



En 1952, se inauguró en Bogotá, en la Galería Leo Matiz, “El salón de los rechazados”. Este salón se organizó con motivo de la polémica generada por los resultados del IX Salón Anual de Artistas Colombianos, del mismo año, cuando el jurado rechazó un número importante de pinturas y esculturas. Al parecer, los criterios en los que el jurado fundamentó sus decisiones denotaban cierta ignorancia y desconocimiento del arte del siglo XX. Walter Engel sugirió en un artículo de *El Tiempo* que se organizara una exhibición de las obras de los artistas rechazados, para conocerlas. En la foto, varios artistas se retiran del salón anual con sus obras.

Los rechazados del Salón

Fotografía de Leo Matiz, 1952

Colección de Arte del

Banco de la República

Política y vanguardia. La juventud colombiana en las artes plásticas de los años sesenta y setenta

ANDRÉS ARIAS VÁSQUEZ

A finales de los pasados años sesenta, llegó a la universidad la primera generación de *baby boomers* (las personas nacidas inmediatamente después de terminarse la Segunda Guerra Mundial). Las facultades de todo el mundo tenían más estudiantes de los que jamás habían tenido. Y aquello no solo sucedía en los países que, tras la guerra, se conocieron como Primer Mundo: ocurría también, por motivos colaterales y diversos, en las naciones pobres que estuvieron apartadas del conflicto.

En Colombia, por ejemplo, en el plebiscito de 1957, se estableció que debía dedicarse a la educación el 10% del presupuesto nacional y con el paso de los años sesenta, el porcentaje realmente asignado ascendió al 15%. El crecimiento de esas sumas influyó directamente en el número de estudiantes. Álvaro Tirado Mejía anota:

En cifras: si en 1958 existían 1'700.000 estudiantes matriculados en todos los niveles de la educación, para 1974 estos eran cinco millones. En el mismo periodo, la secundaria aumentó siete veces y pasó de 192.000 a 1'340.000. En cuanto a los estudiantes universitarios, en 1960 eran 23.013, en 1970 pasaron a 85.560 y en 1976 pasaron a 212.760. (2014, p. 328)

Además, durante los años sesenta y setenta, las mujeres ingresaron masivamente a las universidades (si se compara con las ínfimas cifras de las décadas anteriores) y se fundó un buen número de universidades regionales y privadas.

El mundo y Colombia repararon entonces en algo: ahora, cuando había más jóvenes que nunca (se considera que en la década de los sesenta se llegó a un tope jamás alcanzado, no hay que olvidar el ya citado efecto *baby boom*), de pronto se caía en cuenta del poderío que implicaba esa generación. Ya no era la clase

Comunicador social, periodista y magíster en Literatura de la Universidad Javeriana. Ha sido redactor de *Fucsia*, editor de la revista *Credencial* e investigador sobre temas de paz y memoria para el Banco de la República. Textos suyos han aparecido en *Esquire*, *El Malpensante*, *SoHo*, *Gatopardo*, *Caras* y *Diners*. Publicó las novelas *Suicídame*, sobre los vínculos entre el periodismo y el poder; *Tú, que deliras*, que cuenta la vida de Carolina Cárdenas, artista plástica de los años treinta, y *Lorenza y nada más*, la historia de una mujer aparentemente feliz que quiere mandarlo todo al carajo.

obrero quien protagonizaba los movimientos de protesta y de reivindicación de derechos. Las líderes de las luchas eran las personas jóvenes, quienes, mejor dicho, eran líderes de todo. Y aquello sucedía –casi– de sopetón.

Algo más: la juventud no protestaba únicamente por sus derechos, no exigía solamente soluciones en las universidades, sino que, esta vez, peleaba por todo y para todos. “Seamos realistas, pidamos lo imposible”, decía una de las más famosas frases de protesta de Mayo del 68.

Cuando, en forma casi *kitsch*, se pasa revista a los grandes hitos de los años sesenta y setenta en el mundo, es difícil no incluir en ellos imágenes de jóvenes: Mayo del 68, los derechos civiles, Woodstock, los anticonceptivos, la liberación femenina, la minifalda, el hippismo, los hongos, la marihuana, los ácidos, el rock, las protestas, el Orgullo negro (*Black pride*), Vietnam...

Sobre Mayo del 68, Carlos Fuentes escribió (la cursiva es mía):

Es una *insurrección*, no contra un gobierno determinado, sino contra el futuro determinado por la práctica de la sociedad industrial contemporánea. Asistimos a una *revolución* de profundas raíces morales protagonizada en primera instancia por la *juventud* de una nación desarrollada. (Fuentes, 2005, p. 38)

El ser joven fue durante esos años –acaso como nunca lo había sido, ni lo volverá a ser– un sinónimo de insurrección, revolución y rebeldía: la juventud se convirtió en un peligro. De ahí que la mayoría de los hitos que relacionamos con esas décadas (perdón, creo que todos) fueran (o intentaran ser) reprimidos y apagados.

Y algo muy semejante sucede en el caso colombiano; nos transportamos a esas décadas y a nuestras mentes vienen, cómo no, además de mucho de lo listado, el nadaísmo, la teología de la liberación, las protestas estudiantiles, las huelgas, el nacimiento de las guerrillas, el maoísmo, el marxismo, las artes como medio de expresión política...

En su libro *Arte y juventud*, Nadia Moreno Moya deja ver de qué manera durante la historia moderna, al joven –según los intereses del, llamémoslo así, establecimiento– se le ha encasillado como un sujeto del control o un sujeto del cambio y cómo esta dicotomía fue clave, especialmente, durante las décadas del sesenta y el setenta en todos los ámbitos. Incluido, acaso, sobre todo, el del arte.

Refiriéndose al tema del sujeto del control, la misma autora habla de “un régimen de representación del joven como ‘sujeto a medias’ y de la juventud como etapa biográfica dominada por ‘las fuerzas del instinto’ y un estadio intermedio entre el ‘salvajismo’ y la ‘civilización’ ” (2013, p. 38).

Y a la hora de describir al joven como sujeto del cambio, anota:

Los significados de lo juvenil como lo conflictivo, lo turbulento e inconforme surgidos del ámbito de la literatura empataron con las agendas de los simpatizantes del liberalismo radical. Y en este sentido, ‘lo joven’ dejó de tener una significación de estadio ‘entremedias’ entre lo salvaje y la civilización; operó como representación de una afectividad y una posición política que interpretó a la monarquía como régimen obsoleto, caduco y por tanto ‘viejo’. (2013, p. 45)

Ahora bien, ¿qué entendemos por juventud? No se trata simplemente de una categoría de edad (una idea de la modernidad que hoy nos resulta común y que, sin embargo, se podría considerar, en términos históricos, ‘reciente’). No hay que olvidar que la palabra ‘joven’ viene del verbo latino ‘iuvare’, ‘ayudar, ‘sostener’, que hace referencia al grupo humano de “apoyo a la sociedad” conformado en la antigua Roma por los hombres entre 30 y 45 años (Moreno, 2013, p. 18).

Ser joven también es una forma de entender y relacionarse con el mundo. Siguiendo con la definición latina, esa forma, *nueva*, si se quiere, viene a apoyar, a empujar, a mover, las ya establecidas; depende del canon y, al mismo tiempo, lo transforma. De ahí que en el arte –y en general, en todas las instancias–, a la juventud se le relacione con las vanguardias: fuerzas que reaniman y renuevan las existentes.

En *Historia de los jóvenes*, Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt advierten:

más que una evolución fisiológica, la juventud depende de factores culturales que difieren según las sociedades, imponiendo cada una de ellas a su modo un orden y un sentido a lo que parece transitorio (...), [la juventud] es algo que nunca logra una definición concreta y estable. (1996, p. 8)

Así, cuando hablamos de arte joven o de arte y juventud, no nos referimos a artistas menores de treinta o de veinticinco (aunque siempre hay algo o mucho, de eso en la mirada podadora). Hablamos, más bien de gente ‘nueva’ o ‘emergente’ que apareció durante los años sesenta y setenta en el ámbito local con propuestas innovadoras que se vieron inmersas en una dicotomía (artificial, sin duda): o se les vio mal, o se les adjuntó a lo que podríamos entender como las vanguardias del mercado.

Esa(s) es (son) la(s) pregunta(s) que quiere responder este texto: ¿solo existieron durante esos años esas opciones: la contestataria y la de apego al mercado, o hubo otras? ¿Cuáles fueron los motivos –políticos, económicos y globales– que llevaron a que el arte joven colombiano de la época tuviera esa particular disyuntiva?

Recordaba que según Nadia Moreno la dualidad ‘joven sujeto del control’–‘joven sujeto del cambio’ se ha ligado a la historia moderna. Sin embargo, hoy no parece tan acertado relacionar una cosa con la otra: nos parece forzada la dualidad, casi ridícula: una idea inaplicable al arte y, en general, al mundo de hoy. ¿Artista subversivo al que se debe reprimir, o artista cuyo estilo nos resulta *conveniente*? ¡Por Dios! Pero el contexto de los años sesenta y setenta era otro. *Paranoia* sería una palabra clave para definir el ambiente político de la época, un ambiente que lo permeaba todo.

Tal como me lo comentó un artista:

Viéndolo en retrospectiva, uno nota que en esa época o se era un joven loco y rebelde al que tenían que controlar, o aceptaban tu vanguardia porque estaba ligada a lo que el gran comercio quería que estuviera de moda: mejor dicho, abstracto, expresionismo, raro; y uno a veces no se daba cuenta ni de lo uno, ni de lo otro. Hoy muchos nos decimos: ‘vea usted, conque durante años estuve vendido al imperialismo yanqui’ (risas).

ROJO SOBRE ROJO

La artista manizaleña Clemencia Lucena (1945-1983), militante del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), hizo durante los años sesenta y, sobre todo, durante los setenta una fascinante obra comprometida, literal y realista: criticaba todo expresionismo difícil de entender o toda obra supuestamente comprometida, pero en la que el oprimido no lucía ganando la batalla. Es más, calificó el trabajo de varios artistas de izquierda como “de derecha camuflada”. Es autora de varios libros. En *La revolución, el arte, la mujer*, dice:

Taller 4 Rojo fue un colectivo de corto aliento (1972-1974) que buscó hacer militancia política desde las artes e incidir en el álgido contexto social colombiano de la década del setenta. Entre sus temas de interés estaban la movilización estudiantil, la crítica al capitalismo y la guerra. En correspondencia con su propósito, utilizó técnicas favorables a la reproducción y a la amplia difusión de las imágenes, como la serigrafía.

La serie *Agresión al imperialismo* presenta en las tres serigrafías la lucha del pueblo vietnamita por librarse de la intervención estadounidense.

Agresión al imperialismo
Taller 4 Rojo
Nirma Zárate y Diego Arango 1971
Colección de Arte del Banco
de la República



La derecha cree que un arte acorde con nuestro tiempo es el que mejor refleje las modas de los países imperialistas. La izquierda sabe que la única posibilidad de estar al día es marchar con las fuerzas revolucionarias, con las clases sociales más avanzadas y progresistas, que son las que jalonan la historia. (1984, p. 42)

Y en *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, escribe:

Uno de los pilares de sustentación del arte burgués es la llamada ‘libertad absoluta de creación’. Pero no puede haber libertad real y efectiva ni en la creación artística ni en nada, en una sociedad fundada sobre el poder del dinero, donde las masas trabajadoras viven una miseria creciente mientras una minoría explotadora vegeta en el parasitismo. Esa ‘libertad absoluta’ es una presunción y un disfraz. Es imposible vivir en la sociedad y no depender de ella. La libertad del artista burgués no es otra cosa que dependencia encubierta respecto al dinero y al soborno de las clases dominantes. (1975, p. 12)

También en los años setenta –entre 1971 y 1976, para ser precisos– floreció un grupo conformado en diferentes etapas por los artistas Carlos Granada (1933-2015), Nirma Zárate (1936-1999), Diego Arango (1942), Umberto Giangrandi (1943), Jorge Mora (1944) y Fabio Rodríguez Amaya (1950). Hablo del Taller 4 Rojo. En la investigación *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*, Alejandro Gamboa Medina lo describe así:

el Taller realizó una producción plástica estrechamente ligada a las organizaciones sociales, alejada de los circuitos convencionales del arte (como galerías o museos) y por fuera del mercado del arte, pues se rehusaba a vender sus obras. Los integrantes del Taller 4 Rojo fundaron una Escuela-taller donde brindaban herramientas técnicas para posibilitar la expresión plástica autónoma de artistas, científicos sociales, estudiantes y trabajadores que convergían allí. Su particular concepción de la relación entre arte y política los indujo a radicalizar sus planteamientos y expandir su producción plástica más allá de la gráfica tradicional, abordando labores de pedagogía, trabajo directo en comunidades, investigación histórica y sociológica y articulación con grupos culturales, entre otros. (Gamboa, 2011, p. 29)

Hoy todavía hay quienes se preguntan si las obras que producía Taller 4 Rojo eran –son– o no arte, o si más bien se trataba de piezas que no pasaban de ser herramientas panfletarias: pancartas y afiches para acompañar las manifestaciones y protestas de la época. Algunos, desde una mirada historiográfica, las pueden entender como ilustraciones cuyo autor o autora, como en el caso de Clemencia Lucena, no estaba interesada en que fueran estéticas, ni simbólicas: quería hacer algo literal, directo y pedagógico (no por nada, las obras llevaban títulos como *Agresión al imperialismo* o *Combatiendo unidos venceremos*). Es decir, más que arte, hacer documentos.

Tal como lo anota una de las siete tesis que propone el Taller Historia Crítica del Arte, pensar el Taller 4 Rojo (la cursiva es mía), “también implica el reconocimiento del *desplazamiento de los ejes* del discurso histórico-artístico” (2017, p. 47). Sus artistas no vendían su obra, enseñaban cómo hacerla, propagaban pedagógicamente unas ideas, trabajaban como un grupo, utilizaban técnicas gráficas económicas como la fotoserigrafía y el *offset* (para poder reproducir las piezas y llegar a más personas) y, obviamente, se movían con un discurso y una ideología muy apegados a las luchas sociales que se daban por aquellos días en Colombia. Los miembros de Taller 4 Rojo desplazaron los ejes porque así cuestionaban todo lo que se entendía –se entiende– como arte en el país.



A la huelga 100, a la huelga 1000
Taller 4 Rojo
Nirma Zárate y Diego Arango
Colección de Arte del Banco
de la República

Y es que, quizás, la obra (y los textos) de Lucena y la producción de Taller 4 Rojo operan como el patrón con el que mucha de la juventud de esa época entendía las artes plásticas. Esta generación suponía que el trabajo artístico estaba obligado a tener –más allá del gusto, la inspiración o las ideas personales del artista– una *función social*. En este caso, denunciar los atropellos y descaros de un establecimiento oligarca. En otras palabras, la función social del arte consistía en abrir los ojos a quienes veían sus obras. Arte instructivo, didáctico, si se quiere.

Sin embargo, no hay que olvidar, siguiendo las ideas de Moreno Moya, que a esta gente joven se le veía como sujetos incompletos y rebeldes a quienes se les debía controlar, cuando no reprimir. ¿Controlar? ¿Reprimir? ¿Por qué?

El mundo vivido entre la posguerra y el fin de la Guerra Fría es el de la juventud objeto de este artículo. Los dos ejes –el de izquierda y el de derecha–, tras nunca haber puesto sus ojos en esta región, se fijaron de pronto en América Latina, con Cuba como una viga o un triunfo en la pupila, según quien mirara. Colombia, intentando dejar atrás la época de la Violencia (1948-1958), pasaba por el Frente Nacional, coalición de liberales y conservadores que duró 16 años, que asfixiaba a la izquierda democrática y en cuyo ejercicio se estrecharon las relaciones con Estados Unidos.

En 1961, el presidente Kennedy afirmó: “Nosotros no queremos que la vida artística e intelectual sea usada como un arma en la batalla de la Guerra Fría, pero sentimos que es una parte esencial del espíritu democrático” (Ramírez, 2012, p. 80).

Mejor dicho: el arte que se producía en los países sobre los que Estados Unidos tenía algún tipo de control debía también contribuir en la lucha contra el comunismo, o, al menos, no oponerse.

Esa prescripción velada del mandatario de Estados Unidos generó una interesante tensión en la Colombia de la época. Por un lado, estaba el espíritu juvenil –y lo que de este emanaba en literatura, arte, arquitectura, teología y un largo etcétera–, marcado por la lucha por los derechos civiles, los síntomas del Mayo francés, el hippismo, el Concilio Vaticano II y las protestas estudiantiles (no olvidar que fue la presión de la juventud la que tumbó a Rojas Pinilla en el 57, presión que se convirtió en el gran abre bocas de lo que sería la actitud de estudiantes y jóvenes en general en las siguientes dos décadas): en últimas, hablamos del arte como discurso contra las desigualdades, como instrumento de cambio.

Por el otro lado, se daba el apoyo de algunas fundaciones, empresas y salones de arte al expresionismo abstracto, que no se refería, por lo menos no literalmente, a la situación social de aquellos días (el espacio para una tercera vía era mínimo y, sin embargo, se iba dando).

Mientras mucha intelectualidad y personas de la academia (y de rebote, la gente joven) mantenían una cercana relación con Cuba, Estados Unidos hacía presencia en nuestra cultura y educación por medio de al menos dos figuras: la Alianza para el Progreso y los Cuerpos de Paz. Las acciones de la primera,

iban dirigidas a apoyar la democracia, el desarrollo, la educación, a fortalecer a los gobiernos y a las élites progresistas de la región en el combate contra el atraso y a modificar estructuras arcaicas, especialmente en la tenencia de la tierra. (Tirado, 2014, p. 65)

Por su parte, los Cuerpos de Paz surgieron,

durante uno de los debates en televisión en la campaña presidencial, en el que Nixon, como candidato frente a Kennedy, anotó que los presidentes demócratas habían llevado al país a la guerra en los últimos cincuenta años. Para contrarrestar el efecto de esta afirmación, Kennedy propuso, en un mitín con estudiantes de la Universidad de Michigan, la creación de grupos de estudiantes que pacífica y solidariamente fueran a colaborar con los países atrasados. (Tirado, 2014, pp. 67-68)

No obstante, en la medida en que el enfrentamiento con Cuba crecía, fue cambiando el énfasis geográfico; así, los Cuerpos de Paz comenzaron a enviarse a Latinoamérica en un número mayor que a cualquier otra región. De esa manera, se buscaba contrarrestar el poder de Fidel Castro.

Son innegables los resultados en temas de educación y modernización que trajeron consigo esos planes: construcción de infraestructura y reducción del analfabetismo y la pobreza. Sin embargo, también implicaron un intervencionismo estadounidense en la cultura colombiana. Al fin y al cabo, por más altruista que fuera uno de sus lados, el otro, el del móvil que los animaba -impedir la extensión soviética en América Latina- era políticamente incorrecto (bueno, algunos no estarán de acuerdo). Además, mientras estos planes operaban, nació buena parte de las guerrillas colombianas, lo que podría leerse como un fracaso de sus propósitos.

Y si bien la Alianza para el Progreso y los Cuerpos de Paz pudieron ser las caras más visibles, en el arte hubo otra, también real, con ojos, nariz y boca (y bigote),

y mucho más compleja, pues sus propósitos e intereses son aún motivo de interpretación. Lo que sí es cierto es que esta figura redefinió, además del arte joven de la época, el que vino a continuación. Dicho de otro modo, esa figura marcaba la dicotomía entre arte comprometido y expresionismo internacional a la que se enfrentaban muchos de los artistas noveles, sobre todo, los de los años sesenta. ¿Por qué?

GÓMEZ SICRE Y TRABA (O AL REVÉS)

José Gómez Sicre fue un cubano que estuvo a la cabeza del Salón Esso de Artistas Jóvenes, en su función de director de la división de artes visuales de la Organización de los Estados Americanos (OEA) y como uno de los hombres más poderosos en el ámbito del arte latinoamericano de la época. Sobre ese salón nos cuenta Nadia Moreno Moya:

El Salón Esso de Artistas Jóvenes fue un concurso organizado por la Dirección de Artes Visuales de la Unión Panamericana –instancia encargada de la investigación, promoción y divulgación de las artes visuales de los países miembros de la OEA– y la International Petroleum Company (...). Para mediados de la década del sesenta [la compañía petrolera] tenía filiales en casi la totalidad de países de América Latina, donde era mayormente conocida como Esso, y en menor medida como Intercol, como fue en el caso de Colombia (...). Dirigida a artistas menores de cuarenta años, la convocatoria del *Salón Esso* fue lanzada en los niveles nacionales de cada uno de los países miembros de la OEA en 1964, a través de museos o instituciones culturales locales que a su vez se hacían cargo de la realización de la exposición con los artistas seleccionados. (2013, p. 87)

El poder de Gómez Sicre se expresaba en su múltiple condición de curador, crítico, administrador cultural, asesor y editor, así como de mediador y consultor en la compra de piezas artísticas. Según Imelda Ramírez, para Gómez Sicre, “el momento del arte en América no era de ‘indigenismos, campesinos, obrerismos ni demagogias’. Era de afirmación de valores continentales de esencia universal” (2012, p. 80). Él criticaba con esas palabras, obviamente, a los muralistas mexicanos y a los miembros de la escuela colombiana Bachué, muy comprometidos con lo telúrico, con lo local.

Pero, esas palabras iban más allá: ¿a qué se refería Gómez Sicre cuando hablaba de “esencia universal”? Lo que daba a entender era que el arte que se venía haciendo en América Latina era parroquial y tercermundista (no olvidar la importancia de este último concepto durante la Guerra Fría) y no giraba en las órbitas de lo global. Es decir, parafraseando a Beatriz González, aún en el país triunfaban el realismo sobre el expresionismo, el nacionalismo sobre el internacionalismo y el arte figurativo sobre el abstracto.

Esa fue la renovación que –para bien o para mal– trajo Gómez Sicre consigo. Así lo dejan ver las obras escogidas y premiadas en el Salón. Hay que añadir que el cubano e Intercol también participaron en la apertura del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1963), con, entre otras propuestas, la creación de un Salón de Artistas Jóvenes, procesos e intervenciones que Moreno Moya interpreta como “la instauración del museo como instancia legitimadora de artistas en proceso de consolidación, al exhibirlos, premiarlos y, casi de manera simultánea, inscribirlos a su colección” (2013, p. 125). El joven dejaba de ser un sujeto de control y se convertía en un sujeto de cambio. Es decir, se le aceptaba después de adaptarse a las condiciones requeridas.

¿Gómez Sicre tenía esas preferencias artísticas modernizadoras e internacionales por razones, digámoslo así, éticas y estéticas, o lo movían motivaciones políticas? En cualquier caso, para el gobierno estadounidense resultaba conveniente que el arte que empezaba a hacer la juventud latinoamericana después de décadas de acento nacionalista no hiciera un viraje político, abiertamente discursivo y panfletario contra todo lo que oliera a imperialismo yanqui, sino que se uniera a las corrientes dominantes durante aquellos años. Lo supiera o no Gómez Sicre, está claro que el país norteamericano trabajaba en toda una maniobra cultural, a veces por medio de elementos tan sofisticados como promover cierto tipo de arte, para evitar que el comunismo se fortaleciera en la región.

Seis pintores (ca. 1962-1963)
De izquierda a derecha:
Alejandro Obregón,
Enrique Grau, Guillermo
Wiedemann, Eduardo Ramírez
Villamizar, Fernando Botero
y Armando Villegas.
Archivo fotográfico de Hernán Díaz
Colección Biblioteca Luis Ángel Arango



Registro fotográfico de Hernán Díaz en el que aparece un grupo de artistas que contó con el beneplácito de la crítica Marta Traba por su estilo moderno. El lugar de sus encuentros se bautizó como “La colina de la deshonra”. Estaba situado en la calle 26A entre las carreras 4 y 5, en el barrio Bosque Izquierdo, de Bogotá, y tomó su nombre haciendo alusión a la película *The Hill*, de Sidney Lumet. Este espacio se convirtió en un activo centro de reunión, habitado y visitado por artistas e intelectuales. En fiestas y reuniones, se proyectaban películas y se hacía teatro improvisado. El anfitrión era, por lo general, Enrique Grau.



Seis pintores (ca. 1962-1963)
De pie: Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, Armando Villegas
Sentados: Eduardo Ramírez Villamizar y Fernando Botero.
Archivo fotográfico de Hernán Díaz
Colección Biblioteca Luis Ángel Arango

Y sin embargo, así como al tiempo que en Colombia se ejecutaba la Alianza para el Progreso, iban naciendo las guerrillas, también mientras se promovía el dominio del estilo internacional, aparecían más manifestaciones de arte político contestatario y disidente.

Una salvedad: el hecho de que mecanismos de poder fomenten cierto tipo de arte, no hacía, ni hace, de este algo mejor o peor. Mucho menos, convierte a quienes lo crean en pro yanquis o en demás caricaturas. Pero no todos entendían semejante obvedad. Varios expresionistas y artistas abstractos fueron durante aquellos años víctimas de amenazas e insultos. Ya vimos la pasión con la que escribía Clemencia Lucena, pero los ejemplos son muchísimos. Pienso ahora, por ejemplo, en Pedro Nel Gómez –que veía cómo comenzaban a poner a un lado su pintura, tan nacionalista y seguidora de los grandes mexicanos– diciendo que Obregón era una farsa creada y dirigida por Nelson Rockefeller.

La rápida institucionalización del arte de avanzada en las décadas del cincuenta y el sesenta (y, de carambola, en los años setenta) supuso una voltereta interesante: la vanguardia dejó de ser un peligro, una amenaza para el *statu quo*, y se convirtió en algo a apoyar, a defender: quien hacía arte de avanzada respondía a las preguntas del momento.

Durante una conversación, el investigador y curador Christian Padilla me decía que fue en esas décadas cuando, al fin, al menos dos conceptos que históricamente se habían vistos con desdén (o con temor) se tornaron positivos para el establecimiento; es decir, se convirtieron en un objetivo a alcanzar para (o *en*) esos jóvenes, custodiados de un modo u otro: los conceptos *moderno* y *vanguardia*. Así, cierto tipo de joven rebelde se convirtió en un joven sujeto del cambio. No había que controlarlo, ni reprimirlo, sino dejar que se expresara porque, digámoslo así, se consideraba que iba por la línea *apropiada*, la de lo moderno, la de la movida universal.

Y hay que decir que los motivos no eran del todo políticos (o *imperialistas*, al decir de otros). Había más. Nadia Moreno Moya, refiriéndose a la sociedad estadounidense de la época, pero bien puede aplicarse a la Colombia de aquellos días, escribe:

Con un respaldo social y político sin precedentes, [el expresionismo abstracto] convocó a más actores que complejizaron la red de relaciones de poder y de significación en el campo del arte; estos últimos, por su parte, transformaron su apoyo a la vanguardia artística como medio para la acumulación de capital económico, simbólico, social y cultural. (2013, p. 159)

Por supuesto, quienes entendían el arte como un instrumento discursivo en búsqueda de cambios sociales veían todo aquello casi con asco. Miraban la estructura que se había creado en torno a esa inclusión del arte colombiano en la estética universal de aquellos días como... sí, como una peligrosa inclusión en la moda. En 1975, sobre la exposición *Color*, que el Museo de Arte Moderno de Nueva York trajo a Bogotá, Clemencia Lucena escribió:

A sus promotores y organizadores los animó la idea de mostrar lo mejor que tienen, y lo consiguieron. Lo mejor que tienen, cuidadosamente escogido, es esa ofensiva acumulación de basura que tan profundamente impresionó a la intelectualidad reaccionaria de nuestro país y la movió a las más obsecuentes declaraciones. Recordemos algunas: ‘es una exposición espléndida que nos deleita y nos enriquece espiritualmente’, ‘es una muestra que debería hacer historia’, ‘es la exposición más importante que ha habido en Colombia’, ‘los artistas de *Color* son nada menos que los grandes maestros contemporáneos’, ‘su generoso propósito es darle al hombre el acceso a un universo radiante’. (Lucena, 1975, p. 111)

Y si para entender las fricciones y fisuras que se dieron en el arte joven colombiano en aquellos días resulta capital la figura –la cara– de Gómez Sicre, no menos importante es otro rostro, el de una mujer. Hablo de la argentina Marta Traba, quien vivió en el país entre 1954 y 1969.

En el libro *En blanco y negro*, Nicolás Gómez Echeverri escribe refiriéndose a la crítica de arte y a su esposo:

Hacia finales de 1953, asfixiados por la condición política en Argentina suscitada por la represión peronista, la pareja decidió regresar a Roma, donde vivió hasta septiembre de 1954, cuando le ofrecieron un trabajo [en Bogotá] a Alberto Zalamea como redactor de las páginas internacionales de *El Tiempo* (...). La experiencia en

Europa resultó imprescindible para la formación de Traba en historia y teoría de las artes plásticas. (2008, p. 34)

Marta Traba llegó a Colombia en una fecha clave para la historia del país: el año en el que Gustavo Rojas Pinilla inauguró la televisión. El afán de hacer la primera transmisión cuando se celebraba el primer año de gobierno del general, hizo olvidar a quienes estaban a cargo de que de ahí en adelante debían tener una programación diaria. La llegada de la muy bien relacionada crítica argentina fue entonces para ellos una bendición.

De inmediato, le abrieron las puertas del nuevo medio. Sus programas, de corte pedagógico, se llamaron *El ABC del arte*, *Curso de historia del arte*, *El museo imaginario* y *Una visita a los museos*. Y también le abrieron las páginas de los periódicos y revistas, para que escribiera textos, ya no de corte pedagógico, sino de crítica del arte colombiano de aquellos días.

En buena medida, por los referentes teóricos que traía de Europa, Marta Traba estableció un discurso que sugería a los artistas considerar como medio y fin esencial de sus trabajos los elementos plenamente formales, entre otros, “la composición, el espacio, el plano, el color o la línea” (Gómez, 2008, p. 45).

En *Crítica de arte. Detrás de la querrela*, la también novelista y cuentista argentina habla de “realizar un hecho plástico que se baste a sí mismo, cuyo valor resida íntegramente en sí mismo” (Traba, 1956, p. 5). Si se lee entrelíneas, es posible establecer cierto vínculo entre el discurso de Traba y el de Gómez Sicre y, de hecho, lo hubo: los dos elogiaban el arte internacional de vanguardia (siempre que



Enrique Grau, como *Madamme Butterfly* (1962-1963)
Archivo fotográfico de Hernán Díaz
Colección Biblioteca Luis Ángel Arango



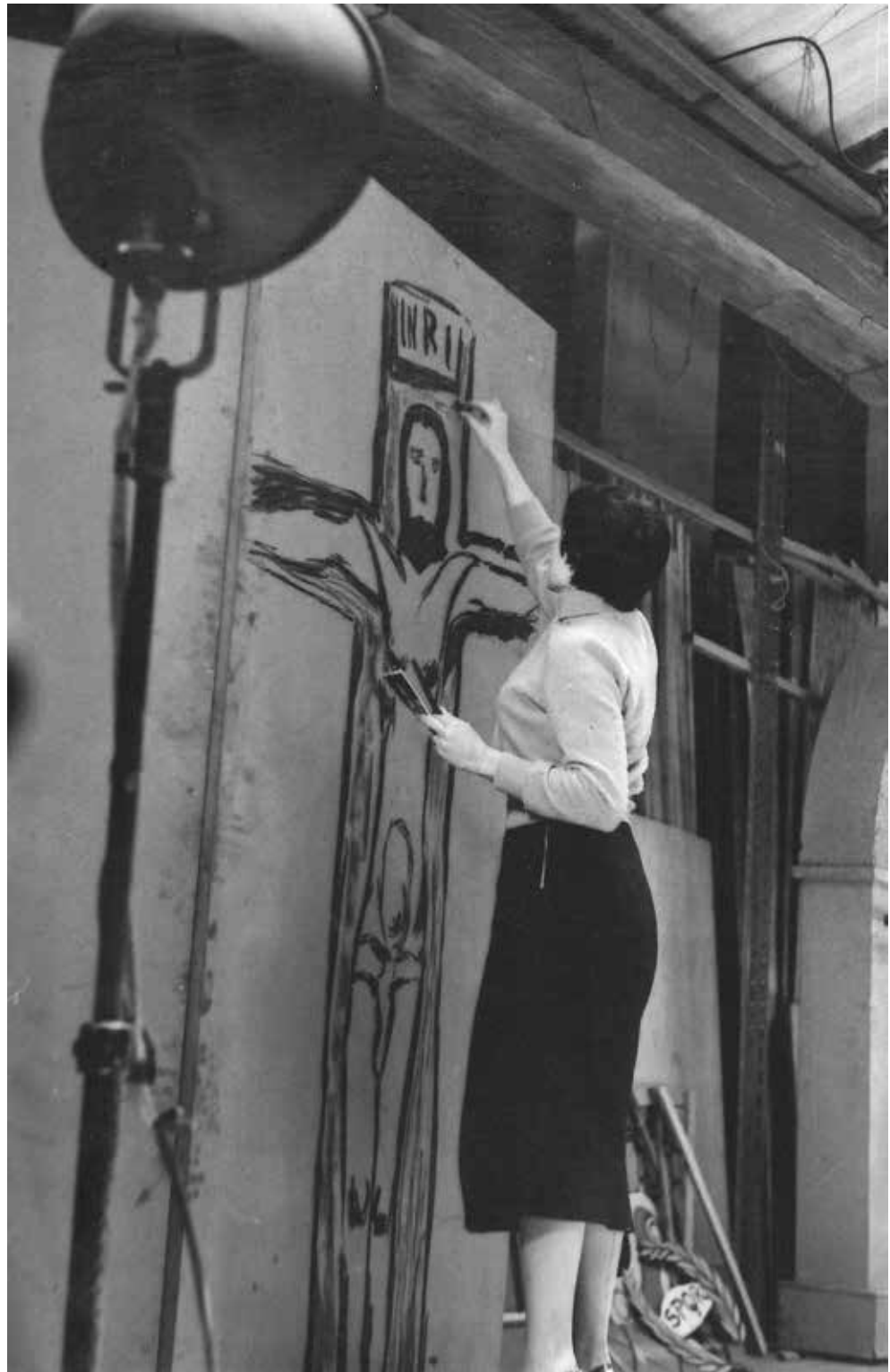
La última cena (ca. 1960)
De izquierda a derecha: Elmer Vásquez, Germán Moure, Lily Hurtado, Germán Vargas, Beatriz Piedrahíta, Édgar Negret, Luis Vicens, Héctor Fontán, Lilian Peñuela, Rafael Moure, Susie de Vargas, Enrique Grau y Hernán Díaz.
Archivo fotográfico de Hernán Díaz
Colección Biblioteca Luis Ángel Arango

se habla de Marta Traba, se piensa en el concepto de “nueva generación”) y los dos preferían propuestas en las que las obras no apuntaran a un mensaje literal, sino que fueran un discurso en sí mismas: clara proposición de la abstracción, el expresionismo, el pop y el conceptualismo, entre otras.

Ella y él, además, querían desterrar del canon, de una vez y para siempre, a los artistas que se habían posicionado durante los años treinta y cuarenta: toda la escuela nacionalista Bachué y los influenciados por el muralismo mexicano. De ahí que, por ejemplo, Pedro Nel Gómez la tachara de agente de la CIA y de que se ganara el odio de medio mundo artístico colombiano: el de los pintores y escultores posicionados, a los que les movió la silla, y el de los artistas con discurso y comprometidos. Si bien Traba se declaraba de izquierda, la veían, parafraseando a Lucena, como “de derecha camuflada”.

Marta Traba quería un arte nuevo, moderno e internacional. En últimas, un arte joven, o, al menos, una interpretación de lo que podría significar la palabra *joven*. Gómez Sicre y ella compartían la idea de que no se podía considerar juvenil, o al menos de vanguardia, una propuesta que fuera fiel al telúrico y neoclásico canon colombiano, o que se quedara simplemente en una visión política e ideológica demasiado local de ‘abajo el imperialismo yanqui’ y *gringos, go home*.

Es común que cuando pensamos en la influencia de Traba en el arte nacional, venga a nuestra mente aquella fotografía tomada por Hernán Díaz en el barrio La Macarena de Bogotá. Allí aparecen Fernando Botero, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Armando Villegas. Estos artistas, junto a un puñado más, conforman, digámoslo así, la primera camada de quienes contaron con el apoyo de la argentina.



Marta Traba preparando el set de uno de sus programas de televisión, ca 1956.
Fotógrafo desconocido
Cortesía de Fernando Zalamea

No por nada, la fotografía es de 1960. Todos, obviamente, si bien podían tratar temas locales, contaban con un estilo claramente internacional y moderno.

Sin embargo, tal como lo anota Christian Padilla, la influencia de Marta Traba duró más tiempo y los quince años que vivió en Colombia le alcanzaron para apoyar las que se podrían llamar otras generaciones de artistas, como las de Beatriz González, Luis Caballero, Cecilia Porras, Antonio Barrera, Maripaz Jaramillo y Ana Mercedes Hoyos. Y mientras esos años pasaban, se hacía cada vez mayor la tensión política en el arte.

Quizás fue la mezcla entre esa tensión y las ideas de Traba y Gómez Sicre la que fue permitiendo que en el arte colombiano apareciera una tercera vía; surgieron obras que, sin dejar de ser discursivas y contestatarias, usaran técnicas, soportes y lenguajes cercanos al expresionismo, al abstracto y al conceptualismo: a lo que hace unos párrafos llamé 'la movida universal'. Eso sí, los extremos (sobre todo los de izquierda) nunca dejaron de mirar esa tendencia con malos ojos.

Pedro Alcántara, Norman Mejía, Augusto Rendón y Leonel Góngora son ejemplos de artistas que entre los años sesenta y setenta desarrollaron un conjunto de obras convulsivas y nerviosas, influenciadas técnicamente, sin duda, por las vanguardias de aquellos días, lo que no les quitaba la posibilidad de referirse al tema que ha terminado siendo la gran obsesión del arte colombiano: la violencia. La violencia sobre cuerpos erotizados sufridos, sacrificados: destruidos. Esta vía terminó siendo una de las puertas –hubo más– que permitieron que la oposición entre el arte político y nacionalista y el arte internacional y de vanguardia a la que se enfrentaban los jóvenes, se disminuyera hasta hacerse, si se quiere, ridícula.

Posdata. Una pregunta para cerrar sonriendo: ¿habrán pensado alguna vez Clemencia Lucena y los miembros del Taller 4 Rojo que cuatro décadas después sus obras serían rematadas en elegantes subastas y terminarían haciendo parte de las grandes colecciones privadas de arte colombiano? ■

BIBLIOGRAFÍA

- Fuentes, C. (2005). *Los 68. París, Praga, México*. México D. F., México: Random House Mondadori.
- Gamboa, A. (2011). *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá, Colombia: Idartes.
- Gómez, N. (2008). *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Levi, G. y Schmitt, J. (Eds.). (1996). *Historia de los jóvenes*. Madrid, España: Santillana-Taurus.
- Lucena, C. (1975). *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá, Colombia: Editorial Bandera Roja.
- Lucena, C. (1984). *La revolución, el arte, la mujer*. Bogotá, Colombia: Editorial Bandera Roja.
- Moreno, N. (2013). *Arte y juventud. El Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*. Bogotá, Colombia: Idartes/La Silueta.
- Ramírez, I. (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Taller de Historia Crítica de Arte. (2017). *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá, Colombia: Editorial La Bachué.
- Tirado, Á. (2014). *Los años sesenta, una revolución en la cultura*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.
- Traba, M. (1956). *Crítica de arte. Detrás de la querrela*. Bogotá, Colombia: Intermedio.