respeto por las instituciones y se lanza a la aventura del arte con un belicoso y lúcido ánimo de desquite. En la década del sesenta se habla y escribe de la violencia *con cierta perspectiva*, entonces, el fenómeno se alcanza a comprender en su verdadera intensidad. “La obra de Mejía pertenece a la generación de la “posviolencia”<sup>10</sup>, no por dar por enterrado el fenómeno, sino al contrario, por exhumarlo para hacer

---

<sup>8</sup> La obra: *La horrible mujer castigadora* gana el primer puesto de pintura en el XVII Salón Nacional de Artistas, el cual se realizó en el Museo Nacional de Colombia del 20 de agosto al 20 de septiembre de 1965. Los jurados del salón fueron: Inocencio Palacios, Fernando Arbeláez y Marta Traba. En el libro *Historia Abierta del arte colombiano*, Traba dice: “Su obra culmina en *La horrible mujer castigadora*, cuando esta obra, en 1964, gana el Premio de Pintura del Salón Nacional.” (Traba, 2016, p. 306). En el Salón de 1965, entre Carlos Medellín y Traba se libró una verdadera *Batalla* a través de sus textos críticos. (Schrader, 1990, p. 165)

<sup>9</sup> Los premios del XVII Salón, según Traba forman una “trilogía”: Norman Mejía Primer Premio Pintura, Feliza Burzstyn, Premio Escultura, Pedro Alcántara Herrán, Dibujo. (Schrader, 1990, p. 132)

<sup>10</sup> Esta generación de artistas se refiere al *grupo* integrado por Alcántara, Burzstyn, Caballero y Mejía: “Si reconocemos la anarquía implantada en las chatarras de Feliza Burzstyn, en las telas de Luis Caballero y Norman Mejía y en los dibujos de Pedro Alcántara, como una fractura a fondo del hidalguismo colombiano, y como el punto

la autopsia y diagnosticar las causas de la muerte. Esta conciencia sobre el fenómeno de la violencia se traduce en el arte en ‘anarquía y fuerza’:

Ya sea que entren en el drama o que se burlen del drama, giran a su alrededor demostrando plena conciencia de que tal drama existe. Están mucho más articulados con un país, con una miseria o con una situación, que quienes los precedían desplegando falsas banderas nacionalistas. Repudian los planteamientos esquemáticos y desconocen las imputaciones que se les hacen. No se puede decir que hayan escogido, entre todos los datos de la vida colombiana, la violencia como su medio natural, pero sí que ella ha determinado el clima y la atmósfera opresiva donde les ha tocado desarrollar sus obras. La violencia, como forma bárbara y primaria del irracionalismo, puede derivar, fácil y continuamente, hacia tangentes del absurdo. (Traba, 2016, p. 283)

En la obra de Pedro Alcántara, Feliza Bursztyn, Luis Caballero y Norman Mejía, la experiencia irracional y el absurdo de la violencia pasa de la denuncia al desorden y al caos. Cuando Marta Traba ve el cuerpo-carne, escenificado en *Históricas*, o la cámara<sup>11</sup>, *La horrible mujer castigadora*, y los desollados, lo que viene a presencia es la declaración de guerra en contra del cuerpo rígido del país:

No hay juego, articulación ni flexibilidad en el cuerpo del país. Es un cuerpo rígido, que de vez en cuando se conmueve por ritos o sacrificios. Por un lado, el poder político y el económico paralizan el desarrollo para sostener la situación de marginamiento que les garantiza su continuidad. Por otro lado, la situación de marginamiento es tal, que los marginados jamás alcanzan a presionar a quienes detentan el poder político. (Traba, 2016, p. 315)

El realismo de la violencia así entendido y experimentado, a través del cuerpo-cadáver en *La Horrible mujer castigadora*, produce, en el contexto del Frente Nacional, una inaceptable subversión del orden establecido: “fue la falta de respeto al orden constituido, la transgresión del

---

final de la contención de las formas dentro de una compostura que adornaba la sociedad jerárquica sin atreverse siquiera a sobresaltarla, habrá que calificar esa anarquía como una forma de realismo.” (Traba, 2016, p. 287)

<sup>11</sup> La cámara se refiere a la obra de Luis Caballero ganadora del Gran Premio de la Primera Bienal Iberoamericana de 1968, Medellín: “La cámara de Luis Caballero, lo mismo que la obra de Norman Mejía, las esculturas de Feliza Bursztyn y los dibujos de Pedro Alcántara, son actos violatorios de un statu quo, determinan el fin de la buena educación en el arte colombiano.” (Traba, 2016, p. 312)



concepto de hidalguismo, lo que desquicio una opinión hasta ese momento indiferente a la existencia misma de los artistas.” (Traba, 2016, p. 287).



1.

Pedro Alcántara Herrán, *Me han desposeído, me desdoble*.<sup>12</sup> 1967 Dibujo, Tercer premio compartido XIX Salón de Artistas Nacionales.

Aquello que se corporiza en el cadáver-gráfico de Alcántara Herrán, y en la materia-pictórica de Mejía, es la reacción al estado de permanente crisis producido por la violencia como experiencia y condición histórica:

De los cuatro artistas que he presentado, paradigmáticamente, como exponentes de un realismo de la violencia, Alcántara es el que asume en mayor medida, tanto en su obra como en las estructuras conscientes que la sostienen, la magnitud del problema. Esa obra refleja, no la violencia política circunscrita a hechos históricos analizables, a estadísticas y a la virtual guerra civil entre liberales y conservadores, sino el estado permanente de crisis derivado de dicha situación histórica, estado que sigue prevaleciendo aun cuando, aparentemente, la violencia política se haya atenuado. Es a esa violencia institucionalizada, convertida en comportamiento nacional que obliga a la vida colombiana a desarrollarse entre el miedo, la delación y la cacería humana, revelada en la carencia de relaciones, en las tensiones nunca resueltas, a la cual aluden las formas artísticas que advierten esos

---

<sup>12</sup> Imagen tomada del libro: *Alcántara, 50 años de Vida y Obra* Publicado el 19 de dic. De 2014 editado y publicado en Cali, Colombia. [https://issuu.com/fundacionfuncionvisible/docs/libro\\_alc\\_ntara](https://issuu.com/fundacionfuncionvisible/docs/libro_alc_ntara)

fenómenos de parálisis forzada y de regresión, cuidadosamente alimentados por las fuerzas dueñas del poder, mientras guardan con igual cuidado su apariencia de institucionalidad. (Traba, 2016, p. 314)

La experiencia visual de Traba frente a este *cuerpo*, implicó una desestabilización de la percepción de la realidad –del país-; por lo tanto, mientras ve-está viendo estos cuerpos-cadáveres, anticipa la posibilidad de que dicha desestabilización, produzca la obsolescencia de normas y reglas vigentes en el público del arte. El efecto de la violencia en la obra de estos artistas se presenta como “La fuerza del caos y la libertad expresiva”, esta es la razón por la cual, según ella: “La década del sesenta sea, en Colombia, la que imprime energía a la generación de la posviolencia” (Traba, 2016, p. 282).

Desplazar el sentido que sobre la violencia hemos aprendido a través de la historia del arte reciente, consistirá en reconocer en ese cuerpo cadáver propuesto por Mejía y Alcántara, no solo desconcierto y denuncia, como efecto de la publicación del libro y sus terribles imágenes; también subversión, y anarquía. Ver-estar viendo obras del sesenta, en las que *el irracionalismo se convierte en norma*, permite que *venga a presencia*, aquello que vio Marta Traba en ese cuerpo: “Indudablemente, el punto más alto del realismo de la violencia en la neofiguración colombiana está en esa descripción de desollados, cuyo preciosismo formal ratifica, centímetro a centímetro, la plena intencionalidad de la obra. El horror participado con minucia —sin atenuante de la fuerte conmoción emocional que proviene de la reacción inmediata— es un horror cristalizado; nos obliga a entrar al laboratorio donde se medita acerca de la profundidad, magnitud y naturaleza de la condición de víctima.” La invitación a entrar en dicho ‘laboratorio’ implica –para quienes la experimenten- un “estado de alerta, una voluntad de salir del confinamiento donde las situaciones jerárquicas, el servilismo y el hidalguismo mantenían al arte colombiano.” (Traba, 2016, p. 319).

\*

## Segunda escena

### *El político*

En la calle un grupo de cuatro jóvenes lanzan piedras con fuerza. El gesto elocuente: dos cuerpos delgados se alzan del piso, saltan, giran, levantan el brazo, lanzan la piedra. La fotografía que estoy viendo círculo el 15 de septiembre de 1977 en el periódico EL TIEMPO; en primer plano pareciera haber un soldado. Detrás de ellos unas casas. Toda la fuerza de la imagen se concentra en la acción de estos cuerpos y en la materialidad de esa foto. Son cuerpos móviles, anónimos, insurrectos e incómodos. Todo en la imagen es diagonal: la correa que sostiene el fusil del soldado, el ángulo de las piernas, los brazos abiertos que aseguran estabilidad al cuerpo que salta. Las líneas del saco tejido que lleva el personaje principal de la imagen. Los techos tras de ellos. Si el lenguaje plástico de la década de 1960 estuvo *determinado* por la imagen del cadáver, la el setenta, lo estará por la imagen de un cuerpo que se levanta, moviliza, y protesta. Según Frank Molano:

“La protesta popular urbana del 14 de septiembre de 1977 fue un desafío a la estructura de poder de las clases dominantes, las clases subalternas, acudiendo a sus tradiciones de lucha, identidades e intereses confluyeron y articularon un sentido colectivo de oposición al proyecto de dominación materializado en el modelo de ciudad que las clases dominantes buscaron imponer durante la década de 1970”. (Camargo, 2010)

Me interesa el hecho de que la rebeldía brote de jóvenes bogotanos. Según el profesor Alfonso Torres<sup>13</sup> “en el desarrollo del Paro Cívico Nacional: La gente que se va a movilizar no es el migrante (del campo). Somos los hijos, los nietos, la generación que es más urbana, que tiene otra mirada. Donde hubo mayor movilización fue en estos barrios donde había una generación urbana, escolarizada, con una previa familiarización con esas formas de movilización”. (María Flórez, equipo del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2019). El lugar desde el que protesta este

---

<sup>13</sup> Según: *La ciudad en la Sombra* del profesor, investigador y doctor en Estudios Latinoamericanos Alfonso Torres.

grupo de cuatro jóvenes, podría ser Fontibón, o la Estrada. Viendo esta imagen recuerdo la carátula de algún álbum de punk.



Detalle Paro Cívico 1977, *El Tiempo*<sup>14</sup> 15 de septiembre de 1977

El Paro de 1977 no ‘inaugura’ un tipo de imagen-gesto de la protesta. Sin embargo, si la actualiza, haciéndola contemporánea. La protesta social coincide con el fin del Frente Nacional: “Mucha gente trataba de sacudirse del malestar que les había producido el vaivén en la Presidencia entre liberales y conservadores. Todo apuntaba a que con la llegada de López Michelsen, otro liberal, la política nacional tomará un carácter reformista y de apertura política. No fue así. Al contrario, hubo crisis.” (Toro, 2016). Y en consecuencia: protesta social. En los setenta la calle será el escenario del cuerpo, de sus gestos y de su lucha; también de la noticia, en este contexto la obra de Viki Ospina contribuirá significativamente en la construcción de un nuevo repertorio gestual del cuerpo humano. Según ella: “La fotografía tiene que ver con la condición humana y con la pregunta de quiénes somos. Una foto tiene la capacidad de revelar el carácter y la esencia de las

<sup>14</sup> Imagen tomada de: <https://www.eltiempo.com/politica/toque-de-queda-en-bogota-mas-reciente-fue-en-1977-436454> consultada 5-20-21

cosas más allá del disfraz de la imagen. Cuando te fijas en los ojos de un niño, de un viejo, de un campesino, descubres una verdad que no se puede disfrazar”. En encontrarla, captarla y compartirla, está el valor de la fotografía.”<sup>15</sup>



Detalle Paro Cívico 1977, *El Tiempo*<sup>16</sup> 15 de septiembre de 1977

La foto del grupo de manifestantes de 1977, con la que inicia esta escena no fue tomada por Viki Ospina. Sin embargo, produce en mí, a pesar o –a causa de su ruina<sup>17</sup>-, una sensación intensa, una desestabilización transitoria. Verla-estar viéndola desestabiliza la inmovilidad con la que la

---

<sup>15</sup> La frase acompaña la noticia de la exposición retrospectiva de Viki Ospina, realizada por la facultad de artes de la Universidad de los Andes en 2018. <https://facartes.uniandes.edu.co/noticia/expo-viki-ospina/>

<sup>16</sup> Imagen tomada de: <https://www.eltiempo.com/politica/toque-de-queda-en-bogota-mas-reciente-fue-en-1977-436454> consultada 5-20-21

<sup>17</sup> Ruina tal como lo entiende Hito Steyerl, en *Los condenados de la pantalla*: “Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad de clases de imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos. Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento.” (Steyerl. 2014 P. 40)

violencia somete *en imagen* al cuerpo de la víctima. En el libro de la *Violencia en Colombia* además de cadáveres se publicaron imágenes de campesinos desplazados.



4.

Imagen de la Colección Guzmán Campos. Primera edición Editorial Iqueima, en 1962<sup>18</sup>

En estas imágenes *la quietud* del cuerpo es una constante, me refiero a que gestualmente los cuerpos aparecen contraídos. Sin casa, sin protección, son cuerpos sin lugar, vueltos sobre sí mismos. La violencia no solo produjo mutilaciones y descuartizamientos; también la suspensión temporal o definitiva de la cotidianidad del campesino. En la imagen este cuerpo aparece inactivo.

### **Del gesto al panfleto**

La segunda escena ocurre tres años antes del Paro, en 1974. En este caso quien ve, es Viki Ospina. El escenario: “Las torres Jiménez de Quesada, apodadas Torres Pekín por los comunistas de la

---

<sup>18</sup> El pie de foto dice: Los exiliados de Mistrató. Imagen tomada del Libro *La violencia en Colombia, estudio de un proceso social*, Editorial Iqueima, 1962.

línea maoísta<sup>19</sup> que en ellas habitaban.”<sup>20</sup> En frente de ella: Hernando Echeverri Mejía: *el político*. Viki Ospina ha recibido la tarea de retratar al candidato del MOIR. Las fotos serán publicadas en la edición de *Tribuna Roja* del 11 de abril de 1974, y serán utilizadas para la campaña electoral.



5. Detalle del Catálogo: Viki Ospina<sup>21</sup> (Carolina Cerón, Jose Ruiz y Juanita Solano. Universidad de Los Andes, 2018)

Hace dos años que Viki Ospina se vinculó al MOIR, su aporte a la causa, como en esta escena, significaba cubrir eventos: fotografiar marchas, manifestantes y políticos:

*Un día llegó Felipe Escobar, uno de Los Mantos<sup>22</sup>, con un montón de libros de Lenin y de Mao debajo del brazo y dijo: ¡Compañeros, el mundo sí se puede transformar a través del marxismo leninismo y el pensamiento de Mao Tse-Tung! Y empezamos a recibir clases de marxismo con*

---

<sup>19</sup> Los partidos de izquierda contaron en sus inicios con el respaldo de un buen número de artistas e intelectuales. Durante el Frente Nacional (1958-1974) las protestas estudiantiles, las múltiples fracciones de la izquierda y las guerrillas urbana y rural, fueron combatidas con violencia por parte del Estado, reproduciendo las políticas de la Guerra Fría en el plano internacional, inscritas en la polaridad comunismo-capitalismo característica dominante en la época. (Jaramillo, 2012, p. 183)

<sup>20</sup> Pie de página 23 del Catálogo: Viki Ospina 1970-1990. Universidad de los Andes, 2018. (Andes, 2018, p. 9)

<sup>21</sup> Catálogo Viki Ospina 1970-1990: Curaduría: Carolina Cerón y José Ruiz. Textos: Carolina Cerón, José Ruiz y Juanita Solano Roa. Lunes 28 De Mayo - miércoles 20 de junio. Año 2018. Bogotá. Sala De Exposiciones Edificio Julio Mario Santo Domingo | Universidad De Los Andes.

<sup>22</sup>Ibíd. “Los Mantos eran nuestro círculo más íntimo de amigos, eran las personas con las que compartíamos la vida. Del grupo de Los Mantos eran María Victoria y Armando Múnera, sus hijos también fueron parte de nuestro mundo y eran amigos de los nuestros. También hacían parte del grupo el Mono Buendía, que era integrante del Teatro Libre, Beatriz Uribe, Andrés Uribe, Kike Raichel, Guillermo Cuellar y su novia Mechas, Sonia Rengifo, Jesús del Castillo, Luis Fernando Córdoba, del grupo de los Flippers. Había otros periféricos: Poncho Ospina, Mayolo, la Rata Carvajal y Andrés Caicedo.” (Andes, 2018, p. 6)



*Conrado Zuluaga en un sitio que se llamaba Icodes. Nos empezamos a vincular con el MOIR porque además todos en el Teatro Libre eran del MOIR. Desde 1972 tomé fotografías para el MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario) y la UNO (Unión Nacional de Oposición), los movimientos sociales y sindicalistas. (Andes, 2018, p. 11)*

La promesa de *transformar* el mundo cambió radicalmente su vida y la de su familia, de esto dan cuenta sus palabras:

*Nos fuimos a vivir en una casa del barrio Las Cruces, dejamos nuestro apartamento en las torres Pekín porque teníamos que abandonar nuestra vida de pequeños-burgueses. Había babosas en las paredes y se nos estalló la estufa de gasolina, porque no sabíamos ni prenderla. Queríamos ser proletarios y vivir como los proletarios. Yo quemé toda mi ropa europea y me vestía de obrera, con overoles. Todas las niñas del MOIR hablaban con voces masculinas; “Compañera, compañera, ¿cómo estás compañera?” Todos queríamos ser muy fuertes. Entonces yo les decía a mis amigas que no eran del MOIR cuando me contaban sus problemas y sus historias: “Pero por favor, lo que me estás contando es un problema pequeño-burgués. Olvídate de eso. Tienes que trascenderlo, lo único importante es la revolución, la dictadura del proletariado”. Un amigo mío tenía una fábrica de cajas fuertes y yo le decía que él tenía esperanzas porque hacía parte de la burguesía nacional, porque el MOIR decía que los industriales colombianos que tenían contradicciones con el imperialismo gringo se podían salvar y le decía que él podría colaborar y ser útil para la revolución. (Andes, 2018, p. 9)*

Pese a la intensidad de la desestabilización aquí narrada, la escena que me interesa transcurre ese día en el jardín de las Torres Pekín viendo al político.



Imaginemos la situación: el político ha llegado hace unos minutos. Viki le da indicaciones sobre dónde ubicarse; ha medido la luz, y preparado la toma. Entonces levanta la cámara, y la acerca al rostro. Cierra un ojo, mientras con el otro enfoca. En frente suyo, a través del lente el cuerpo del político. Ella lo observa atenta. Toda experiencia previa fotografiando se concentra en el momento en que su dedo presione con firmeza el obturador. La sesión comienza. La escena no le resulta desconocida, tampoco novedosa, ha fotografiado a varios miembros del MOIR. Muchas de sus fotografías han circulado –sin ninguna referencia de autor-, en Tribuna Roja. Ha visto y participado con entusiasmo en diferentes eventos, y fotografiado oradores en tarima. Por ejemplo a Francisco Mosquera. Sabe muy bien cómo captar el instante en el que ante su cámara el cuerpo y el gesto coinciden con fuerza. Muchas veces ha experimentado la energía en la marcha y también la ha fotografiado. Sin embargo, ahora, en medio de esa sesión, el gesto del político le parece contradictorio.



6.

Viki Ospina, Fotografía de un orador en manifestación de apoyo al MOIR, 1972<sup>23</sup>.

“El gesto del puño en el aire”, ya antes le ha parecido contradictorio:

---

<sup>23</sup> Fotografía tomada de (Andes, 2018, p. 10) En el catálogo la imagen del orador sindicalista, aparece con fecha de 1978, el pie de foto. Sin embargo, en esta misma página se menciona que la foto al igual que la de Francisco Mosquera, utilizada por Lucena para la obra *Somos fogoneros de la revolución* de 1978, fueron tomadas por Viki Ospina en una manifestación del MOIR en la Avenida Jiménez en 1972.

*Clemencia Lucena era una exponente del realismo socialista. Yo no entendía lo del realismo, no entendía porque razón tenían que mostrar a los obreros con el puño en el aire y no mostrar las contradicciones del presente, siempre sacrificando a la gente por un futuro incierto, como es en todas las revoluciones, que sacrifican generaciones enteras con la ilusión de disfrutar de un sueño que nunca llega. Yo creía fervientemente en el MOIR y en el pueblo colombiano. Era tanto el amor que yo siempre he tomado fotos de la gente trabajadora, porque siempre me ha encantado su fuerza y su vitalidad, en medio de condiciones adversas. Creíamos que el arte debía estar al servicio de la revolución. Empecé con contradicciones con Stalin y de eso no se hablaba. Me habían prohibido leer a Trotski. Por el hecho de ser fotógrafa, trabajé siempre gratis para el MOIR, pero también tenía otros trabajos y cuidaba a mis hijos. Trabajaba por ejemplo en las producciones de Yurupari y Aluna dirigidas por Gloria Triana; como fotógrafa del presidente López Michelsen y más tarde en Colcultura y su revista Gaceta. (Andes, 2018, p. 10)*

Viki Ospina le prestaba sus fotos a Clemencia Lucena y ella las volvía pintura. La imagen del *Orador obrero*<sup>24</sup> como la del candidato político debía coincidir con el modelo establecido en El Foro de Yenán, sobre Arte y Literatura:

El arte y la literatura revolucionarios deben crear los más variados personajes extraídos de la existencia real y ayudar a las masas a impulsar la historia hacia adelante. (...) los artistas y escritores condensan estos fenómenos cotidianos, tipifican las contradicciones y luchas existentes dentro de ellos y, de este modo, crean obras capaces de despertar a las masas, inflamarlas de entusiasmo e impulsarlas a la unidad y a la lucha para transformar el mundo

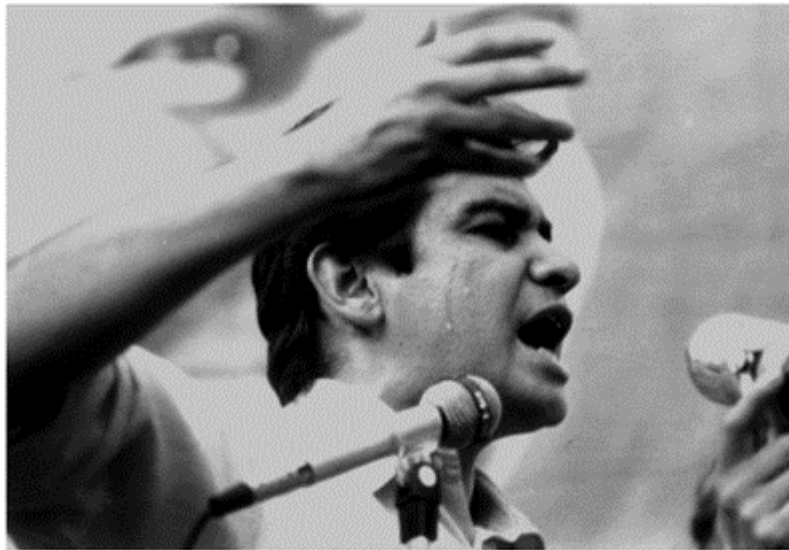
---

<sup>24</sup> *Ibíd.* “De manera similar, en la pintura en óleo *Orador Obrero*, 1979 de Lucena, la militancia de partido y el énfasis en la propaganda política son ampliadas y exageradas a partir de una fotografía tomada por Viki a un obrero sindicalista en la misma manifestación anteriormente mencionada de la Avenida Jiménez en 1972. En la pintura, Lucena presenta a un hombre despojado de cualquier identidad —por el título, enunciado como orador obrero— que alza su mano al aire haciendo alusión al triunfo, la victoria de la realidad, mientras pronuncia un discurso evidenciado por un micrófono. Lucena construye el ideal de un hombre que triunfante adorna la victoria. Detrás del hombre, carteles en rojo y amarillo anuncian “Vote MOIR”, encima de una frase de Jorge Eliecer Gaitán: “El gobierno de Colombia tiene la ametralladora para los hijos de la patria y la rodilla en el suelo para el oro yanqui”. En la fotografía de Viki, los carteles de fondo detrás del orador son ilegibles. Curiosamente, el eje de la fotografía ha sido invertido: en la foto el obrero mira a la derecha y en la pintura mira a la izquierda. (Andes, 2018, p. 10)

que las rodea. Sin un arte y una literatura de este tipo, dicha tarea no podrá cumplirse, o no se cumplirá tan rápida y efectivamente. (Tse-tung, 1972, p. 81)

En esta teoría no basta con aquello que la fotografía revela, la pintura debe completar el efecto:

Un ejemplo de esto es la obra “Somos fogoneros de la Revolución, Francisco Mosquera, Secretario General del MOIR, 1978”. En la pintura al óleo de Clemencia Lucena aparece Francisco Mosquera de perfil, en medio de lo que pareciera ser un discurso, alzando su mano a un público que como espectadores no vemos, pero podemos asumir. A sus espaldas, una bandera roja con una estrella amarilla en el centro —a la usanza de las revistas China Reconstruye y Pekín Informa— ondea victoriosa en medio de un cielo azul triunfante, donde poco a poco parece disiparse una tormenta. En la fotografía de Viki Ospina de la cual se vale Clemencia Lucena para su pintura, aparece Francisco Mosquera haciendo el mismo gesto vigoroso y triunfante con su mano derecha, mientras habla a un público que no vemos pero del cual tenemos una certeza comprobada por los micrófonos que nos muestra la fotografía. El fondo de la fotografía ya no es la bandera roja ondeando sino una imagen amplificada de la cara de Echeverry Mejía, también tomada por Viki. Clemencia Lucena suprime en su pintura el símbolo distorsionado por un símbolo claro; la bandera roja con la estrella amarilla y un cielo azul cumplen con el tercer apartado de la teoría de la prominencia: resaltar al héroe de todos los héroes, en este caso representado por el dirigente del movimiento. (Andes, 2018, p. 10)



7.

Francisco Mosquera, Secretario General del MOIR, 1978. (Fotografía de Viki Ospina)<sup>25</sup>

Volvamos a la escena:

---

<sup>25</sup> Ibíd. Imagen tomada de (Andes, 2018, p. 10)

El político, frente a la fotógrafa y a la sensación de incomodidad que ella experimenta. Hace poco que Viki y su familia ha vuelto a vivir en el apartamento de las Torres Pekín<sup>26</sup>, lo cual es significativo por el escenario. La sesión de fotos continúa:

*Un día me tocó hacer 36 fotos a Echeverri Mejía en el jardín de las Torres Pekín y él hacía toda clase de gestos con las manos como si fuera un demagogo poeta bobo.* (Andes, 2018, p. 11).

Fin de la escena:

Mientras Viki Ospina ve-esta-viendo al político hacer todo tipo de gestos corporales, ve a Eduardo Echeverri Mejía representando el papel del candidato. Lo que este cuerpo permite corporizar es un cuerpo-*medio* promovido por el realismo socialista y adoptado por el MOIR como estrategia en la divulgación de su ideología<sup>27</sup>.

Según su relato: luego de esta y otras experiencias contradictorias, se derrumba la percepción que de sí misma y del mundo –como militante del MOIR–, ha vivido en los últimos años; y entonces experimentará una transformación permanente:

*Yo me salgo porque me empezaron a decir que no me metiera con amigos de pelo largo. Cuando empieza la parte legal de la UNO, el MOIR también se legaliza pues había que aprovechar todas*

---

<sup>26</sup> La familia de Viki Ospina había estado viviendo en el Barrio Las Cruces, como parte de su compromiso con los ideales de la revolución, ahora para la foto están de nuevo en las Torres Pekín: “Fue la primera vez que le di las gracias a mi suegra, porque un día me tuve que ir de viaje a Barranquilla y volví y estábamos de nuevo instalados en nuestro apartamento pequeño-burgués. Sin decirnos nada, nos hizo el trasteo al apartamento donde vivíamos antes.” (Andes, 2018, p. 11)

<sup>27</sup> Mariana Garrido Hormaza en: “*Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo*”, menciona que: “Las figuras heroicas de los obreros y la forma en que Lucena les dio vida a través del óleo, insertaron como objeto de élite a imágenes que en contenido no pertenecen a ésta; transgrediendo no sólo el significado de los medios de representación en la sociedad sino también buscando difundir en diferentes espacios una narrativa revolucionaria obrera. De tal manera, lo que buscaba Lucena con el desarrollo de un proyecto participativo como el que se propone en este documento, sería redefinir de forma consciente y reflexiva los espacios de exhibición, así como el contenido de aquello que es exhibido, en pro de un cambio en la sociedad y de la inserción de la lucha obrera en un espacio de élite. Con esto, Lucena propuso una narrativa que representaba a los afiliados al MOIR y a su contienda revolucionaria”. (Hormaza, 2014, p. 38).

*las formas legales e ilegales de lucha. Entonces el MOIR entra a elecciones y escoge un candidato que para mí era completamente pequeño-burgués en ese momento. Un día me tocó hacer 36 fotos a Echeverri Mejía en el jardín de las Torres Pekín y él hacía toda clase de gestos con las manos como si fuera un demagogo poeta bobo. Además, su primer acto al ser elegido senador fue subirles el sueldo a los senadores. Y entonces yo no entendía porque el MOIR no había escogido a un obrero, a un proletario de la base como candidato. O me tocaba tomar fotos a Cesar Pardo y a Alberto Samper a quien excomulga el MOIR porque se casa con una hija de Lleras Restrepo. Yo les había tomado unas fotos en Viotá la roja, como decían en esa época, que me gustaban mucho y en la reunión editorial de Tribuna Roja me decían: “No compañera esas fotos no sirven, porque en esta nueva fase legal, compartiendo el juego democrático, hay que hacerles fotos a los compañeros con el pelo corto y con corbata, como los demás candidatos”. Y yo les respondía: “Pero si así fueron aceptados por las masas”. Entonces ya había ciertas cosas en las que yo sentía que no tenía libertad; cómo mirar, a dónde mirar o qué hacer, al estilo de un caballo. Y no lo resistí y me salí. Sebastián siguió allá más tiempo. Eso fue hartito —que siguiera Sebastián— porque yo no entendía por qué se la pasaba vendiendo periódicos de Tribuna Roja en las esquinas en vez de hacer teatro, que era lo suyo. Eso no lo podía entender. Luego, uno descubre que los tales revolucionarios son en realidad unos machistas en sus hogares, revolucionarios de puertas para afuera, que como revolucionarios son un desastre y que esa era una revolución de corbata.*

(Andes, 2018, p. 11)

Luego de leer las palabras de Viki -e imaginar una experiencia posible-, mientras realiza la sesión de fotos a Echeverri Mejía; podríamos concluir mencionado que según la teoría de la transformación trabajada en este texto: “(...) el cuerpo no es un instrumento ni un medio de expresión ni un material para la constitución de signos, sino que su “materia” se “quema” en y por

la actividad del actor y se transforma en energía.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 170). En este sentido el candidato *no podía* simplemente estar ahí para interpretar un papel<sup>28</sup>. El gesto se siente contradictorio, siguiendo el relato de Viki, porque el candidato presenta su cuerpo como instrumento para la expresión de un programa político específico; no como materia que se consume en medio de la escenificación. Seguramente desde la tarima, en medio de algún discurso, frente a los manifestantes, dicho gesto resulte enérgico, y coherente. En cambio, en este escenario, solo es un papel a encarnar.



8.

Tribuna Roja, 11 de abril de 1974. Y archivo de elecciones de 1974<sup>29</sup>. La Fotografía de Echeverri Mejía es de Viki Ospina.

<sup>28</sup> Fischer-Lichte, en *Estética de lo Performativo* (2011), se refiere a la forma como Jerzy Grotowski entiende y define la relación entre actor y papel: “En su opinión el actor debe aprender a utilizar su papel como el bisturí de un cirujano, para diseccionarse” “El papel deja de ser, pues, el objetivo y la intención última del actor y se convierte en un medio para la consecución de otro fin: dejar que el cuerpo aparezca como mente corporizada. Con ello se da un carpetazo a la teoría de los dos mundos en la que se basaba el viejo concepto de encarnación.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 169)

<sup>29</sup> Captura de video de AP, archivo de elecciones de 1974, donde una persona sostiene un afiche respaldando la candidatura presidencial de "Echeverri" (Hernando Echeverri Mejía, exmilitante del Movimiento Amplio Colombiano) por la UNO y el MOIR Imagen y pie de foto tomada de: <https://calledeledred.blogspot.com/2019/12/paramilitares-del-moir.html?m=1>

En la década de 1970 el debate sobre la posibilidad de movilización que genera la gestualidad del cuerpo, y el significado del lenguaje plástico, el modo como se representa a ese cuerpo individual o colectivo, los medios utilizados y las posibilidades que estos ofrecen de circulación; será constante entre críticos e historiadores del arte.<sup>30</sup>



Detalle de la primera página de Tribuna Roja N 26<sup>31</sup> de marzo de 1977. La imagen de la izquierda *El futuro es nuestro*, Oleo de Clemencia Lucena. 1976.<sup>32</sup>

En 1978, Álvaro Medina responderá en *Procesos del arte en Colombia*<sup>33</sup> al modelo de representación defendido por Clemencia Lucena, a través de sus textos críticos, según el autor:

<sup>30</sup> El 5 de diciembre de 1971 *EL TIEMPO* publica el artículo de Clemencia Lucena: *Formas "puras" y formas políticas en el XXII Salón*, en este texto, la artista denunciara obras de "la derecha camuflada", entre las cuales ubica la obra de Pedro Alcántara Herrán. (Lucena, 1971). En 1975, en *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, de Editorial Bandera Roja, emprenderá una crítica en contra de obras de Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Alipio Jaramillo, Alejandro Obregón y Fernando Botero, según ella, estos la pintura de estos dos últimos artistas es modelo de la plástica pro-imperialista. En 1978 Álvaro Medina se referirá a esta crítica, considerándola ligera y superficial (Medina, 1978, p. 12)

<sup>31</sup> Imagen tomada de: [https://issuu.com/odgerey/docs/tr26\\_marzo77\\_lopez\\_miente\\_seis\\_veces](https://issuu.com/odgerey/docs/tr26_marzo77_lopez_miente_seis_veces)

<sup>32</sup> *El futuro es nuestro* Clemencia Lucena 1976 Óleo sobre tela 160 x 130 cm. Clemencia Lucena, Pinturas (Bogotá: Bandera Roja, 1979). Imagen tomada de: <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/17562/u713835.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>33</sup> En el mismo texto responderá críticamente también al Texto de Marta Traba, en: *Historia Abierta del arte colombiano de 1974*: "En el capítulo de un libro relativamente reciente, titulado *Comienzos de la pintura moderna*: Alejandro Obregón, Marta Traba explicó luego de una variada argumentación: "Pertener, por consiguiente, al arte

Ese mecanicismo de Mao no podía quedar impune y tenía que conducir a otros planteamientos no menos erróneos. En el área de la cultura se convirtió en la teoría de las tres prominencias que impulsará Chiang Ching. La desorientadora teoría, que los maoístas colombianos aplicaron en su revisión de la plástica nacional, consiste en lo siguiente: 1) dar prominencia a los personajes positivos entre todos los personajes; 2) dar prominencia a los héroes entre todos los personajes positivos; 3) dar prominencia al héroe principal entre todos los héroes. (Medina, 1978, p. 13)

Según la historia del arte en Colombia este cuerpo-como instrumento de movilización, representa intereses del arte político, tal como se entiende en la década del setenta: “donde no bastaba el contenido político explícito en el objeto artístico para considerar que una obra de arte era arte político, sino era necesario que el artista expresara verbalmente su ideología y fuera reconocido por la sociedad como una persona comprometida con alguna facción política.” (Herrera, 2011, p. 106). Concuerdan –algunos de estos textos-, en utilizar el término ‘panfleto’ para calificar este tipo de arte. Por lo que es posible considerar que con este término también se interpreta la retórica gestual coincidente con la *teoría de las prominencias*, explicadas por Medina. Sin embargo, ¿todo cuerpo que se alza y protesta, como los de la fotografía con la que inicia esta escena, resulta ‘panfletario’? definitivamente no. Sin embargo, siempre será incómodo.

\*

Tercera escena

*El Panfleto*

-¿Puede un texto desestabilizar al lector?

---

moderno, y ser considerado su precursor en Colombia, como es el caso del pintor Alejandro Obregón, es algo muy distinto de la simple datación cronológica" 4• A los interesados en conocer a fondo la historia de nuestro arte del siglo xx, las apreciaciones antes citadas se les tienen que volver un baturrillo de opiniones por sus divergencias apreciables, un nido de confusiones y no de precisiones. Hago caso omiso del último alegato de Marta Traba, cuyo empeño es de orden sentimental y no el producto de la rigurosa aplicación de cualquier metodología coherente” (Medina, 1978, p. 10).



-Claro que puede.

A diferencia de las experiencias antes escenificadas, aquí el texto *reemplaza* al cuerpo. Quien escribe es Ivonne Pini, en: *Arte y política en Colombia* (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta). Ensayos. Historia y teoría del arte, N° 10. 2005.

El criterio de selección utilizado para ‘recortar’ el texto es: primero, el párrafo debe presentar *la voz* de Ivonne Pini, no a un autor por ella citado. Dos: los argumentos seleccionados deben mencionar explícitamente su interpretación sobre el arte político en los setenta. Tres, sus argumentos sobre arte conceptual no serán tenidos en cuenta.

Le ruego al lector imaginar –mientras lee-, a su autora: ¿Qué experiencia habrá contribuido en dar forma a sus palabras? ¿Qué ve, qué ha visto? ¿Cómo la ha impactado lo visto?

En escena se presentan algunos fragmentos de este texto: (Pini, 2005)

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.

(ibíd. Pág. 182)

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.

(Ibíd. Pág. 183)

## 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.

(ibíd. Pág. 186)

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 artistas<sup>21</sup>.

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”<sup>22</sup>.

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 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.

(Ibíd. Pág. 187-188)

Refiriéndose a una cita de María Elvira Iriarte comenta:

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

(Ibíd. Pág. 188-189)

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.

(Ibíd. Pág. 189)

Refiriéndose a una entrevista con Luis Caballero menciona:

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

(Ibíd. Pág. 191)

## 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.

(Ibíd. Pág. 194)

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,

(Ibíd. Pág. 205)

Fin de la escena.

Tendemos a *perder de vista* la posibilidad que brinda el fragmento, en ocasiones, como esta, entresacar frases del texto hace posible identificar particularidades que se pierden en la totalidad.

“Dado que en el teatro le está vedada la perspectiva global, el espectador puede entender al personaje mientras lo constituye (...)” (Fischer-Lichte, 2011, p. 312). Como en la memoria episódica, el fragmento permite establecer conexiones, mientras se lee surgen asociaciones.

¿Qué viene a presencia a partir de la lectura de estos fragmentos? Una interpretación del arte político en la cual: 1. identifica a los artistas y las obras con interés por reivindicar las consignas revolucionarias, los intereses del proletariado y la lucha antiimperialista con un tipo de lenguaje, claro, directo, explícito, casi didáctico, y aferrado a la anécdota. 2. establece que este lenguaje tiene un carácter figurativo, narrativo, de lectura directa, y que está atado a recursos y técnicas tradicionales. 3. compara este lenguaje con otras opciones de abordaje más simbólicas. La clave de estas otras opciones -según la autora-, es la experimentación, es decir una actitud coherente con el arte internacional de esta época. 4. relaciona las obras y a sus artistas con propaganda ideológica, y con una visión unidireccional, que simplifica toda discusión sobre lo político, y polariza e impide abordajes desde otra perspectiva. Esta tendencia reaccionaria se mantiene, pese a esfuerzos institucionales como los realizados en el marco de la Bienal de Coltejer, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, o de los debates promovidos por jurados internacionales y nacionales en el marco del Salón de Artistas Nacionales. 4. Identifica –citando a María Elvira Iriarte-, este tipo de obras con el término panfleto, el cual “lejos de comunicar, terminaba resultando ineficaz y quedándose en una inmediatez que rápidamente caía en el olvido”. La relación entre panfleto y lenguaje artístico tradicional, incluyendo las técnicas utilizadas por estos artistas, en sus obras, resulta reveladora, porque implica que esta versión de arte político es contraria al proceso de modernidad impulsado institucionalmente en Colombia. No solo es el tipo de mensaje que defienden sus obras las que resultan ineficaces, también es el modo en el que se presenta.

La pregunta por un tipo de lenguaje artístico ha estado presente en la experiencia de Marta Traba, Viki Ospina, e Ivonne Pini –la historiadora-. La diferencia en el modo de abordar su relación con la imagen, la obra y el cuerpo en ella representado es diversa. Acercarse a sus textos desde la imaginación de escenas posibles, permite que su escritura se anime, y que sus voces *recobren cuerpo*; al tiempo que revelan aportes significativos, e interpretaciones problemáticas a la espera de otros modelos de escritura del arte.

## Bibliografía

- Andes, C. C.-J. (7 de Junio de 2018). *Catálogo exposición Viki Ospina 1970-1990*. Obtenido de carolinaccs/docs/viki\_ospina\_1970-1990\_texto\_vf  
[https://issuu.com/carolinaccs/docs/viki\\_ospina\\_1970-1990\\_texto\\_vf](https://issuu.com/carolinaccs/docs/viki_ospina_1970-1990_texto_vf)
- Archila, M. (2012). El movimiento estudiantil en Colombia, una mirada histórica. *OSAL (Buenos Aires: CLACSO) Año XIII, N° 31*.
- Archivo de Bogotá. (s.f.). *GUÍA DEL FONDO VIKI OSPINA*. Obtenido de archivobogota.secretariageneral.gov.co:  
[http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/sites/default/files/fondo\\_documental/18.%20Guia%20Viki%20Ospina%20%281%29.pdf](http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/sites/default/files/fondo_documental/18.%20Guia%20Viki%20Ospina%20%281%29.pdf)
- Banrepcultural. (2017). *enciclopedia.banrepcultural.org*. Obtenido de index.php/Marta\_Traba:  
[https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Marta\\_Traba](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Marta_Traba)
- Buitrago, M. M. (2012). Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta. *Memoria y Sociedad*, 121-134.
- Camargo, F. M. (2010). El Paro Cívico Nacional del 14 de septiembre de 1977 en Bogotá. Las clases subalternas contra el modelo hegemónico de ciudad. *Ciudad Paz-ando*, 11-142.
- Carolina Cerón, Jose Ruiz y Juanita Solano. Universidad de Los Andes. (28 de Mayo de 2018). *Catálogo exposición Viki Ospina 1970-1990*. Obtenido de carolinaccs/docs/viki\_ospina\_1970-1990\_texto\_vf:  
[https://issuu.com/carolinaccs/docs/viki\\_ospina\\_1970-1990\\_texto\\_vf](https://issuu.com/carolinaccs/docs/viki_ospina_1970-1990_texto_vf)
- Escobar, E. (2018). Retrato frentero de un santón genial. *Universo Centro. Número 100*.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA.
- Herrera, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hormaza, M. G. (Noviembre de 2014). *repositorio.uniandes.edu.co*. Obtenido de <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/17562/u713835.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Jaramillo, C. M. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá y Fundación Gilberto Álzate Avendaño.
- Lucena, C. (5 de Diciembre de 1971). Formas "puras" y formas políticas en el XXII Salón. *EL TIEMPO*.
- Malagón-Kurka, M. M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales No. 31*, 16-33.
- María Flórez, equipo del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. (2019). <http://centromemoria.gov.co/>. Obtenido de BOGOTÁ SE MOVILIZA: PASADO Y PRESENTE DEL PARO CÍVICO DEL 77: <http://centromemoria.gov.co/bogota-se-moviliza-pasado-y-presente-del-paro-civico-del-77/>
- Marín, J. J. (2012). El libro La Violencia en Colombia (1962 - 1964). Radiografía emblemática de una época tristemente célebre. *Revista Colombiana de Sociología*, 35(2) Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/37196>, 35-64.
- Medina, A. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Mosquera, F. (2009). *Unidad y Combate*. Bogotá: Tribuna Roja.
- Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (demediados de la década de 1970 a los años ochenta). *Ensayos: Historia y Teoría del Arte (10)*, 179-212.
- Rosas, W. A. (2018). El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia. *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 48 , 109-148.
- Schrader, C. C. (1990). *50 años del Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: COLCULTURA, Instituto Colombiano de Cultura.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora.



- Toro, J. J. (16 de marzo de 2016). *PACIFISTA!* Obtenido de [pacifista.tv/notas/asi-fue-el-paro-de-1977-el-mas-grande-y-violento-de-la-historia-de-colombia](https://pacifista.tv/notas/asi-fue-el-paro-de-1977-el-mas-grande-y-violento-de-la-historia-de-colombia): <https://pacifista.tv/notas/asi-fue-el-paro-de-1977-el-mas-grande-y-violento-de-la-historia-de-colombia/>
- Traba, M. (2016). *Historia abierta del arte colombiano [recurso electrónico] / Marta Traba [presentación, Ana María Franco]*. Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Tse-tung, D. I. (mayo de 1972). *Marxistas.org*. Obtenido de Mao Tse-tung INTERVENCIONES EN EL FORO DE YENAN Digitalizado y preparado para el internet: Por el Movimiento Popular Perú de Alemania, 1993.: <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/YFLA42s.html>
- Valle, U. d. (Octubre de 2019). *Archivo virtual*. Obtenido de Archivo virtual German Guzmán Campos: <http://germanguzman.univalle.edu.co/>