



Beatriz González. *Camafeo*, 1971. Pintura en esmalte sobre lámina en metal ensamblada en mueble metálico. 125 x 100 x 75 cm. Museo de Arte de la Universidad Nacional del Colombia.

# Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta

Marta Traba and Clemencia Lucena: two critical visions in the political art of Colombia in the 1970s  
Marta Traba e Clemencia Lucena: Duas visões críticas acerca da arte política na Colômbia na década dos setenta

## María Mercedes Herrera Buitrago

Docente de cátedra de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Artista plástica e historiadora. Magistra en Historia de la Universidad Javeriana, Colombia. Miembro del grupo de investigación Grupo de Investigaciones en Ciencias del Arte GICA, de la Universidad Nacional de Colombia.

Correo electrónico:  
mherrerabuitrago@gmail.com

Este artículo se desprende de los resultados del proyecto de investigación "Emergencia del arte conceptual en Colombia" del Grupo de Investigaciones en Ciencias del Arte GICA, de la Universidad Nacional de Colombia. .

## Resumen

Durante la década de los setenta en Colombia hubo una fuerte politización del campo artístico, la cual fue forjada en medio de luchas entre una izquierda fragmentada que buscaba la realización de un *arte político* y unas instituciones artísticas cada vez más conservadoras. El siguiente artículo indaga por el sentido, que en este momento específico de la historia del país, se dio al término *arte político* y para ello se basa en los escritos publicados por dos críticas ideológicamente distantes: Marta Traba y Clemencia Lucena. Ellas forjaron sendas teorías sobre el *arte político* que coinciden en la utilización de tres palabras: popular, subversión y revolución, cargadas de connotaciones y propósitos que diferían radicalmente. Valgan estas consideraciones para cuestionar lo que hoy en el mundo globalizado se entiende como *arte político*, mote que de tanto uso ha perdido sentido, y que desconoce la historicidad de este tipo de arte forjado bajo el orden mundial bipolar de la Guerra Fría.

## Abstract

A strong politicization in the art field appeared in Colombia during the 1960s, and was forged between the struggle for the existence of a Political Art desired by a fragmented left and Art Institutions that each day became even more conservative. By these means the article inquires the meaning of the term Political Art in that particular moment that was appearing in the Country, and in order to do so undergoes a deep analysis of two articles written and published by two ideological opposed art critics: Marta Traba and Clemencia Lucena. Both forged theories about Political Art that were only similar in the usage of three words: Popular, Subversion and Revolution, all charged in connotations and propositions that differ from each other in a dramatic stance. These considerations were taken into account in order to question what a globalized world understands by Political Art, term that has been used so much that it has lost its original meaning, and that doesn't acknowledge the history of an art created under a bipolar World order during the Cold War.

## Resumo

Durante a década dos setenta na Colômbia houve forte politização do campo artístico, forjada em meio de lutas entre uma esquerda fragmentada que procurava a realização de uma arte política e unas instituições cada vez mais conservadoras. O presente artigo indaga pelo sentido que, nesse momento específico da história do país, deu-se ao termo arte política, para tal baseia-se nos escritos publicados por duas críticas ideologicamente distantes: Marta Traba e Clemencia Lucena. Elas forjaram respectivas teorías sobre arte política que coincidem na utilização de três palavras: popular, subversão e revolução, palavras carregadas de conotações e propósitos que diferiam radicalmente. Sirvam estas considerações a questionar o que hoje, no mundo globalizado, é entendido como arte política, apelido que pelo tanto uso tem perdido o sentido e que desconhece a historicidade deste tipo de arte forjado sob o ordem mundial bipolar da Guerra Fria.

## Palabras clave

Crítica de arte, historia del arte, política

## Keywords

Art criticism, art history, politics

## Palavras chave

Crítica de arte, história da arte, política

## Palabras clave descriptor

Traba, Marta, 1930-1983, Lucena, Clemencia, 1945-1983, crítica de arte, arte, historia y crítica, arte y Estado

## Keywords plus

Traba, Marta, 1930-1983, Lucena, Clemencia, 1945-1983, art criticism, art, history and criticism, art and state

## Palavras descritivas

Traba, Marta, 1930-1983, Lucena, Clemencia, 1945-1983, crítica de arte, arte, história e crítica, arte e Estado

## Introducción

La expresión *arte político* es histórica y aunque hoy se utilice de manera indiscriminada y ecléctica en el mundo del arte, en particular el colombiano, es necesario precisar lo que en algún momento se entendió por *arte político* en el país<sup>1</sup>. Por ello en este artículo se escogen dos perspectivas críticas producidas por Marta Traba (Buenos Aires, 1923-1983) y Clemencia Lucena (Manizales, 1945-1983), además, se analiza el conjunto de palabras utilizadas para hablar de *arte político* desde ideologías distantes, estas son: popular, subversión y revolución, las cuales fueron manejadas por ambas críticas en sus escritos, pero que contenían distintas connotaciones y propósitos. Aquí, es necesario plantear una especificidad: el trabajo desarrollado por ambas pretendió guiar a los artistas por una determinada concepción de lo que era político en su trabajo artístico, en este sentido se puede entender su aporte crítico, sin embargo, su concepción de *arte político* tuvo diferentes fuentes de inspiración.

### 1. Referentes intelectuales

Marta Traba se valió de distintos teóricos, entre ellos, según la profesora Florencia Bazzano-Nelson, se reconoce la crítica a las sociedades tecnológicas y a la industria cultural de la Escuela de Frankfurt, además de otras corrientes intelectuales como el estructuralismo, el existencialismo, la sociología, el marxismo francés, y la teoría de la información y de los medios masivos<sup>2</sup>. Entre

su producción intelectual de la década de los setenta cabe citar una abundante actividad crítica expresada en más de cinco libros, decenas de artículos de prensa y ponencias internacionales. De estos se privilegia, para efectos de entender el *arte político*, los libros *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*, publicado en 1973, donde Marta Traba reorganizó el material que había elaborado entre 1968 y 1969 con la subvención de la Beca Guggenheim, para investigar la penetración norteamericana en las artes latinoamericanas. En este libro apoyó sus tesis en el conocimiento que tenía del arte colombiano y de los artistas por ella promovidos desde el Museo de Arte Moderno con sede en la Ciudad Universitaria<sup>3</sup>. En el caso de *Historia abierta del arte colombiano*, publicado en 1974 con base a escritos realizados con anterioridad en 1968, donde la autora afirma dejar de lado tanto a los artistas que hacen un claro mimetismo de la vanguardia extranjera como a los que adoptan el afiche político como arte, para concentrarse exclusivamente en los que ella entiende como productores de un “arte nacional”, entre ellos, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Santiago Cárdenas<sup>4</sup>. El libro *Hombre americano a todo color* fue publicado en 1975 como parte del esfuerzo de Marta Traba por dar cuenta de un proyecto múltiple hecho por los artistas para hablar de su propia identidad de región, asimismo, esta obra

1 Este artículo no parte de una definición inicial sobre *arte político* dado que lo que busca es la especificidad de las definiciones dadas al término en un momento histórico, especificidad que viene marcada por una exploración profunda sobre otros términos utilizados en la época por la crítica de arte, por ejemplo, la palabra *vanguardia* fue utilizada por Traba para referirse tanto al arte que lograba una comunicación efectiva con el público, en ese sentido era político, como para hablar de las penetraciones culturales que hacían de los movimientos internacionales una extraña mezcla de moda y subdesarrollo. En este sentido, considero inadecuado adaptar definiciones sobre *arte político* elaboradas para distintos países latinoamericanos, dado que en cada uno de ellos los conjuntos de palabras utilizados se refieren a distintas realidades políticas, por ejemplo, la utilización del término *vanguardia* que hace Nelly Richard para el caso chileno difiere de la señalada por Traba.

2 Según Florencia Bazzano-Nelson: de la Escuela de Frankfurt a Herbert Marcuse y Theodor Adorno; del marxismo francés a Claude Lévi-Strauss, Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Henri Lefebvre;

de la teoría de la información a Umberto Eco, Dwight McDonald, Marshall McLuhan. Ver, Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Marta Traba (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005), 9-10. Bazzano-Nelson investiga las referencias teóricas de Traba en el cuerpo del texto, no en las indicaciones de notas al pie de página, ya que para la investigadora, en la década de los setenta, no era común crear textos críticos con esas características académicas.

3 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970* (México: Ed. Siglo XXI, 1973). Antecede a este libro la publicación *Arte latinoamericano actual*, editado en Caracas en 1972.

4 De este libro se atenderá especialmente el capítulo noveno titulado “El diseño “pop”: sus cuatro soluciones más destacadas: A) Salcedo; B) Beatriz González; C) Santiago Cárdenas; D) Teresa Cuellar. Los Novísimos: Sonia Gutiérrez, Ana Mercedes Hoyos”, En *Historia abierta del arte colombiano* (Cali: Ed. Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974), 211-236. Es de anotar lo que la crítica de arte señala del afiche político y la razón por la que excluye del libro citado a quienes le practican, es decir, la misma Traba excluyó en los setenta a aquellos que a su parecer hicieron un arte panfletario, a los que hoy, tal vez, se les esté otorgando el carácter de *arte político*.

cuenta con un capítulo dedicado a Beatriz González<sup>5</sup>, y, por último, *Los muebles de Beatriz González*, publicado en 1977<sup>6</sup>. Además, la ponencia dictada en mayo de 1973 en la Universidad de Bonn como parte del evento seminario de romántica titulada “La cultura de la resistencia”<sup>7</sup>, en ella condensó sus concepciones frente al *arte político*, e invitó a artistas, sociólogos y literatos a hacer parte de un proyecto conjunto de resistencia ante las penetraciones culturales de otros países.

Por su parte, Clemencia Lucena se inspiró en el compromiso adquirido con el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (Moir) fundado en Medellín en 1971, el cual agrupó una serie de facciones de izquierda, entre ellos a militantes del extinto Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino (Moec), a los líderes de la naciente Juventud Patriótica (Jupa) y a los estudiantes universitarios de instituciones públicas y privadas en el país. Todos ellos bajo la dirección de Francisco Mosquera Sánchez defendieron la realización de un movimiento resueltamente antimperialista y nacional, inspirándose en la Revolución Cultural Maoísta, resueltos a combatir y denunciar la falta de participación política y la desideologización de los partidos tradicionales bajo el Frente Nacional. Desde dicho compromiso, Lucena apostó a una revolución colombiana guiada por la clase obrera de ideología marxista-leninista-pensamiento Mao Tsetung y se propuso hacer un arte abiertamente político para cumplir con un papel histórico: difundir las líneas de pensamiento del partido de los trabajadores<sup>8</sup>.

Algunos de sus textos críticos publicados en la prensa nacional fueron recogidos en el libro *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* publicado en 1975<sup>9</sup>, esta actividad como escritora estuvo acompañada del trabajo artístico que a finales



Ilustración 1. Clemencia Lucena. Sin título, 1970. Dibujo en tinta y témpera sobre papel. 148 x 108 cm. Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.

de los sesenta se encontraba emparentado con la obra de Beatriz González, dado que ambas compartían un mismo tema: el de los reinados de belleza y las representaciones de las mujeres en la prensa nacional, como se puede apreciar en pequeños dibujos realizados por González hacia 1966, tales como *Leticia León, nueva Venus I* y *Leticia León, nueva Venus II*, donde la artista copió y trasladó la fotografía aparecida en la prensa nacional de la imagen de la reina con el uso de unas líneas con cierto toque de torpeza y de imperfección, por medio de ellas transmitió algo de inseguridad o de bobería en la pose de la nueva soberana de la belleza. En *Sin Título* (ilustr. 1), Lucena copió varios retratos fotográficos en dibujo, a los cuales les aplicó color en algunas zonas y acompañó las imágenes de textos entrecortados, en ellos se alcanza a leer el destino pueril de ciertas señoritas distinguidas de la alta sociedad, cuyas vidas planificadas con anterioridad estaban reservadas a la reproducción biológica y al mantenimiento de sus propias familias y fortunas.

Esta coincidencia hizo que en algún momento Marta Traba la invitara a participar en el fallido

5 Marta Traba, *Hombre americano a todo color* (Caracas: Editorial Arte, 1975).

6 Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977).

7 Marta Traba, “La cultura de la resistencia”, en Marta Traba, comp. Museo de Arte (Bogotá: Editorial Planeta Colombia, S.A., 1984), 325-331.

8 Ver el capítulo “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte” en Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975). Entrevista realizada por el periodista venezolano Enrique Rondón a Clemencia Lucena, publicada en *El Tiempo*, 23 de abril de 1972, Lecturas Dominicales.

9 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*.

proyecto del Salón Nacional 1969<sup>10</sup> y que la incluyera dentro del listado de los artistas que con humor criticaban los aspectos de la realidad colombiana. Así, su nombre apareció acompañado con el de otros artistas como Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios, Beatriz González, Feliza Bursztyn, en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*<sup>11</sup>. Sin embargo, a principios de los setenta, Lucena se quiso distinguir radicalmente de estos y su obra artística se enfocó en la representación literal de una serie de consignas políticas y un credo de convicciones regidas por un propósito: lo que debería ser el arte colombiano guiado por la vanguardia de la clase obrera. Esto se puede ver en *Muerte al imperialismo yanqui, viva el partido del trabajo*, policromía por MOIR en una edición de 2.000 ejemplares, donde un grupo humano aparece representado en dos planos: en el primero, tres hombres y un niño vestidos con ropa informal urbana, probablemente estudiantes universitarios o profesionales jóvenes, alguno de ellos llevando a su hijo a las marchas revolucionarias; en el segundo, dos hombres y una mujer, en la esquina izquierda uno de ellos tiene un traje café claro y un sombrero de plástico amarillo, con lo que se identifica claramente como un obrero, en el otro lado, un campesino con sombrero y ruana. El mensaje transmitido por Lucena es que pese a que todos estos personajes provengan de distintas experiencias sociales, todos tienen como telón de fondo las ondeantes banderas rojas de la revolución, y mientras muestran los puños levantados y los rostros decididos como gesto revolucionario, vociferan las consignas que le dan título a la obra.

Y es que en palabras de Lucena, el arte debía “integrarse a la lucha revolucionaria de las masas para que su trabajo engrane como tuerca y tornillo en el mecanismo general de la revolución”<sup>12</sup>,

de modo tal que cumpliera un papel activo en el proceso histórico de avance del proletariado. Para ello, Lucena invitaba a los artistas a elevar su nivel político y cargar el trabajo creativo de sentido, a hacerse del lado de los artistas y críticos revolucionarios, al lado del pueblo revolucionario en la corriente del futuro y contra los artistas y críticos reaccionarios, promovidos por las clases explotadoras y los sectores atrasados de la sociedad. En estos, acusaba Lucena “un carácter marcadamente proimperialista, antinacional y antipopular”, productores de obras basadas en la improvisación, el fraude, los procedimientos azarosos e irracionales<sup>13</sup>. No obstante, contrario a lo ocurrido con Marta Traba, Lucena no llevó a cabo una crítica de arte sistemática y aunque se mantuvo firme en la defensa de los artistas que ella consideraba políticos, no dudó en criticarlos ferozmente cuando no estuvo de acuerdo con sus planteamientos.

## 2. Dos concepciones de lo popular

Dentro de lo que en la década de los setenta en Colombia se entendió como *arte político* figuran dos concepciones acerca de lo popular. De una parte, Marta Traba revaluó su concepción acerca del arte pop y la posibilidad de que distintos artistas pudieran practicarlo sin dejar de hacer un arte nacional, es decir, lo que Traba denominó la “nacionalización del arte pop”; de otra parte, la obligación contraída por todos los intelectuales y artistas de hacer un arte para el pueblo según los planteamientos de Clemencia Lucena.

### 2.1. Nacionalización del arte pop

Para Traba, ante las copias serviles que realizaban algunos artistas latinoamericanos de los modelos

tá, en junio de 1972].

10 Ver, María Mercedes Herrera Buitrago, “xx Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: Botín de guerra entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno”, *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* 5, no. 7 (2011): 135.

11 Ver, Traba, *Dos décadas vulnerables*, 217-218. Ya se ha anotado que este libro recogió el material elaborado por la crítica argentina entre 1968 y 1969, cuando aún no se había fundado el Moir y Lucena era considerada practicante de un “pop político”.

12 Ver el capítulo “El artista en la revolución” en Lucena, *Anotaciones políticas*, 74 [este artículo fue publicado en *El Periódico* de Bogo-

13 Lucena, *Anotaciones políticas*, 49-50. Es de anotar que a diferencia de las dictaduras del Cono Sur, en Colombia, a mediados de los setenta, el proceso electoral que llevó a la presidencia a Alfonso López Michelsen, antiguo líder del Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), hizo que distintas facciones de la izquierda pusieran sus expectativas en los cambios gestados desde la dirección del Estado, expectativas que se vieron frustradas por cuatro años de gobierno sin reformas en aspectos fundamentales, por ejemplo, la tenencia de la tierra, y que imprimieron un carácter particular a la concepción de *arte político* en Colombia, distinto del que se dio en los países que sufrían los gobiernos represivos y dictatoriales en el resto del continente.

Europeos o norteamericanos, basados en el mimetismo y los calcos inofensivos de un arte que había perdido la pretensión de decir y de perdurar, el arte pop podía funcionar como un arte propio si se adaptaba al contexto local y hablaba desde un lenguaje regional. Así enunció varios conceptos claves: *arte de la entrega, estética del deterioro, arte de resistencia y regionalismo*, con los que Marta Traba empezó a construir un discurso más combativo y de mayor alcance político. Para Traba, *el arte de la entrega* necesitaba de unos artistas dóciles que permitieran la penetración cultural de la sociedad de consumo, ellos debían obedecer a una dictadura ideológica y al uso de la tecnología que se hacía en los países desarrollados, lo cual daría como resultado una serie de copias miméticas del arte pop, tal como lo expresó Marta Traba: “Los imperios exigen a las regiones una rendición incondicional en materia cultural así como la adopción indiscriminada de sus lenguajes, convengan o no a las otras comunidades”<sup>14</sup>. Dicho arte se basaba en lo que la crítica argentina denominó *estética del deterioro*, es decir, la estética propia de Estados Unidos a mediados de los años sesenta que buscaba no durar ni establecer ninguna pauta artística, era una estética de lo circunstancial y del relativismo que desatendía el anhelo de las nociones absolutas, como el universalismo. Según Traba, a este tipo de arte y de estética se oponía un *arte de la resistencia*, el cual debía nutrirse de dos elementos potenciales que permitirían dar una identidad al arte latinoamericano: el énfasis en lo mítico y la noción de tiempo circular, donde los artistas reconocerían que su proceso es lento y está lleno de retornos, y la conexión del artista con su comunidad de origen. Así visto, el *regionalismo* era el concepto clave para articular una identidad continental, porque el artista coincidiría con los códigos de comprensión de su comunidad y subvertiría el orden, dentro del cual la concepción imperialista del arte alteraba dicha coincidencia.

La crítica argentina reconocía tres señales que reafirmaban su teoría: la primera, el renacimiento del dibujo como una renuncia explícita a hacer un arte de espectáculo, el dibujo como un

testimonio de agresividad e inconformismo, entre cuyas funciones, Traba destacó que:

Actúa, también, como recuperación de la memoria y recopilador de datos, aunque nada tiene que ver con el realismo; corroborando tal desapego del realismo, el dibujo no consigna lo que ve, sino lo que siente el artista. Violencia, deformación, desgarramiento de la imagen, fragmentaciones, contrapuntos, tumultos, nos dan, al menos, una tranquilizadora seguridad; el artista siente con ira<sup>15</sup>.

La segunda señal, el erotismo como valor y posibilidad de decir algo propio dentro de las sociedades oprimidas, donde la sutileza del mensaje liberador permitiría controvertir las ideas de la Iglesia, la casta dominante y el sistema arcaico, es decir, todo lo que para Traba no era moderno. Por último, la tercera señal: la “nacionalización del pop art”, el cual, a pesar de ser un lenguaje gestado en Estados Unidos, se había introducido en Colombia por el trabajo de Fernando Botero y “no solamente a través de Rosenquist”<sup>16</sup>, por tanto, las obras no caerían en el mimetismo literal del modelo norteamericano sino que podrían hacer un interesante giro con el cual ganara un carácter colectivo por el manejo de elementos locales. Esto era, para Traba, un síntoma de adaptación positivo y una forma de resistencia de gran alcance revolucionario que no recitaba ningún catecismo político, sino que se dirigía a restituir la función perdida del lenguaje, transmitiendo contenidos necesarios para dar luces y claridad sobre problemáticas comunes. Según Traba, esta tarea venía siendo ejecutada por algunos artistas jóvenes, quienes:

destruyen delicadamente los hinchados propósitos de un autoritarismo retórico, encaramado siempre a los tronos donde las oligarquías detentan el poder; para eso traen a la superficie dos corrientes reprimidas por el arcaísmo de la sociedad colombiana: el humorismo y el erotismo [...] en cuanto al humorismo, es preciso reconocer en él una de las constantes del comportamiento artístico colombiano. Las cajas de Bernardo Salcedo y las de Álvaro Barrios, los muebles de Beatriz González, las esculturas “históricas” de Feliza Busztyn y sus telas movidas por motores; los carteles de Clemencia Lucena critican los aspectos ridículos y mentirosos de la realidad cotidiana, habitualmente ensal-

14 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 161.

15 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 208.

16 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 159.

zados por los medios de comunicación, sirviéndose de objetos, cajas, cosas, montajes, ensamblajes<sup>17</sup>.

Así visto, Marta Traba consideró que dentro del conjunto de artistas que habían transformado su obra del estilo pop a una unidad de sentido, donde se indagaba en lo regional para transmitir vivencias amplias y complejas, se destacaba la obra de Beatriz González entendida como una broma “seria”, al respecto, realizó un amplio escrito sobre su serie *Muebles*. Entre estos objetos artísticos resaltó *Camafeo* (ilustr. 4), hecho de pintura de esmalte industrial aplicada sobre un mueble metálico ordinario y de uso de los sectores populares –comercializado en la Plaza Rivas del centro de Bogotá–, en el cual González decoró el espaldar y el pie con arreglos florales, y en el espacio donde va el colchón pintó el busto de Beethoven en colores planos e industriales, encerrándolo en un círculo color azul celeste, lo cual contrastó con el marrón del contorno. Además, en esta obra como en otras de la misma época, González jugó con los equívocos verbales al titularla como algo que podría entenderse como una cama fea o la pintura de una bella piedra semipreciosa tallada en relieve con la figura de Beethoven.

Resaltando el carácter popular de la obra, Marta Traba reconoció como un acierto que Beatriz González pintara sobre objetos de uso cotidiano de la que llamó “la clase baja”, los cuales eran utilizados por “los pobres” como esculturas en sus casas. La crítica argentina señalaba que de esta manera se ponía en los terrenos del arte una problemática social compleja, una realidad colombiana en la cual no se hacía la exaltación del gusto popular, del cual Traba no tenía una alta estima. Para ella:

todo indica la asombrosa falta de funcionalidad del pobre, su gusto por las cosas inútiles y excesivas dentro de una voluntad tenazmente conservadora. La pasión por lo ampuloso, por lo decorativo superfluo, que tal vez sustituye la grisura mediocre de la vida del pobre, coloca a estos muebles en un contexto social muy denso<sup>18</sup>.

Para Traba, estos soportes señalaban un gusto popular por las formas poco prácticas, anti-funcionales, incómodas, en medio de una vida



Ilustración 2. Beatriz González. *Camafeo*, 1971. Pintura en esmalte sobre lámina en metal ensamblada en mueble metálico. 125 x 100 x 75 cm. Museo de Arte de la Universidad Nacional del Colombia.

mediocrementemente musicalizada con el ruido y chillar de espaldares metálicos, estorbosos banquetos frente a tocadores, mesitas de noche con sitio para palmatorias ya entradas en desuso, todo esto demandaba, según lo imaginaba Traba, o tal vez lo recordaba, un gran espacio dentro de las estrechas viviendas de los pobres. Vale la pena anotar que esta forma peyorativa de referirse a las viviendas de los pobres tal vez se nutría de las experiencias vividas por la crítica argentina durante su infancia llena de penurias, la cual es descrita y analizada por su biógrafa Victoria Verlichak quien afirma: “Marta aborrecía la pobreza, el hacinamiento y esa compulsiva intimidación que le tocó vivir en esa época en la que el padre estaba peor que nunca económicamente”<sup>19</sup>.

De esta manera, lo que resaltó la crítica argentina de lo popular en *Muebles*, no fue la exaltación del gusto de las clases menos favorecidas sino la posibilidad de diferenciar lo popular según dos grupos: lo que expresa el pueblo, es decir, lo que es emanado por la colectividad, donde Traba identificaba contenidos manipulados desde distintos sectores, y lo que era impuesto por la difusión masiva de distintos medios hasta que llegaba a gozar el favor del gusto del pueblo. Afirmó la crítica: “distinguir entre lo popular emanado de la

17 Traba, *Dos décadas vulnerables*, 159.

18 Traba, *Hombre americano*, 63.

19 Victoria Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad furibunda* (Bogotá: Editorial Planeta, 2003), 51.

colectividad, cada vez más mediatizado y degenerado, y lo popular sobreimpuesto a la comunidad, cada vez más imperativo y alienante”<sup>20</sup> era lo que permitía deslegitimar la idea “romántica” de un pueblo sabio, esencial y consciente. Esto también le ayudó a enunciar una hipótesis sobre lo popular en el arte, para Traba: “El arte popular no suministra datos acerca de la creatividad popular, como generalmente se afirma usando el tono romántico de exaltación del alma colectiva, sino informaciones acerca del grado de subdesarrollo que padece dicha colectividad”<sup>21</sup>, cruda afirmación que expuso una perspectiva denigrante sobre sus ideas de clase social.

Asimismo, aunque Traba considerara que Beatriz González era la pintora clave que permitiría comprender el arte nacional por hacer de su obra artística una “forma de conocimiento y un elemento determinante para aproximarnos a la imagen profunda de un país”<sup>22</sup>, el pueblo no comprendería su obra porque carecería de “los instrumentos de acceso a un producto cultural tan complejo”<sup>23</sup>. No obstante, dicha incompreensión no le restaba potencia a la obra de la artista, para Traba:

Beatriz González ha explicitado, revaluado y prestigiado más a lo popular que cualquier artista con fines políticos revanchistas. Mientras que el arte político es un arte clasista, que acepta la existencia de clases que deben ser reivindicadas, la pintura de Beatriz González conlleva un respeto, nunca conocido antes, por el imaginario colectivo<sup>24</sup>.

## 2.2. El arte para el pueblo

En una concepción opuesta sobre lo popular se encontraba Clemencia Lucena, para quien el arte debía resolver cuatro cuestiones fundamentales para servir al pueblo –entendido este como la conjunción de las fuerzas proletarias y campesinas. La primera cuestión se resolvía cuando el artista asumía una posición de clase: la posición del pueblo y emprendía la defensa de la causa popular; la segunda, el artista llevaba a cabo un análisis

objetivo del tema que quisiera tratar, por ejemplo, los graves problemas de injusticia social, la violencia o la tenencia de la tierra, para proceder a transmitir un mensaje en el cual se privilegiara la idea de la unidad del pueblo, lo que a su vez convertía al arte en un estímulo para sus luchas; la tercera, el artista debía dirigir su obra al pueblo y su producción debía ser un aporte a la lucha revolucionaria exhibida donde estaba el pueblo y también donde se encontraban sus enemigos, es decir, los salones nacionales, las bienales de arte, las galerías de las principales ciudades colombianas; por último, el artista debía dedicarse al estudio del marxismo para obtener “correctas” conclusiones de la realidad y también para alcanzar la calidad artística de la obra<sup>25</sup>. Para Lucena, el pueblo necesitaba artistas dispuestos a actuar en conjunto con las organizaciones políticas, según sus palabras: “aportando una producción artística que esté subordinada a las tareas generales de la revolución, hecho que la sitúa en posición de vanguardia, por cuanto entra a formar parte de la corriente histórica más avanzada de nuestro tiempo”<sup>26</sup>.

Según Lucena, ese era el momento de la historia en que Colombia requería de un gran ejército cultural puesto del lado del pueblo y de la causa revolucionaria, dispuesto a combatir a los enemigos de la nación, entre los cuales contaba el imperialismo norteamericano, la gran burguesía y los terratenientes<sup>27</sup>. Un ejército que no creyera en las trampas de la “libertad creativa”, según Lucena, arma poderosa de la reacción, de allí su consigna más pronunciada y a la vez más incomprendida: “A la etapa actual de la revolución colombiana corresponde un arte de nueva democracia: nacional, científico y de masas”<sup>28</sup>, con la cual abogó por un arte popular y emprendió su defensa atacando a los que consideraba reaccionarios, bien fueran de derecha o de izquierda. Entre los primeros, los que difundían obras que destacaban

20 Traba, *Los muebles de*, 32-33.

21 Traba, *Los muebles de*, 40.

22 Traba, *Los muebles de*, 11.

23 Traba, *Los muebles de*, 33-34.

24 Traba, *Los muebles de*, 44.

25 Ver “Arte y problema agrario” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 87-92 [el artículo fue publicado en *El Tiempo*, 3 de diciembre de 1972, *Lecturas Dominicales*].

26 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 48.

27 Ver “La Bienal de Coltejer. Un evento antinacional” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 73 [este artículo fue publicado en *El Periódico de Bogotá*, en junio de 1972].

28 Lucena, “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte”, en *Anotaciones políticas sobre*, 68.



los efectos de la violencia, es decir, miseria, sangre, derrota, e ignoraban las victorias de las luchas populares con el propósito de desanimar al pueblo<sup>29</sup>, tales como: Carlos Granada, Pedro Alcántara Herrán, Diego Arango y Nirma Zárate, a quienes Lucena llamó –a propósito de su participación en el xxii Salón de Artistas Nacionales– como: “los revolucionarios de palabra y reaccionarios de hecho, los revisionistas, la derecha camuflada tras una careta de izquierda”<sup>30</sup>. Para Lucena, las obras de estos artistas advertían que la lucha tenía como consecuencia la derrota porque desatendían las condiciones específicas de la realidad colombiana: los éxitos de la lucha campesina y del movimiento estudiantil. Merece especial atención dentro de este conjunto de artistas, la descripción que hizo Lucena de la obra titulada *Conjunto Testimonio* de Diego Arango (ilustr. 3). Afirmó Lucena:

La obra de Arango es una secuencia de cuatro grabados cuyo fondo común no sufre ninguna modificación a través de la serie: un paisaje desértico y montañoso en medio del cual, en primer plano, hay un campesino inmóvil. Conforman además la composición una serie de espacios que se van llenando hasta quedar completamente configurados. En el primero, en la parte inferior, se esbozan instrumentos de tortura, sogas anudadas. En el segundo se esboza un policía en el centro de la composición, y las sogas atan unas manos, En el tercero, la imagen del policía se va enriqueciendo. En el espacio superior izquierdo se va configurando la escena de un policía pegándole a un estudiante, y en el superior derecho se insinúa un grupo de personas bien vestidas bebiendo, la gran burguesía. Las escenas de tortura se clarifican. En el cuarto todas las imágenes han alcanzado completa nitidez lo mismo que el contenido de la serie: la constante es el campesino inactivo, hecho absolutamente falso, pues solo por crasa ignorancia o malas intenciones es posible ignorar las heroicas luchas que libra hoy el campesinado<sup>31</sup>.

Para Lucena, este conjunto mostraba al enemigo omnipotente, es decir, al policía, exhibiendo el aparato represivo, lo cual se convertía en denuncia al atropello de la fuerza pública, pero no proponía soluciones revolucionarias. Agregaba que al contrario



Ilustración 3. Diego Arango. *Serie Conjunto Testimonio*, 1971. Serigrafía, 100 x 70 cm. Colección Banco de la República, Bogotá.

de tener un efecto positivo en el pueblo, lo desmoralizaba porque transmitía un contenido derrotista que ignoraba, por su actitud anticientífica, las victorias y los logros alcanzados por las movilizaciones campesinas, estudiantiles y obreras.

Entre los segundos, los reaccionarios de izquierda, señaló Clemencia Lucena a Marta Traba como la defensora de una nueva forma de ideología burguesa, la del trotskismo, según Lucena, definida así por los bolcheviques:

el trotskismo fue en su origen una corriente antileninista –y por lo tanto profundamente equivocada– en el seno de la clase obrera, pero a pesar de todo, una corriente política. El trotskismo actual ya no es una corriente política sino una pandilla sin principios y sin ideas, de saboteadores, diversionistas, agentes y espías, una pandilla de enemigos jurados de la clase obrera<sup>32</sup>.

Según Lucena, Marta Traba argumentaba que era a la burguesía y no al proletariado a quienes correspondía hacer el arte del país y, desde la falacia trotskista, menospreciaba la producción artística como arma política y difundía los intereses de la derecha descalificando la apreciación artística

29 Ver “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 67.

30 Ver “Formas ‘puras’ y formas políticas en el xxii Salón” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 57 [el artículo fue publicado en *El Tiempo*, 5 de diciembre de 1971, Lecturas Dominicales].

31 Ver “Formas ‘puras’ y formas políticas en el xxii Salón” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 58.

32 Ver “Posición ante una polémica” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 104 [el artículo fue publicado en el suplemento literario de Vanguardia Liberal, Bucaramanga, el 22 de abril de 1973].

del público no educado<sup>33</sup>, como ocurría con la obra de Beatriz González. Además, Lucena señaló cuatro aspectos del trotskismo de Traba de la siguiente manera:

primera, la reverencia a la cultura, a la educación y a la ideología burguesas, y el considerarlas como indispensables para todo el pueblo. Segunda, el intenso odio de clase hacia el pueblo manifestado en un lenguaje despectivo y viperino, en la afirmación categórica de que el pueblo es incapaz de comprender y tan estúpido que hasta agradece las afrentas de sus enemigos. Tercera, el manoseo del lenguaje revolucionario para camuflar intenciones siniestras y el parloteo oportunista de posiciones beligerantes. Cuarta, la exaltación de la “libertad” burguesa, y un verdadero terror a la tesis marxista de ajustar el arte a las tareas concretas y generales de la revolución y de ponerlo al servicio del pueblo<sup>34</sup>.

De este modo, Lucena reiteraba que la única fuente válida para el arte era la lucha revolucionaria que congregaba los resultados de las exitosas luchas por la tenencia de la tierra llevada a cabo por campesinos y asociaciones como la Asociación Nacional de Campesinos (Anuc), el movimiento estudiantil que a nivel nacional se coordinaba desde universidades públicas y privadas, los sectores sindicales en el reclamo por sus derechos laborales y del pueblo en general, entendido de una forma abstracta e idealizada. Para ello, era necesario mantenerse alejados de los modelos pop, abstractos, ópticos, geométricos, conceptuales, porque si se asumían como propios se caería en el comportamiento de la neocolonia que, en su afán por alcanzar un lugar en el arte internacional, dejaría de lado las necesidades de su propio país<sup>35</sup>, tesis que revaluaba plenamente la propuesta de nacionalización del pop construida por Traba.

### 3. Subversión y revolución

En cuanto a los significados dados a la subversión y a la revolución, es de considerar que para Marta Traba la pintura de Beatriz González era más subversiva que revolucionaria, ya que entendía que la

revolución tenía como destino histórico efectuar un cambio radical en el sistema. Sin embargo esta no siempre se podía llevar a cabo de forma adecuada, en tanto que la subversión, consistente en un acto de insurgencia previo a cualquier revolución, un levantamiento contra la autoridad que buscaba restablecer la verdad, buscaba trastocar los mecanismos que utilizaba dicha autoridad para ejercer la represión. Así, Marta Traba consideraba que *Muebles* hacía parte de una pintura subversiva, de la cual no se podrían esperar efectos inmediatos, según sus palabras:

La fuerza con que esta obra va contra ellos, resulta mediatizada por la claridad y la belleza con que se plantean, a juego limpio, los recursos del proyecto expresivo: pero no hay que engañarse por eso sobre los alcances de la subversión ni tampoco sobre su radio operativo<sup>36</sup>.

Para la crítica argentina, mientras la obra revolucionaria estaba destinada a convertirse en ideología, la obra subversiva no, porque implicaba una alteración profunda que devolvía a la sociedad la visión de una realidad trastornada por una postura crítica y analítica<sup>37</sup>. Para Traba, esta subversión tenía que ver con poner en duda la importancia de la pintura “seria”, del discurso que debía acompañar a una obra de arte subversiva o con aspiraciones a ser revolucionaria, de sacar una sonrisa de complicidad del espectador, de hablar de lo trivial, de pintar cosas no importantes<sup>38</sup>. Según Traba, la artista Beatriz González era subversiva porque:

Coloca esa bomba de tiempo nuevamente en el grupo y no espera resultados inmediatos. Su espíritu subversivo no tiene la gula de la acción, la codicia de los resultados computables: por el contrario, como a todo subversivo auténtico, la corroe la desesperanza: “esperanza, oh infinita esperanza, pero no para nosotros”, dice Kafka. Beatriz González comparte ese tipo de ilusiones que están próximas al escepticismo radical de los anarquistas y también a su fe quemada y solitaria. Esto no disminuye en nada el poder subversivo de su tarea. Ejemplar como pocas, su reconocimiento en Colombia ha sido demasiado demorado, quizás por lo mismo que su tipo de subversión es pasivo, como el de los santos anónimos. No hay suplicios buscados

33 Ver “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, 67.

34 Ver “Posición ante una polémica” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 107-108.

35 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 49-50.

36 Traba, *Los muebles de*, 48.

37 Traba, *Los muebles de*, 51.

38 Traba, *Hombre americano*, 64.

y finalmente gratificantes. Beatriz González es una artista sin montaje de espectáculo<sup>39</sup>.

Así visto, la subversión de Beatriz González no sería deglutida por el sistema, según Traba, porque se incorporaba a él mediante una operación de mimetismo<sup>40</sup>, como resultado de este proceso aparece la incompreensión del público y de la crítica de arte interesada en confrontar el arte popular contra el arte culto, en definir la pintura como práctica revolucionaria, en cuestionar el consumo burgués de la obra de arte, para Traba: “discusiones generalmente mal planteadas, emotivamente dirimidas, resultas a improprios, que delatan la fragilidad cultural de un grupo humano que está lejos de sentirse seguro y reconocerse como propio”<sup>41</sup>.

De otro lado, la urgencia de Clemencia Lucena. Para ella, la revolución no daba espera, era un proceso del aquí y del ahora, de un presente necesitado de artistas que se preguntaran a quién servía su arte, que trabajaran en estrecha relación con las masas, el proletariado y su vanguardia política, y que llevaran a cabo un proceso de reeducación para cambiar su posición de clase de burguesa o pequeño burguesa por una posición revolucionaria. Artistas comprometidos con la consulta de la realidad, la investigación de la vida material y la búsqueda de la verdad en los hechos<sup>42</sup>, capaces de rechazar los discursos que desde posiciones dominantes y burguesas hablaban sobre cultura colombiana o arte colombiano, mientras encubrían los intereses de los dueños de la producción material e intelectual, según palabras de Lucena: “la burguesía presenta sus intereses como comunes a todos los miembros de la sociedad, aun cuando sabe muy bien que no son sino sus propios intereses de clase”<sup>43</sup>.

Para Lucena, la situación del país era de neocolonia y su enemigo principal era el imperialismo que

oprimía al pueblo de tres maneras: mediante la imposición del capital norteamericano en contra del capital nacional, mediante el incremento del atraso en el campo impidiendo el desarrollo de la economía agrícola, mediante la imposición de la cultura imperialista que asfixiaba la cultura nacional<sup>44</sup>, haciendo que esta fuera un “engendro desastroso”<sup>45</sup>, dado que contenía una combinación de ideas conservadoras, clericales y pretendidos avances de la burguesía. Para Lucena, dicho imperialismo se hacía más evidente en Colombia porque los intelectuales eran fanáticos de la importación cultural, según ella: “Sus consignas son: tomar varias suscripciones de revistas en USA, desplazar los ojos hacia Nueva York, y estar atentos a la separata artística del *Time* para hacer nostálgicos cálculos de probabilidades”<sup>46</sup>.

Pese a que Lucena recibiera duras críticas, aun de intelectuales pertenecientes a la izquierda, como es el caso de Álvaro Medina, quien calificaba de superficiales sus valoraciones; para él, producto de un fervor revolucionario que el marxismo aplicaba de manera errada por ser consecuencia del revisionismo de izquierda<sup>47</sup>, esta argumentaba que sus criterios eran políticos.

No de otra forma han sido juzgadas siempre las obras de arte ni existe un criterio que le supere en importancia. Para todas las clases sociales, independientemente de sus declaraciones o posturas, la política es lo esencial y definitivo en sus juicios y opiniones. El arte se refiere directa y abiertamente a fines sociales, ha sido en el transcurso histórico clara y definitivamente arma ideológica, instrumento político, propaganda<sup>48</sup>.

Así visto, era necesario rechazar una falsa separación entre el arte y la política, y rechazar al tiempo lo que Lucena llamaba “palabrería metafísica”<sup>49</sup>, argumento con el cual se defendía la separación entre el arte y la realidad social, entre la libertad creativa y la obligación del artista con su sociedad.

39 Traba, *Los muebles de*, 51.

40 Traba, *Los muebles de*, 90-91.

41 Traba, *Los muebles de*, 10.

42 Ver “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 68.

43 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 10-11. Téngase en cuenta que aunque Marta Traba y Clemencia Lucena hicieron un llamado al arte revolucionario, nunca mostraron simpatía ni acuerdo con los movimientos guerrilleros que en Colombia también buscaron la revolución. Este es un aspecto importante que diferencia el arte político en Colombia de otros países de América Latina.

44 Ver “El artista en la revolución” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 75.

45 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 13.

46 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 40.

47 Ver, Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 11-14.

48 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 15.

49 Ver “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 65.

#### 4. El arte político para Marta Traba y Clemencia Lucena

Como consecuencia de estas distintas concepciones sobre lo popular, lo subversivo y lo revolucionario, lo que se consideró en su momento como *arte político* generó dos posiciones irreconciliables entre Marta Traba y Clemencia Lucena. Para la primera, lo político en el arte comprometía la consecución de las formas modernas de la libertad, es decir, que ante la situación real de dependencia de los países de América Latina, se daba la necesidad de defender como legítima la actividad creativa derivaba de transculturaciones y mestizajes, de formas de vida y concepciones de mundo propias de la región, que aportara elementos de análisis y de comprensión elaborando un lenguaje plagado de símbolos y metáforas<sup>50</sup>. Así, Marta Traba consideraba que se debía alcanzar la identidad y la autonomía de América Latina mediante un proyecto general de creación que reuniera a literatos, artistas, ensayistas y sociólogos de carácter revolucionario, en tanto que produjeran una transformación y cambiaran el grupo de situaciones que se derivaban de la carencia de normas sociales, o de su degradación, según sus palabras, la “cultura de la resistencia”: “Es revolucionaria, en cuanto corta tajantemente con la estética europea y con la norteamericana, pero también con la docilidad y la anomia internas”<sup>51</sup>. Para Traba, dicho trabajo de transformación era político:

Decretar una voluntad de independencia cada vez más posible en la medida en que verificamos nuestra identidad, es un acto político. Insistiendo en ver la realidad latinoamericana a través de ese proyecto, es que se ha conseguido abatir, en parte, la penetración cultural de la década del 60, y restablecer una agresividad juvenil que coloca el arte actual en pie de guerra<sup>52</sup>.

Sin embargo, Traba reclamaba que de ser tergiversado este propósito se llegaría a enjuiciar al artista antes que a su obra y a cuestionar su procedencia burguesa, como consecuencia de esto se negaría la especificidad del lenguaje y del trabajo artístico, y la obra se confundiría despectivamente

entre un oleaje de consignas, así, el sentido liberador de la relación arte y política se perdería:

la confusión reinante entre nosotros es tal a partir de la desestima de la obra de arte como trabajo específico, que lleva a la disyuntiva sin sentido: abandonar el poder real de la escritura o la creación plástica, para entrar en la acción revolucionaria directa o, en los casos menos dramáticos, para producir y transmitir mensajes operativos, donde no se verifica la mediación artística, sino que simplemente se vehiculan mensajes políticos, económicos, revolucionarios, populares, etc., tan impositivos y alienantes como los mensajes operativos de la industria cultural, y regeneran pseudo-obras de arte remitidas a la indefendible mediocridad y los horrores sin atenuantes del realismo socialista soviético, pasado y presente<sup>53</sup>.

Traba agregó que los artistas latinoamericanos comprometidos en este proyecto defendían el poder de la imaginación y se separaban del dogmatismo de los partidos políticos, además expresó su sorpresa ante sus manifestaciones verbales: “las declaraciones de los artistas son increíbles: se deciden por la provincia, el subdesarrollo, la temática local, el desprecio frontal por la universalidad, el rechazo de las modas, el orgullo de la identidad”<sup>54</sup>. Asimismo, para Traba, la cultura de la resistencia comprometía una reflexión estética, ética y epistemológica, porque su poder radicaba en descubrir relaciones no visibles en los mecanismos de funcionamiento social y en profundizar en el conocimiento de los grupos humanos que por su historia de dependencia se desconocían a sí mismos, lo cual ahondaba aún más la relación entre el arte y la política, que debía ser siempre viva y dialéctica<sup>55</sup>.

Por tanto, Marta Traba estaba en desacuerdo en centrar la discusión sobre el *arte político* en cuestiones como si el artista era de procedencia burguesa o si su obra complacía al público burgués. Para la crítica era innegable que el proyecto artístico era avalado por el mundo burgués y se basaba en la capacidad de expresión individual o colectiva del artista, y aún cuando sus planteamientos políticos chocaran con el mundo de la burguesía, el artista no pasaría a ser un proletario, porque para Traba, el artista entraba a intervenir

50 Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Marta Traba*, 325.

51 Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Marta Traba*, 331.

52 Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Marta Traba*, 330.

53 Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Marta Traba*, 327.

54 Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Marta Traba*, 329.

55 Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Marta Traba*, 329.



Ilustración 4. Alfonso Quijano. *La última cena*, 1968. Xilografía, 107 x 76 cm. Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

en el proceso político de manera distinta a la del hombre de acción y a la del hombre de clase<sup>56</sup>.

Por el contrario, Clemencia Lucena consideraba que la libertad del artista burgués encubría su dependencia material a las clases dominantes, su vinculación con la burguesía y la posición servil. Para Lucena, la libertad artística solo se conseguiría con un arte libre frente al capital, vinculado con el pueblo y puesto al servicio de la revolución<sup>57</sup>. Igualmente, Lucena consideraba que la pretendida libertad artística era un argumento maliciosamente difundido por la reacción, con la finalidad exclusiva de demeritar el arte que creara conciencia revolucionaria<sup>58</sup>. Según sus palabras, la separación entre arte y la política:

encubre dos ideas: la primera, que al producir un arte meramente formalista no se está tomando posición política, lo que constituye una falsedad, y la segunda que la misión del arte es tranquilizar el espíritu, lo que significa otra falsedad y conlleva una concepción reaccionaria del papel del arte en la sociedad<sup>59</sup>.

Para Lucena, no había arte por el arte, ni arte fuera de una determinada posición de clase social, porque aun cuando pudieran haber obras artísticas que quisieran situarse al margen de la

problemática social y de los contenidos ideológicos, las que ella enmarcaba como las obras “abstractas, conceptuales, figurativas, pinturas de objetos y otra serie de modas internacionales”<sup>60</sup> terminaban siendo obras de los agentes de la cultura imperialista, llamados por Lucena “modernos cortesanos de ideología en bancarrota”<sup>61</sup>. Ellos aplicaban un lenguaje artístico incomprensible al pueblo, con una intención de elite y despectiva hacia el público. Según esta crítica, el trabajo artístico era un trabajo político que respondía a una situación concreta de lo social y que partía de su conocimiento<sup>62</sup>, y dado que toda persona tendría una posición política y una posición de clase, al hacer conciencia de estos dos aspectos, se concluiría que toda obra de arte sería una obra política. Para Lucena: “los artistas de una misma clase social o de una misma posición de clase producen expresiones artísticas semejantes, acordes con los valores, intereses y objetivos de su clase, producen, en conclusión, obras políticas”<sup>63</sup>.

Así las cosas, si la esperanza de Marta Traba radicaba en la realización de un proyecto artístico

56 Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Marta Traba*, 328.

57 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 12-13.

58 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 16.

59 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 30.

60 Ver “Formas ‘puras’ y formas políticas en el xxii Salón” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 54.

61 Ver “Formas ‘puras’ y formas políticas en el xxii Salón” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 56.

62 Ver “El artista en la revolución” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 75.

63 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 17.

general, donde se buscara la libertad, la identidad y la autonomía de la región, para Lucena, su anhelo de un arte comprometido políticamente pasaba por el decaimiento y la declinación del capitalismo como sistema económico, cuyo síntoma era la producción de obras sin sentido, “basuras decadentes” que parecían haber inundado a los países desarrollados junto con sus colonias y neocolonias, según Lucena:

La esencia de estos desperdicios, numerosos y diversificados, consiste en emponzoñar y adormecer al pueblo. Así como su sistema social y su sistema ideológico, el arte del imperialismo se va extinguiendo y no puede producir ya obras de valor<sup>64</sup>.

Como obras antagónicas de esta descomposición, Lucena señaló las producciones de los colombianos Alfonso Quijano, Fabio Rodríguez, Amalia Iriarte y María Teresa Nieto —a propósito de su participación en el xxii Salón de Artistas Nacionales<sup>65</sup>. Sobre sus propuestas, destacó de la xilografía *La última cena* (ilustr. 4) el siguiente aspecto: “representa el asalto incontenible de las masas populares al último reducto de los explotadores acorralados, idea subrayada por el título”<sup>66</sup>. Para Lucena, esta xilografía evidenciaba el trabajo de consulta y de estudio de la realidad revolucionaria del país, el respeto por la verdad de los hechos, la expresión en un lenguaje comprensible y sencillo, y el estímulo a las masas y a sus luchas. Así mismo, un año más tarde, sumó a este grupo de artistas antagónicos a Constanza Montoya, Eugenia Escobar y María Victoria Benito-Revollo, de quienes dijo que constituían el germen y la semilla de la gran pintura revolucionaria porque reconoció en ellas la claridad del mensaje comunicado a las masas, el asumir la posición de clase tomando partido por la causa popular, la actitud responsable ante la temática siendo obras objetivas en los análisis de la realidad colombiana, la cuestión del público amplio al cual iban dirigidas y el estudio de las tesis marxistas. Un breve vistazo a sus títulos pueden dar cuenta

de ello: Constanza Montoya con *Por una nueva democracia en marcha al socialismo* y *Las masas son la fuerza motriz que hace la historia*; Eugenia Escobar con *¡Campesinos, adelante!*; María Victoria Benito-Revollo con las obras *La tierra para el que la trabaja* e *Invasión*; por último, Amalia Iriarte con dos obras en ténpera en estilo primitivo, la primera representando a unos campesinos con una pancarta que decía: “La tierra para el que la trabaja”, y la segunda representando una masa campesina que invade un latifundio llamado Pueblito Colonial<sup>67</sup>.

## Conclusiones

Ahora bien, sobre el destino de estos discursos aún quedan muchas preguntas por hacer. ¿Qué ocurrió con el furor expresado por Clemencia Lucena bajo los gobiernos represivos de finales de los setenta? ¿Qué trascendencia tuvo Marta Traba en la concepción que hoy se tiene sobre *arte político* en Colombia? Sabemos de sobra sobre la carrera de Beatriz González y el reconocimiento que su obra tiene hoy de ser un arte profundamente político, pero, ¿qué pasó con las carreras artísticas de María Teresa Nieto, Constanza Montoya, Eugenia Escobar y María Victoria Benito-Revollo? ¿Dónde se encuentran sus obras? Acaso, ¿esta ausencia es elocuente de lo que ha pasado en el arte y en la política en el país? Interrogantes que quedan abiertos a nuevas indagaciones de dos posiciones opuestas que es inútil tratar de conciliar, pero más vale ver en ellas dos estados, dos posiciones, dos perspectivas frente a una realidad social en la cual cada crítica construyó de manera distinta a un enemigo. Marta Traba de manera táctica y con gran incidencia y perdurabilidad en la consolidación del campo artístico colombiano; Clemencia Lucena abierta y explícitamente, lo cual le valió una avalancha de críticas y de señalamientos de que sus teorías eran panfletarias y atestadas de palabras vacías, y que la llevaron a expresar las siguientes palabras desde la visión

64 Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 50.

65 Ver “Formas ‘puras’ y formas políticas en el xxii Salón” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 57-63.

66 Ver “Formas ‘puras’ y formas políticas en el xxii Salón” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 61.

67 Ver “Arte y problema agrario” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 87-92.

de un enemigo que atacaba con furia las posiciones radicales del *arte político*:

Sus rabiosas embestidas testimonian la índole revolucionaria de nuestro arte y le agregan cualidades. Es un arte revolucionario no solo porque el pueblo lo acoge y apoya sino porque la más oscura reacción lo ataca violentamente y lo denigra. Sería malo que no fuéramos atacados por el enemigo porque eso significaría que hemos seguido la corriente del enemigo. Es bueno que el enemigo nos ataque: eso prueba que hemos trazado una clara línea de demarcación entre el enemigo y nosotros. Y es mejor aún si nos ataca con furia: eso demuestra que no solo hemos establecido una clara línea divisoria entre el enemigo y nosotros sino que hemos alcanzado grandes logros en nuestra tarea<sup>68</sup>.

Finalmente, pese a las dudas que puedan surgir sobre la seriedad de los planteamientos de Clemencia Lucena y sobre si sus afirmaciones eran producto de un razonamiento político<sup>69</sup>, cabe preguntarse si este enemigo que ella señaló fue capaz devaluar y extinguir sus posturas aguerridas, de descalificarlas de tal manera que hoy en día se pueden abordar solo como curiosidad.

## Bibliografía

- Herrera Buitrago, María Mercedes. “xx Salón de Artistas Nacionales vs. Salón Nacional 1969: Botín de guerra entre Sociedad Colombiana de Artes Plásticas y Museo de Arte Moderno”. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* 5, no. 7 (2011): 122-141.
- Lucena, Clemencia. *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975.

- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Museo de Arte Moderno, comp. *Marta Traba*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 1984.
- Palacios, Marco y Frank Safford. *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Editorial Norma, 2006.
- Pécaut, Daniel. *Crónica de dos décadas de política colombiana. 1969-1988*. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1989.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Ed. Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974.
- Traba, Marta. *Hombre americano a todo color*. Caracas: Editorial Arte, 1975.
- Traba, Marta. *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.
- Verlichak, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Bogotá: Editorial Planeta, 2003.

- Fecha de recepción: 10 de junio de 2011
- Fecha de evaluación: 19 de diciembre 2011
- Fecha de aprobación: 22 de febrero de 2012

### Cómo citar este artículo

Herrera Buitrago, María Mercedes. “Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”. *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 121-134.



68 Ver “El artista en la revolución” en Lucena, *Anotaciones políticas sobre*, 79.

69 El historiador Daniel Pécaut afirma que las expresiones de los estudiantes combativos durante la década de los setenta dieron cuenta de la radicalización universitaria antes que de la organización política, ver, Daniel Pécaut, *Crónica de dos décadas de política colombiana. 1969-1988* (Bogotá: Siglo XXI Editores, 1989), 98.