



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**“EL COLOR DE LA LUCHA”: ARTE, POLÍTICA Y  
FEMINISMO EN LA OBRA DE CLEMENCIA LUCENA**

Tesis para optar por el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autora: Valentina Gutiérrez Turbay  
Profesora Guía: Lucía Stecher Guzmán

Santiago de Chile  
Agosto, 2021

Te sucedió lo que les acontece a todos los revolucionarios de verdad, que la vida no les alcanza para culminar cuanto aspiran, no sólo porque cuando logran una meta se proponen otra y otra, sino porque la revolución contemporánea será la hazaña de muchas pero muchas generaciones.

Francisco Mosquera,

*Oración fúnebre en el entierro de Clemencia Lucena, 26 de julio de 1983, Cali.*

## Tabla de contenido

<b>Resumen .....</b>	<b>IV</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1- Contexto histórico.....</b>	<b>5</b>
La Colombia de Lucena- Algunos hitos para comprender los setentas.....	9
La Violencia en Colombia.....	9
El Frente Nacional.....	14
<b>Capítulo 2- La carrera de Clemencia Lucena y el campo de las artes visuales.....</b>	<b>26</b>
Lucena, estudiante.....	27
Lucena, artista y galerista.....	35
Marta Traba, los Cuatro Evangelistas y la crítica de Lucena .....	40
Los cuatro evangelistas.....	41
Salón Nacional de Artistas – Bogotá.....	43
Bienales de Coltejer (1968, 1970 y 1972) – Medellín.....	48
Bienal de Artes Gráficas – Cali .....	52
El Primer Salón de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano .....	54
Arte y política en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).....	57
El Salón Atenas .....	59
Pinturas, la última exposición de Clemencia Lucena .....	63
<b>Capítulo 3- Marco teórico.....</b>	<b>66</b>
Texto y discurso .....	66
Arte político .....	68
Feminismo y marxismo .....	78
“Mujeres radicales”, un marco de interpretación del arte producido por mujeres en la segunda mitad del siglo XX .....	85
<b>Capítulo 4- Análisis .....</b>	<b>87</b>
Las mujeres de Lucena.....	87
Los políticos en Lucena .....	102
<b>Conclusiones .....</b>	<b>109</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>I</b>

## **Resumen**

El propósito de este proyecto es estudiar la figura de Clemencia Lucena (1945-1983), una artista, escritora y activista colombiana que participó activamente en la discusión sobre la confluencia o colusión entre política y feminismo en los años setenta en el campo de las artes visuales en Colombia. El rescate de su figura se ha dado en el marco de la curaduría Mujeres Radicales que se enfoca en un tipo de arte feminista que no es representativo de la producción y preocupaciones de Lucena, por lo que se quiere revisar críticamente los discursos que aparecen en sus obras.

El objetivo general es hacer un recorrido por la obra plástica y escrita de la artista para identificar los discursos que la atraviesan. Los objetivos específicos son contextualizar estos discursos dentro del campo artístico colombiano en los 70's, discutir las categorías de arte político y feminismo y analizar las etapas de producción artística de Lucena. La hipótesis que guía el proyecto es que en la obra de Lucena se encuentra un modelo de artista, política y feminista que excede los marcos de interpretación que se han construido para las lecturas del arte producido por mujeres.

El proyecto se divide en cuatro capítulos: 1) Contexto histórico 2) Recorrido por la trayectoria de Lucena y su lugar en el campo artístico colombiano 3) Marco teórico para revisar las discusiones sobre: texto y discurso, arte político y feminismo y marxismo 4) Análisis de las obras de Lucena.

Con esto se busca presentar un caso de estudio que dé cuenta de la variedad de discursos y preocupaciones en la obra de esta artista. Esto será valioso para el análisis crítico de las obras de arte producidas por mujeres, a las que se les suele interpretar de una forma monolítica.

## Introducción

Clemencia Lucena (1945-1983) es una artista que ha estado cerca de ser marginada de la historia del arte colombiano por varios motivos: era mujer, militaba en el marxismo-leninismo en un país alineado con la política cultural de la OEA y murió antes de tiempo. Por otra parte, su legado quedó en manos de Luis Fernando Lucena, su esposo, el cual dificultó el acceso a investigadores, curadores y galeristas para poder poner a circular su obra y conocer su archivo. Por estas mismas características es que a pesar de la dificultad que representa acceder a su trabajo, varios investigadores colombianos como María Victoria Mahecha y el equipo TRansHisTor(ia), así como también la argentina Andrea Giunta, llevan casi dos décadas hablando sobre lo que se conoce de su producción y especulando sobre lo inaccesible.

En estos años se ha construido una imagen de Lucena que es fragmentada: María Victoria Mahecha, la única que tuvo acceso a su archivo y acervo de obra de primera mano, hizo un levantamiento de su producción temprana. Lo documentado y analizado por Mahecha, que da cuenta de lo producido entre 1967 y 1970 (es decir, entre los 22 y los 25 años de la artista), se ha tomado como la totalidad de su producción. Esto con el argumento de que, según la perspectiva de investigadores con una mirada feminista, construida a partir de la noción de cuerpo político, como Giunta, es su única etapa interesante antes de perder su capacidad crítica por participar en el proyecto político del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR). La investigación de Mahecha es fundamental para comprender a Lucena, pero las realizadas posteriormente la utilizan como única fuente han

construido una imagen de la artista que no es fiel a la que ella tenía de sí misma ni a los objetivos por los que trabajó.

Autores de mucho peso en el campo de la historia del arte, como Andrea Giunta, han reducido los aportes de Lucena a su primera etapa, usando el feminismo no como un elemento para potenciar la lectura del cuerpo completo de su obra sino como una herramienta para desacreditar su trabajo posterior a 1970 y convicción política. Estas lecturas no dan cuenta de las discusiones en torno a feminismo y marxismo y sobre el lugar de la mujer en la revolución que estaban dándose a nivel teórico y vivencial durante el periodo de actividad artística de Lucena. Además, descartan el resto de su producción (de 1970-1973), como si trece años de trabajo fueran homogéneos sólo por haber decidido desarrollarlo siguiendo una estética vinculada al Realismo Socialista. Una excepción a esto, pero que se ha quedado corta por la inaccesibilidad a los materiales necesarios para hacerla, es el trabajo de la investigadora María Sol Barón, tanto de manera individual como colectiva en el equipo TRansHisTor(ia) que conforma con Camilo Ordoñez, han señalado la importancia del trabajo de Lucena en su totalidad y son iluminadoras para comprender la intensidad del arte político producido desde el MOIR por Lucena y un grupo más amplio de trabajadores del arte.

Clemencia Lucena fue además de artista una sólida crítica de arte, una faceta que se dibuja en el artículo de María Mercedes Herrera titulado “Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta.” La autora hace un recorrido por lo que Marta Traba entendía como arte político, concepción que analiza a la luz de su propuesta teórica la obra de Beatriz González y Clemencia Lucena,

que aparece como escritora y artista. Herrera hace un aporte importante para construir desde estas dos mujeres la discusión que se desarrollaba en Colombia en torno al arte político. Los textos de Lucena que corresponden a esta faceta quedaron consignados en dos libros publicados por la Editorial Bandera Roja, dirigida por ella y su esposo Luis Fernando Lucena, y en ellos se puede ver la potencia de sus intervenciones y su forma de ver y relacionarse con el mundo del arte.

La investigación *Por las galerías* realizada por Carolina Cerón, Natalia Gutiérrez y José Ruíz nos revela otra faceta: es el único registro que da cuenta del trabajo de Lucena como galerista. Además de la entrada dedicada a la Galería Ud., fundada por Luis Fernando y Clemencia Lucena, Raúl Marroquín y Matilde de Lowenthal, en los ensayos de la publicación es posible ver algunas de las invitaciones a eventos de la galería que contienen textos escritos por Lucena. Teniendo en cuenta su intento por participar del mercado del arte, pues Ud. era una galería comercial, se puede asumir que conoció a profundidad el campo artístico y su naciente mercado, por lo que su decisión de entregar su trabajo al MOIR es interesante y da cuenta de un cambio a su visión del arte y la vida.

Clemencia Lucena fue artista, galerista, crítica, editora y militante. Por la información disponible no es posible dar cuenta a profundidad ni con detalles del alcance y totalidad de su trabajo en estas áreas pero si es posible ver que tuvo una vida activa y que se entregó con compromiso a las distintas iniciativas que emprendió. Es un caso que nos permite complejizar la imagen que se tiene de las mujeres que pertenecieron a los partidos de nueva izquierda en los años setenta pues a pesar de ser fiel y subordinada al partido, construyó una voz propia en la que convivían distintos discursos.

El objetivo principal de este texto es hacer un recorrido por la obra plástica y escrita de la artista para identificar los discursos que la atraviesan, viendo como la oposición entre feminismo y política planteada en algunos análisis no da cuenta de la complejidad de la obra de Lucena ni de la variedad de discursos que se tensionan en su trabajo. Adicionalmente, se busca contextualizar históricamente la emergencia del MOIR, para poder comprender por qué ella –y otros artistas– decidieron apoyar este movimiento revolucionario para construir un mejor país. También se hará una discusión sobre la tensión entre marxismo y feminismo, y un análisis de la idea de arte político, ambos elementos fundamentales para poder leer las obras de Lucena. Para hacer estos análisis se verán algunas obras puntuales de la artista. La hipótesis que guía el proyecto es que en la obra de Lucena se encuentra un modelo de artista, política y feminista que excede los marcos de interpretación que se han construido para las lecturas del arte producido por mujeres.

¿Cómo darle su lugar en la historia del arte colombiano a una mujer que por haber sido de izquierda no encaja con lo que buscan las reescrituras feministas del periodo en que vivió? Este texto busca recuperar y situar históricamente la obra de Clemencia Lucena, dar cuenta de la multiplicidad de roles que tuvo, los espacios que ocupó y el trabajo que realizó. Busca traer a Lucena al presente para que sea un faro de las artistas, críticas, escritoras y galeristas que creen en el potencial político del arte. Lucena es contradictoria: luchó por la transformación del país pero entregó su libertad al casarse y trabajar dentro de la estructura machista de un partido. Tomó el apellido de su esposo pero nunca quiso tener hijos. Entregó su vida y trabajo al MOIR pero no descuidó del todo su carrera individual y mantuvo la autoría en sus obras. Su repentina muerte en 1983, en un accidente de auto en



Cali y el hermetismo con el que cuidó su vida privada hacen que sea una figura seductora e inalcanzable. Escribió mucho, pintó hasta sus últimos días y documentó sus procesos, pero todo este material es inaccesible. A pesar de los vacíos, con los fragmentos que se pudieron reunir para este texto es posible dibujar a una mujer notable, fuerte y ejemplar.

## **Capítulo 1- Contexto histórico**

La artista a la que se dedica este texto nació con el nombre Clemencia Escobar Ángel en Manizales en 1945. Antes de 1967, fecha de su primera exposición individual, se casó y adoptó el apellido Lucena –con el que construyó su carrera artística- y murió en Cali en 1983. No hay documentación sobre sus primeros años de vida ni los motivos y circunstancias que la llevaron a estudiar la carrera de Bellas Artes en la Universidad de Los Andes, donde inició una trayectoria profesional que la llevaría a tener una importante carrera artística entrelazada con el compromiso político. Para analizar las obras de Lucena es fundamental tener un panorama histórico y político de Colombia en los años en que estuvo activa: los años sesenta y setenta estuvieron marcados por el optimismo de la juventud que quería transformar políticamente al país y la violencia y represión a las que se enfrentaron.

Para delimitar el periodo de actividad artística de Lucena se tendrán en cuenta la fecha de su primera aparición como artista y el año de su muerte: de 1964 a 1983. El primer registro de una exposición de Lucena es de 1964, cuando siendo estudiante de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes expuso en una exposición colectiva de los estudiantes de la misma institución. Su última exposición individual fue en 1979 en la

Galería Garcés Velásquez, y después no volvió a exhibir su obra en el circuito comercial de las artes visuales. El proyecto artístico con el que concluyó su carrera se realizó en 1983, en conmemoración del centenario de la muerte de Carlos Marx que fue promovido por el MOIR, y constó de un afiche diseñado por ella para la ocasión y la conferencia “Marx y la cultura”.

En estos años se vivieron los efectos de la falta de espacio político para la oposición. Los jóvenes de los centros metropolitanos que no habían vivido La Violencia bipartidista en carne propia tenían mucho optimismo y creían que el campo político podría abrirse, esto motivó la creación de partidos políticos de “nueva izquierda” -también llamados los “terceros partidos” en alusión al bipartidismo en el que participaban sólo el Partido Liberal y el Partido Conservador. Había un grupo que creía que desde el ejercicio democrático era posible transformar el país, y otros, más revolucionarios, que creían que el cambio sólo sería posible a través de la lucha armada. El historiador Jorge Orlando Melo en el libro *Historia mínima de Colombia* define este periodo como:

Entre 1966 y 1986 el grueso de los marxistas creyeron que la revolución era posible, que podían tomar el poder por las armas porque el sistema estaba condenado, por sus contradicciones, a desaparecer, de modo que la lucha en el campo era la preparación para cuando la crisis inevitable ofreciera la oportunidad de llegar al poder y cambiar la sociedad (236).

Más allá de las circunstancias políticas que permiten entender la decisión de Lucena de enmarcar buena parte de su trabajo en el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario

(MOIR), los años sesenta y setenta fueron de muchos cambios culturales en Colombia: inició la guerra contra las guerrillas que hasta el día de hoy deja muertos a diario, se fortaleció el movimiento estudiantil, nacieron los eventos de arte que más impacto han tenido en la formación de un arte contemporáneo nacional, se organizó el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano, entre muchas otras cosas que dialogan con su producción.

Para poder contextualizar la importancia de estos cambios, en este capítulo se dará cuenta de los eventos históricos que precedieron a los años sesenta, como el gobierno represivo de Laureano Gómez, la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y el Frente Nacional, con una mirada hacia el movimiento estudiantil de esa época y al surgimiento del MOEC 7 de enero. Esta revisión permitirá comprender mejor cuál era la Colombia a la que Lucena se enfrentó durante su juventud la cual inspiró su trabajo.

Los años sesenta marcaron un hito en la historia de Colombia pues es en esta década que empieza el programa de la Alianza para el Progreso, que reafirmó la alineación de Colombia con la política exterior de Estados Unidos, y es el momento en que aparecen nuevos actores en el conflicto armado, algunos de los cuales siguen activos hasta el día de hoy. Aprovechando que 1964 es un hito para la historia de Colombia y también el año en que Lucena entra a la escena pública del arte, se revisará ese año detalladamente para ver cómo la opción armada va tomando fuerza dentro de las guerrillas después de la Operación Marquetalia, haciendo énfasis en el nacimiento del ELN y el apoyo que este recibió de sectores universitarios. Se hará también un recorrido por las condiciones que llevaron a la fundación de terceros partidos en Colombia, entre ellos el MOIR.

El aspecto a revisar se ve desde 1967 cuando Lucena tiene su primera exposición fuera del contexto universitario y funda su propia galería, la Galería Ud. en el Parque de la Independencia de Bogotá. También se hará una revisión del cambio que se dio en el campo de las artes visuales en esta década en la que se fundaron muchas galerías y museos dedicados a su difusión y comercialización. En esta década el monopolio de Marta Traba, que tenía el poder de decidir qué era el buen arte, empieza a ser impugnado por un grupo de curadores jóvenes llamados en la actualidad “Los cuatro evangelistas”. El arte promovido por Traba y por estos curadores fue abiertamente rechazado por Lucena en su libro *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* publicado por la Editorial Bandera Roja en 1975. Esta década termina con su última exposición individual en la Galería Garcés Velásquez en la que muestra pinturas de gran formato del trabajo del MOIR. En paralelo a esto se mostrará cómo el Frente Nacional no cumplió sus promesas de estabilizar al país y cómo fue aumentando la violencia al mismo tiempo que la represión.

Para la contextualización de la década de los 80's se profundizará en el Estatuto de Seguridad promulgado por el Presidente Julio César Turbay Ayala en 1978 y cómo este amparó la detención de militantes del M-19 como Vera Grabe en manos del ejército. El caso de Vera Grabe es pertinente porque permite ver el riesgo al que se expuso Lucena por tener una postura crítica frente al gobierno. Paralelamente desde las organizaciones civiles se realiza el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano (1981) y la celebración del centenario de la muerte de Carlos Marx (1983). Aquí se dará cuenta a grandes rasgos de los debates entre feministas y militantes y las discusiones sobre el lugar del arte que acompañaron a Lucena a lo largo de su vida.

## **La Colombia de Lucena- Algunos hitos para comprender los setentas**

Los años setenta fueron políticamente muy agitados pues la violencia, real y simbólica, llegaba a nuevos niveles. Esto, influenciado por realidades internacionales como Mayo del '68 y la Revolución Cubana, llevó a que en Colombia se dieran actitudes y organizaciones revolucionarias. Para comprender su surgimiento, es importante comprender dos períodos históricos: el denominado “La Violencia” y el Frente Nacional.

### **La Violencia en Colombia**

La Violencia en Colombia es un periodo histórico que va de 1925 a 1958 en el cual hubo muchos enfrentamientos armados entre los miembros del Partido Liberal y el Partido Conservador en los pueblos del país. Más allá de la lucha por el poder que se desplegaba, este periodo llenó a los colombianos de miedo y desconfianza por sus vecinos. Lo más desgarrador de La Violencia se desplegó en el campo colombiano pero en Bogotá se vivió con un evento puntual: el Bogotazo, un levantamiento popular que inició después de que fue asesinado el caudillo Liberal, Jorge Eliécer Gaitán.

Para la historia del arte colombiano La Violencia es un tema recurrente a partir de los años 60, después de que se publica el libro *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, que fue “... el primer gran estudio de corte académico sobre lo sucedido durante el periodo llamado La Violencia de los años 1950” (Valencia 16). Este libro levantó el manto de perdón y olvido con el que se buscaba dejar atrás la violencia bipartidista. El libro fue

publicado por la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional y fue escrito por Monseñor Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna.

Los objetivos de los autores del libro *La Violencia en Colombia* son despertar del letargo a la opinión pública, modificar una actitud pasiva frente a lo sucedido, poner a discutir y a reflexionar a Colombia entera, aun asumiendo los insultos y las diatribas que sobre ellos podrían caer. Y todo ello de tal manera que se pueda “desmontar la maquinaria del odio” y crear una “voluntad de actuar” para superar la situación y evitar que se repita. Según sus autores, el país carece de una “noción exacta de lo que fue La Violencia” (Guzmán, Fals y Umaña, 1980, p. 23), así que el libro busca contar claramente lo que ocurrió (Valencia 31).

Este libro fue revelador para su momento y sigue siendo un elemento fundamental para la memoria histórica del país. Fue novedoso por su metodología sociológica para analizar las violencias en la Colombia rural y marcó la producción artística de los artistas de la época. Para hablar de este libro es importante tener en cuenta que en él conviven una orientación política, que se ve en la retórica y recursos literarios y gráficos utilizados y una académica, que se ve en el rigor de la investigación. El libro hace una periodización del conflicto armado, elabora una serie de mapas que reconstruyen la geografía de la violencia, reúne información sobre las características de los campesinos que hicieron parte de este proceso y describe el funcionamiento y la cultura de los grupos armados, incluyendo los apodos, canciones y versos con los que consignaron sus actos, entre otras cosas. Pero lo más singular de este estudio, que traspasó las esferas intelectuales y políticas y que transformó

la percepción del país a un nivel profundo sobre este periodo histórico que se había presentado de una forma muy abstracta y nebulosa, es que cuenta con una serie de descripciones detalladas de las formas de matar, que dan cuenta de la sevicia con la que lo hacían. Las descripciones y fotografías no se presentan de manera precisa, por lo que la violencia no puede ser atribuida a un solo bando, una posibilidad es que dependiendo del municipio en el que sucedieran los homicidios la fuerza mayoritaria (conservadora o liberal) asesinaba a la fuerza minoritaria (conservadora o liberal). Una decisión editorial que llama la atención sobre este libro es que en las ediciones que incluyen fotografías estas no cuentan con un pie de página que permita identificar al autor, ni el año o lugar de su captura.

Además de describir prácticas como “picar para tamal” y los distintos tipos de corte como “de franela” y “de oreja”, en las primeras ediciones del libro hay una serie de fotografías que no son atribuidas a ningún autor que muestran los cuerpos que sufrieron estas violencias tan específicas. El libro fue ampliamente difundido y llamó la atención de varios artistas como Alejandro Obregón quien ese mismo año pintó su obra *Violencia* (1962), que es considerada la más significativa de la historia de Colombia, la cual está inspirada en lo narrado en el libro de Fals Borda, Umaña Luna y Guzmán. Para su pintura, Alejandro Obregón elige representar a una mujer embarazada que ha sido asesinada mostrando así lo transversal de la violencia y su impacto en el futuro del país. Aquí se inicia una tradición para leer la historia del arte colombiano en la que se relaciona íntimamente paisaje y violencia. Álvaro Medina dice:

“Violencia” no fue pintado a partir de un hecho episódico. Obregón emprendió la obra cuando se comenzaron a publicar análisis incontrovertibles y muy serios sobre la magnitud de los acontecimientos que ensangrentaban a Colombia desde 1947. Con expresiva sobriedad, el cadáver de una mujer se funde al paisaje en esta tela, como si su brutal asesinato hiciera parte de nuestra geografía (Medina “Banco de la República Virtual” par. 4).

Posteriormente otros artistas hicieron obras a partir del informe, como el grabador Luis Ángel Rengifo, que en 1963 publicó la carpeta *13 grabados de La Violencia*, impresa en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, en la que intercala aguafuertes que remiten a lo descrito en el libro como “Corte de Franela” con textos del *Popol Vuh*. Adicionalmente, existe una lista mecanografiada que muestra a quiénes fueron distribuidos los 25 ejemplares firmados y dedicados por el artista. Se desconoce si esta lista se distribuyó con todas las carpetas. Entre las personas que la recibieron están Guillermo León Valencia, Presidente de Colombia en ese momento, Álvaro Gómez Hurtado (hijo de Laureano), Lucio Pabón Núñez (ministro de Laureano Gómez e ideólogo de Rojas Pinilla) y personalidades de la vida cultural del país como Gloria Valencia de Castaño, Marta Traba, Eugenio Barney y Casimiro Eiger. Algunas de las imágenes de Rengifo son realistas, es decir que muestran cuerpos que han sido sometidos a los procesos descritos. Otras muestran monstruos con ojos saltones haciendo masacres. Pareciera que estas representaciones no humanas coinciden con la dificultad que tuvo la ciudadanía colombiana al enfrentarse a las descripciones sociológicas que se presentaron en el libro en donde se muestra que



...los campesinos colombianos protagonistas del fenómeno eran “personas perfectamente integradas a la estructura social prebélica” y que, debido a una serie de factores, terminaron comprometidos en un conflicto de inmensas proporciones. No se trataba pues de “monstruos” o de “criminales constitucionales”, sino de personas confrontadas con una serie de circunstancias históricas concretas (Valencia 28-29).

Entre las preguntas que surgen con el texto de Fals Borda, Guzmán y Umaña Luna hay algunas que no tienen respuesta y que las obras de arte presentadas anteriormente exploran pero tampoco responden: ¿por qué los campesinos se matan como se matan? ¿Cómo es posible dar cuenta de los excesos de sevicia y de horror que se asocian a los enfrentamientos bipartidistas? (25). Con *La Violencia* y las representaciones gráficas que acompañan los textos queda manifestada una realidad:

El campesino liberal no se limitaba simplemente a defenderse sino que respondía al horror con el horror. Con base en esta reciprocidad, Monseñor Guzmán concluye que el campesino no fue simplemente una víctima, sino también un victimario que había encontrado en sus propias condiciones de vida estímulos para actuar por cuenta propia, más allá de las consignas o de las órdenes inmediatas de sus jefes políticos (26).

Otra posible interpretación de este monstruo de Rengifo la plantea Valencia en su análisis crítico del libro: “Los verdaderos protagonistas de *La Violencia* no son los partidos liberal y conservador, sino dos actores sociales definidos como las oligarquías y el pueblo” (27).

Así, el monstruo de ojos grandes podría ser la oligarquía que no se dio cuenta del impacto que su contienda política estaba teniendo en el pueblo colombiano. Esta escisión entre los dirigentes políticos y sus bases señala también que el Frente Nacional cumplió un doble propósito:

... la elución (sic) de la responsabilidad de los dirigentes políticos, sino también el desconocimiento y la estigmatización de la actividad de las masas campesinas pero, sobre todo, el desconocimiento de estas mediante el silencio. El “temor al pueblo” era una característica fundamental del nuevo pacto, aspecto contra el cual se vuelca *La Violencia en Colombia*, de Monseñor Guzmán, Fals y Umaña (1980), al convertir las condiciones del campesino que hizo la violencia en objeto de investigación por parte de las ciencias sociales (30).

Es importante señalar que la facultad de Sociología de la Universidad Nacional fue la primera en institucionalizar esta disciplina en el país en 1959 y fue fundada por Falsa Borda, uno de los autores de este libro, con la participación de personalidades como Camilo Torres, quien posteriormente se uniría al Ejército de Liberación Nacional (ELN) y sería conocido como “el cura guerrillero” y Virginia Gutiérrez de Pineda, entre otros.

### **El Frente Nacional**

En agosto de 1957 se reunieron en Sitges, España, Alberto Lleras Camargo, del Partido Liberal y Laureano Gómez para firmar un Pacto en el que quedaría consagrado el Frente Nacional, un mecanismo que habían encontrado para terminar con la dictadura de Gustavo

Rojas Pinilla (1953-1957) y dar fin a la crisis política en Colombia. Allí quedó consignado que habría 12 años de gobierno en conjunto, que se alternaría la presidencia entre los dos partidos y habría paridad en los ministerios, organismos electivos y la burocracia. El 1 de diciembre de ese año se llamó a un plebiscito para hacer una reforma constitucional que permitiría este acuerdo, que tuvo una participación histórica pues fue la primera ocasión en la que las mujeres ejercieron el voto. Otro efecto de este pacto es que legalizó al Partido Comunista, que había sido declarado ilegal durante la dictadura.

Algunos análisis críticos sobre el periodo consideran que el Frente Nacional no buscaba realmente acabar con la crisis política y social, ni con La Violencia sino que "...fue un manto institucional de impunidad y una carta blanca para que los responsables de La Violencia se reintegren a la vida política nacional sin ningún contratiempo" (Valencia 18).

Alberto Lleras Camargo, del Partido Liberal, fue el primer presidente del Frente Nacional, electo con el 80% de los votos. Es importante mencionar que este era el segundo periodo de Lleras Camargo como Presidente, el primero había sido antes del Bogotazo. Durante su gobierno intentó sacar adelante temas de la agenda liberal, que venían desde el gobierno de López Pumarejo (1934-1938) como la Reforma Agraria, y unos nuevos como la inversión en vivienda popular pues uno de los efectos de La Violencia era el desplazamiento de personas del campo a la ciudad, una "...migración acelerada producida por el atractivo de la vida urbana y por la violencia y pobreza rurales" (Melo 232).

Durante su gobierno se puso en la agenda la colaboración con Estados Unidos gracias a su cercanía con este país, Lleras Camargo fue el primer Secretario General de la Organización

de Estados Americanos (OEA) en 1948. En 1960, siendo Presidente de Colombia, hizo una gira por Estados Unidos para intensificar los lazos con el país que estaba interesado en intensificar su control de América Latina después del triunfo de la Revolución Cubana. En su gira por Estados Unidos “Llevaba como planteamiento la imperiosa necesidad de los países latinoamericanos por contar con una generosa cooperación económica y técnica de los Estados Unidos, de inducir un acelerado proceso de desarrollo y bienestar como la forma más eficaz para evitar revoluciones que pudieran poner en peligro la soberanía e integridad del continente” (Domínguez y Prieto 140). Por esto, no es sorprendente que ante la Revolución Cubana Lleras Restrepo se sumara a la postura anti-comunista promovida por el Presidente Kennedy a través de la Alianza para el Progreso. En palabras de Melo:

La Revolución Cubana se convirtió en ejemplo para los sectores radicales de América Latina y en Colombia, cuyos cambios sociales y económicos habían sido rápidos pero donde la política parecía congelada por el bipartidismo y un clericalismo decimonónicos, y logró la simpatía de amplios sectores estudiantiles y sindicales que clamaban por cambios rápidos y profundos para resolver los problemas sociales cada vez más graves (233).

Desde este gobierno de Lleras el apoyo nacional al Frente Nacional fue disminuyendo. Perdió el apoyo de los grupos de izquierda por “su dureza para enfrentar huelgas ilegales y desórdenes urbanos” (Melo 233) y “Su política exterior, asociada a la de Estados Unidos y que llevó a la ruptura de relaciones con Cuba, hizo que los que simpatizaban con la revolución caribeña consideraran a Lleras un agente del imperialismo, un reaccionario enemigo de las reformas sociales” (233). Una de las primeras guerrillas en formarse por no

estar de acuerdo con el pacto del Frente Nacional fue el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), que reunía a disidentes del Partido Liberal.

Después del gobierno de Lleras Camargo, los gobiernos del Frente Nacional no lograron recuperar el apoyo de otros sectores políticos. En 1962 fue elegido Guillermo León Valencia, del Partido Conservador, la política central de su gobierno fue la pacificación del territorio pues seguía habiendo enfrentamientos violentos en el campo. Esto no lo logró pues fue bajo su mando que se realizó la Operación Soberanía, posteriormente denominada Operación Marquetalia, una acción militar fallida que resultó en la fundación de la guerrilla más grande y poderosa de Colombia: las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Marquetalia era la más icónica de las “Repúblicas Independientes” (denominadas así por el senador Conservador Álvaro Gómez Hurtado en 1961), territorios del país sobre los que el gobierno no tenía control.

En 1964 los periódicos con mayor difusión del país hablaban de estos territorios, pero haciendo mucho énfasis en Marquetalia y su líder, Tirofijo. En este momento se les llamaba bandidos o bandoleros y no guerrilleros porque el término guerrilla estaba estrechamente relacionado con las guerrillas liberales que habían surgido en La Violencia, a las que se le había dado amnistía con el Frente Nacional. Al no conocerse los orígenes de estos grupos, se les relacionó con el Partido Comunista, Cuba y la Unión Soviética en distintos medios de comunicación (Penagos 154). Después de un intento fallido por los profesores de sociología de la Universidad Nacional para adelantar conversaciones pacíficas en estos territorios, el gobierno desplegó la “Operación Soberanía” en mayo de 1964 que contaba con 16.000 soldados de las fuerzas militares que habían estado en la guerra de Vietnam, Corea y

Argelia que tenían como objetivo encontrar o asesinar a los 48 combatientes agrarios que estaban en el pueblo de Marquetalia.

El 27 de mayo “un escuadrón de aviones de combate de tipo T-33 y B-16, de nuevos helicópteros UH, siete batallones del ejército y tres grupos móviles de localizadores se desplegaron hacia la hacienda Marquetalia” (Urueña-Sánchez y Dermer-Wodnický 50). Mientras se desarrollaban las operaciones militares en Marquetalia el periódico comunista *Voz Proletaria* buscaba poner al campesinado en el centro del discurso y darle voz a quienes están luchando allí. En mayo de 1964 publican la siguiente declaración emitida por los combatientes:

Nuestro delito es la rebeldía que a partir de 1948 nos llevó a la lucha guerrillera para defendernos de las hordas chulavitas; nuestro delito es el trabajo; nuestro delito es no ser adictos al gobierno; nuestro delito es no ser frente nacionalista; nuestro delito es no estar al servicio de este gobierno traidor que vende nuestra soberanía e hipoteca el país, prostituye la justicia y somete al pueblo colombiano al hambre, la miseria y el desempleo, habla y practica la política de los más bajos sueldos y salarios –porque una modesta alza dizque produce la inflación según el propio presidente Valencia cercena las libertades públicas y se lanza por los atajos de la dictadura militar (ctd. en Penagos 156)

Estas declaraciones dan cuenta de las razones históricas que llevaron a la conformación de estos territorios. El gobierno en lugar de dialogar y enfrentar estos problemas políticos

prefirió seguir con ataques militares que fueron ineficientes. El despliegue militar logró que:

Durante la operación, alrededor de 2.000 campesinos de veredas como El Puerto, El Socorro y otros, fueron desalojados, encarcelados y aproximadamente 200 de ellos fueron torturados y asesinados. Jacobo Arenas, a través del Diario de la resistencia a Marquetalia, menciona que hubo cuerpos que nunca pudieron ser identificados, porque su cabeza y manos fueron cortadas.

Al finalizar la Operación Soberanía, los 16.000 efectivos del Estado no acabaron con los 48 combatientes campesinos. Entonces, los marquetalianos decidieron que los ancianos, niños y algunas mujeres se refugiaran en la selva. El restante de hombres y mujeres se convertirían en las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). El 20 de junio de 1964 expiden el Programa Agrario de los Guerrilleros de Marquetalia (Moreno par. 11-12).

La Operación fue calificada por los periódicos pro gobiernistas como un operativo pacífico de restauración y por los periódicos alternativos/ críticos como una agresión oficial en la cual estaban involucrados los “yanquis”. Los debates de significación se dan en torno a si la zona fue bombardeada o no, a que si hubo violencia oficial desde el principio o no, a que si Estados Unidos estaba involucrado, a que si Cuba estaba enviando dinero y armas, a que si existió una guerra bacteriológica o no, que si Marulanda tenía mil hombres, o dos mil o

solo 200 o 48. Que si el ejército atacó con 16 mil soldados entre ellos aerotransportados o solo con 3 mil. En fin, una serie de aspectos que a cualquiera le haría difícil entender qué era lo que estaba sucediendo (Penagos 156-157).

Esta confusión no ha terminado de esclarecerse, pero se ve que la discusión sobre la legalidad o criminalidad de los “bandidos”, “campesinos” o “guerrilleros” ha estado desde que sucedió el evento. Este elemento histórico será fundamental para analizar las obras de Lucena en torno a la figura de los campesinos colombianos y sus esfuerzos por educarlos en la revolución. A pesar de este fracaso el gobierno –y los que lo siguieron– insistió en las ofensivas militares. Esto, combinado con la imposibilidad de tomar el poder por la vías democráticas debido al acuerdo de alternancia del poder del Frente Nacional llevó a que en los años siguientes se establecieran más grupos armados que llegaron a contar con el apoyo de sectores intelectuales.

Después de Valencia, vino el gobierno de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970) y en 1970 fue proclamado presidente Misael Pastrana Borrero, la cual fue poco legítima. Ya que el Frente Nacional no logró cumplir sus promesas, el dictador Rojas Pinilla fue ganando popularidad y fundó su propio partido, la Alianza Nacional Popular (ANAPO) en 1961. Aprovechando la buena imagen que tenía Rojas Pinilla, la ANAPO lo presentó como candidato, desafiando el mandato de alternancia de poder del Frente Nacional. La ANAPO logró convocar a muchos votantes y, según las cifras oficiales, alcanzó a tener el 40% de los votos. Estas elecciones están marcadas con la sensación de que hubo fraude, los hechos son los siguientes: se hizo la votación el 19 de abril, los primeros reportes mostraban a Rojas Pinilla con una clara delantera en los votos, el gobierno da la orden de que se dejen



de transmitir los resultados, se va la luz en todo Bogotá, amanece el 20 de abril y el presidente es Misael Pastrana Borrero. Hubo mucho descontento popular, se esperaba un segundo Bogotazo, pero al final no pasó nada. Tres años más tarde, en 1973, surgió el Movimiento 19 de Abril (M-19), la primera guerrilla urbana de Colombia, que reivindicaba el triunfo de Rojas Pinilla en aquellas elecciones.

Después de la ANAPO muchos colombianos inconformes con el Frente Nacional se organizaron y emergieron más grupos armados, así como también partidos de nueva izquierda o terceros partidos. Estos partidos estaban conformados por desertores de los partidos Comunista, Liberal y Conservador; estudiantes de bachillerato y universitarios; trabajadores, obreros y campesinos, entre otros. Muchos se venían organizando desde inicios del Frente Nacional pero en los años sesenta es que deben tomar una decisión: apostar por ser partidos legales o tomar las armas como las FARC y el ELN.

Uno de los nuevos partidos que se conformó, en 1969, fue el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR), fundado por el santandereano Francisco Mosquera. Este es el partido al que se uniría Lucena en los setentas y por el que trabajaría hasta su muerte. El MOIR viene del Movimiento Obrero Estudiantil Campesino 7 de Enero (MOEC 7 de Enero), el cual tiene una apasionante historia desde 1959 y que tuvo contacto con figuras de la Revolución Cubana y Salvador Allende. Mosquera, que tenía una trayectoria importante dentro de los sindicatos de Antioquia, se formó políticamente en este espacio y tomó muchos de sus planteamientos para el MOIR.

El MOIR nació como una organización sindical, y en 1970 se realizó el Pleno de Cachipay, un encuentro en el que se definirían las bases: se decidió que sería un partido político de la clase obrera y definió su programa mínimo:

Colombia es un país neocolonial y semifeudal bajo la explotación y dominación del imperialismo yanqui. Esta dominación la ejerce el imperialismo a través de la gran burguesía y los grandes terratenientes. El desarrollo capitalista nacional se haya entorpecido por el dominio imperialista en todas las ramas de la economía y por el régimen de explotación terrateniente en el campo. De las clases que sufren la explotación del imperialismo, de la burguesía y de los terratenientes, es el proletariado la clase más explotada y revolucionaria de la sociedad colombiana (“Cuarenta años del Pleno de Cachipay: Rumbo y estrategia de la revolución colombiana” par. 11)

Además de esto, se declaró anti imperialista pues “La conquista de la soberanía es requisito indispensable sin el cual no podrá ser realidad ni uno solo de los demás derechos democráticos” (Mosquera ctd. En “Cuarenta años del Pleno de Cachipay: Rumbo y estrategia de la revolución colombiana”). En 1972 el MOIR tomó otro paso: decidió participar en política electoral. Con el editorial de *Tribuna Roja* número 4 titulado “Vamos a la lucha electoral”, Francisco Mosquera trazó una nueva ruta para el partido en la que abordarían dos objetivos: una central obrera y un frente electoral. Con esta decisión del MOIR de participar en la lucha política las estrategias artísticas de Lucena cambiaron para sumarse a este mismo objetivo. Lucena hizo parte de las campañas electorales del MOIR en

terreno para educar al campesinado y los obreros y al mismo tiempo promover a los líderes del partido, específicamente a Francisco Mosquera. En la siguiente edición de *Tribuna Roja* hay un reporte de una reunión de los Trabajadores del Arte Revolucionario del MOIR realizada el 29 y 30 de enero de 1972 en la que se acordó que el cambio de rumbo del MOIR era acertado y “... entendieron que esta determinación implicaba el poner en tensión todas las fuerzas para asestar un duro golpe a la dominación imperialista sobre nuestro país y a sus aliados internos, la gran burguesía intermediaria y los grandes terratenientes, y en especial, al actual gobierno lacayo de Pastrana Borrero” (“El arte revolucionario presente” par 4). En este acto “Los trabajadores del arte revolucionario tomaron las medidas políticas para poner incondicionalmente su trabajo al servicio de la campaña electoral del Frente Popular MOIR con la comprensión clara de que en el curso de esta tarea, se desarrollarían con más vigor la consigna de la creación de un arte nacional, científico y de masas” (“El arte revolucionario presente” par. 8).

Además de su trabajo con el resto de los artistas del partido en la construcción de un lenguaje visual y estrategias para conectar con el electorado, Lucena hizo aportes individuales al partido. En 1973 hizo su primera reproducción litográfica con un tiraje de 5,000 ejemplares titulada “Fuera el imperialismo yanqui”. Con esta obra participó en el Salón Nacional y los demás ejemplares los repartió en los recorridos por Colombia en los que acompañó a Mosquera. En octubre de este año el “Comité de intelectuales, artistas, profesionales y demás trabajadores de la cultura” presentó una declaración en *Tribuna Roja* mostrando su respaldo a la Unión Nacional de Oposición, compuesta por el Partido Comunista, el Movimiento Amplio Colombiano, el MOIR y otras organizaciones regionales: “.... hemos adherido solidariamente a la Unión Nacional de Oposición, porque

comprendemos que la auténtica cultura nacional y popular se desarrolla como producto de las luchas del pueblo y su liberación” (“Intelectuales y artistas con la UNO” par. 6). Además de hacer un análisis de la necesidad política, su apoyo va en rechazo al imperialismo que se vive en el campo cultural en ese momento:

A la dominación material, corresponde el incremento de la colonización cultural norteamericana en todos los campos de la vida espiritual de nuestro pueblo. Como resultado la educación primaria y secundaria no llega a las grandes masas; la universidad pública es sometida a un proceso de destrucción en beneficio de la Universidad Privada y Confesional; los medios de comunicación difunden la apología de la violencia de las clases dominantes, del anticomunismo y la sumisión más descarada a los círculos dominantes de los Estados Unidos. Se trata de implantar un arte antinacional y alienante que nada tiene que ver con la historia y las luchas del pueblo colombiano, impidiendo el florecimiento de la cultura popular (“Intelectuales y artistas con la UNO” par. 2).

Lo interesante de esta declaración no es solo lo que dice sino los firmantes: aparece el nombre de Lucena junto a otros que son figuras centrales en el desarrollo de la cultura de Colombia: Feliza Bursztyn, Ricardo Camacho, Jorge Alí Triana, Jorge Elías Triana, Pedro Alcántara, Jairo Aníbal Niño y Beatriz de Viecco, entre otros. Los aquí nombrados son personalidades de la cultura cuyo legado no está estrechamente relacionado con el mundo de la política, es claro que el Frente de Trabajadores Revolucionarios del MOIR no respondía solo a hacer pancartas: entre sus miembros se destacan importantes actores y

directores de teatro, poetas y artistas que construyeron lenguajes transformadores, como el de Bursztyn con la chatarra<sup>1</sup>. Que estos artistas hayan tomado la decisión de no militar del todo en el MOIR para mantener su libertad creativa, pues tenían una propuesta que no era tan explícitamente política como la de Lucena, muestra que la historia ha buscado despolitizar expresiones artísticas que se construyeron en diálogo con un proyecto político revolucionario. Las discusiones sobre el lugar del arte y la cultura en la revolución que Lucena publicaba en medios ajenos al movimiento estaban nutridas por estas discusiones y acciones de las que aún no se conocen detalles más allá de las fotografías publicadas en *Tribuna Roja*.

El Frente Nacional terminó en 1974 pero la oposición no logró triunfar en las urnas. Para las elecciones de 1974 los partidos lograron presentarse con candidatos únicos; una característica de estas elecciones es que, exceptuando a Hernando Echeverry, el candidato de la Unión Nacional de Oposición, todos los demás candidatos eran hijos de expresidentes: Alfonso López Michelsen, candidato del Partido Liberal y el que sería ganador de estos comicios era hijo de Alfonso López Pumarejo, Álvaro Gómez Hurtado, candidato del partido conservador, era hijo de Laureano Gómez y María Eugenia Rojas, candidata de la ANAPO era la hija de Gustavo Rojas Pinilla.

---

<sup>1</sup> Feliza Bursztyn es una artista clave en el campo de las artes visuales en Colombia. Se destacó por hacer obras escultóricas con materiales poco convencionales como la chatarra –principalmente partes de autos–, motores, tela y acero inoxidable. Su obra es importante porque es una de las primeras artistas que buscaba interpelar al público creando un ambiente con las obras, es decir, una pionera en el desarrollo de instalaciones artísticas en el país. Si bien su obra no es militante como la de Lucena, usar materiales “comunes” para hacer obras de arte es un gesto político.

La votación que obtuvo Hernando Echeverry, candidato de la UNO, fue de menos del 3%. Esto es un reflejo de la dificultad que estaban teniendo el MOIR y sus aliados por transmitir sus ideas y armar una base electoral sólida. A pesar de no lograr un amplio número de votos, fue una candidatura histórica pues fue la primera vez desde 1930 que se presentaba un candidato de izquierda.

El ganador de las elecciones fue Alfonso López Michelsen y es considerado por algunos historiadores como una continuación del Frente Nacional. Con López Michelsen el reformismo desapareció del horizonte político. Su objetivo era liberalizar la economía y abrirla al mundo. Para esto buscaba aumentar las exportaciones de productos de la agricultura de plantación, minería y petróleo para “sacar al país de la dependencia del café” (Tirado 252). Su gestión económica trajo una consecuencia: “La venta más fácil de dólares al Banco de la República ayudó al turismo u otras actividades marginales, pero también hizo más fácil traer al país dólares de la marihuana y la cocaína” (Tirado 252).

## **Capítulo 2- La carrera de Clemencia Lucena y el campo de las artes visuales**

Los años sesenta fueron muy formativos e intensos para Clemencia Lucena. Es la década en la que ingresa y se gradúa de la Universidad, tiene sus primeras exposiciones colectivas e individuales, funda y dirige la galería de arte Galería Ud. y en la que hizo las obras de arte que la han posicionado como una artista feminista y “mujer radical” en las revisiones del arte producido por mujeres en la segunda mitad del siglo XX. Esta década fue también intensa políticamente para Colombia: se fortaleció el movimiento estudiantil, fueron los

gobiernos de Guillermo León Valencia y Carlos Lleras Restrepo, empiezan a surgir las “Nuevas Izquierdas” en Colombia, se atacaron las “Repúblicas Independientes” lo que causó la fundación de las guerrillas de más larga data en el país, hubo un boom de galerías en Bogotá, Marta Traba fue exiliada y en el campo del arte se dio inicio a las Bienales de Coltejer lo cual posicionó a Colombia como un punto interesante en el escenario regional.

### **Lucena, estudiante**

Clemencia Lucena estudió en Bellas Artes de la Universidad de Los Andes de Bogotá, la primera universidad laica de Colombia que comenzó operaciones en 1949. Esta decisión nos permite identificar que Clemencia Lucena no quería seguir el camino tradicional que esperaba a una mujer nacida en Manizales, la pequeña pero boyante capital de Caldas. En lugar de estudiar en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Caldas, que desde 1957 era una Facultad, viajó a Bogotá a estudiar en esta escuela que había sido fundada por Hena Rodríguez, la única mujer adscrita al movimiento Bachué y una de las primeras abiertamente lesbiana. Rodríguez incorporó a la planta docente a la crítica de arte argentina Marta Traba en 1956 y dirigió la escuela hasta 1961.

Cuando Lucena entró a estudiar, esta era dirigida por José Antonio Roda. Marta Traba hacía parte del cuerpo docente de la facultad en este periodo y probablemente fue profesora de Lucena. Otro de los profesores que hacían parte de la Universidad en este periodo es Umberto Giangrandi, uno de los miembros del Taller 4 Rojo, que era el encargado de dirigir el taller de grabado de la Universidad. Los conceptos de Giangrandi sobre la

capacidad del arte gráfico para dialogar con las masas y de la función política del arte se evidencian en las litografías que Lucena realizaría para el MOIR.

Para el momento en que Lucena entró a la Universidad, la enseñanza del arte en el país estaba pasando por un cambio importante pues se había alejado del canon academicista, en el que la escuela era para cultivar el buen gusto y se enseñaba a partir de la copia de modelos, y estaba entrando en contacto con las vanguardias artísticas y pedagógicas (Huertas par. 7). El año exacto en el que Lucena entra a la Universidad no es claro, posiblemente lo hizo a inicios de los años 60 cuando la ilusión de que el Frente Nacional, que reemplazó la dictadura de Rojas Pinilla, traería paz al país se iba desvaneciendo y el malestar político iba creciendo.

El movimiento estudiantil en Colombia tiene una trayectoria muy amplia que inicia en la colonia y se fortaleció en los años sesenta. El movimiento no estaba ligado a ningún partido político particular sino que los estudiantes, como la mayoría de la población civil, buscaban poner fin a la violencia bipartidista que afectaba a todo el país desde 1949. En su artículo “El movimiento estudiantil en Colombia: una mirada histórica” Mauricio Archila plantea que el movimiento recibió bien el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla en junio de 1953 pues, como ya se señaló, este depuso a Gómez, quien había sido elegido con el 98% de los votos en 1951 porque no se presentó ningún candidato del Partido Liberal por la falta de garantías a la seguridad del candidato Darío Echandía. Además del aumento de la violencia explicado anteriormente, durante el gobierno de Gómez “... el clima de tolerancia política se enrarece más y muchos intelectuales liberales y de izquierda salen al exilio por



amenazas contra su vida, que en algunos casos se hacen realidad. Este cierre político y cultural se siente en las universidades ...” (Archila 77).

El discurso con el que se posesiona Rojas Pinilla le da el apoyo inicial de la ciudadanía y los estudiantes pues plantea que en su gobierno “no más sangre, no más depredaciones a nombre de ningún partido político ... y de manera especial para las clases menos favorecidas de la fortuna, para los obreros y menesterosos. La patria no puede vivir tranquila mientras tenga hijos con hambre o desnudos” (ctd. Melo 221). Un año después del golpe militar, en 1954, es asesinado el estudiante de la Universidad Nacional Uriel Gutiérrez muy cerca de la ciudad universitaria. El asesinato de Gutiérrez generó protestas masivas en la Universidad, a las que Rojas Pinilla respondió con mucha represión. Esto distanció al movimiento estudiantil de Rojas Pinilla y evidenció que el discurso sobre “no más sangre” era eso, discurso, y una práctica real del gobierno del General. Aquí comienza la radicalización del movimiento estudiantil, que se da principalmente en las universidades públicas, y que estaba en consonancia con acontecimientos globales que impactarían a las instituciones de enseñanza superior de carácter privado como Los Andes, donde estudió Lucena. En palabras de Archila:

La radicalización del movimiento estudiantil colombiano desde finales de los años cincuenta estuvo en consonancia con procesos similares en el plano global. Fenómenos como la consolidación del socialismo en la Unión Soviética y Europa del Este, la Revolución China y luego la Cubana, la descolonización del llamado Tercer Mundo y las guerras de Liberación Nacional, especialmente en Argelia y Vietnam, y la aparición de

movimientos civiles y pacifistas en los países del centro capitalista inclinaron la balanza política global hacia la izquierda, facilitando el origen de una Nueva Izquierda al margen de los partidos comunistas y socialistas ya establecidos. La revuelta estudiantil global, condensada en mayo de 1968 sería su mejor expresión. En América Latina, además del impacto de la Revolución Cubana, las luchas contra las dictaduras y las movilizaciones en pos de reformas de fondo, especialmente agrarias, también van a significar la aparición de nuevas izquierdas marcadas en el continente por la opción armada (78).

Estas preocupaciones e intereses comenzaron a aparecer en los estudiantes y ampliaron la discusión sobre las formas y metodologías en torno a la educación superior, específicamente el desarrollo de la educación artística en el país. En su artículo “Notas para una historia de la educación artística en Colombia en el siglo XX” Miguel Huertas resalta la figura de Marta Traba y plantea que ella:

... encarnó la más vigorosa reacción de las élites liberales a los valores anquilosados de la Academia desde finales de los años cincuenta. Su proyecto hacía parte de un movimiento continental de intelectuales que abogaron por un modernismo latinoamericano, paradójicamente mediado por las vanguardias europeas y norteamericanas como modelo por seguir y excluyó conscientemente toda manifestación que no sirviera a sus intereses.  
(par. 20)

En su artículo “Las transformaciones de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes 1950 – 1990” Geraldine Moreno presenta que la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes comenzó a funcionar en 1954 dentro de la sección femenina de la Universidad y era dirigida por la artista Hena Rodríguez, que pertenecía al movimiento Bachué. Era un lugar en el que se reunían “... las mujeres más que por el propósito de estudiar arte asistían a cursos de artesanía doméstica con el fin de visitar el campus para conseguir un esposo distinguido, como lo eran los estudiantes de economía e ingeniería del país” (Ospina ctd en Moreno). Si bien esta afirmación irónica de Ospina puede dar cuenta de la realidad de algunas de las asistentes, Hena Rodríguez no corresponde a este arquetipo y no habría sido aceptada por la sociedad colombiana para instruir a las futuras esposas ya que:

Fue una de las primeras mujeres en vestir pantalón, declararse abiertamente homosexual y recibir una beca del gobierno colombiano para estudiar arte en el exterior. Su obra se caracterizó por prescindir de consejos académicos o influencias clásicas. Fue reconocida principalmente por sus esculturas en madera que abordaron temas como el cuerpo femenino o personajes populares (“Hena Rodríguez Parra” s.p).

La postura de Ospina se articula con el relato oficial de que la Escuela de Bellas Artes se fortaleció en la década de 1960 cuando asume su dirección Juan Antonio Roda. En su artículo “Sección femenina” Halim Badawi cita una entrevista a Beatriz González, que fue alumna de los Andes, en la que “la describe como mala profesora, mujer anticuada y poco efectiva en la dirección de la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes” (par. 5). En el artículo “El último estudiante de arte de la Universidad de los Andes” Lucas Ospina

plantea que Rodríguez, al asumir su rol en Los Andes, se había distanciado de sus orígenes vanguardistas pues insistía en la formación clásica y la cita:

La orientación que yo le di a la Facultad fue la de que los dos o tres primeros años deben ser académicos —según creo que todo estudio en Bellas Artes debe ser—, y los dos últimos años independizar al alumno para que pueda producir con toda libertad arte moderno en la forma que crea conveniente, naturalmente dirigido. Considero que no se puede llegar a la cumbre del arte moderno sin tener bases académicas o clásicas (ctd en Ospina “El último estudiante...” par. 2).

En 1956 entró Marta Traba a dar la cátedra de Historia del Arte, hasta 1965, y en 1961 asumió la dirección de la Escuela el español Juan Antonio Roda quien “... supo transformar una escuelita de bellas artes en un espacio que antepone la creatividad a cualquier otro requisito, bien fuera formalista o burocrático, y que tenía planes para expandir la noción de arte a muchos niveles” (Ospina “Historia” par. 2).

El primer registro de la presencia de Lucena en esa Universidad es de 1964, por lo que ingresó a una Escuela decididamente moderna en la que Traba y Roda estaban desarrollando su programa plenamente. El ambiente que había en la Escuela mientras Lucena asistía era amenazante para el orden promovido por la Universidad y, con el argumento de la inviabilidad económica, se cerró la carrera en 1971 y en 1974 se graduó el último alumno. Según Ospina la inviabilidad económica era

... un sofisma técnico que cortó de tajo el sarampión de las revueltas juveniles que comenzaban a contaminar la universidad: muchos estudiantes y profesores de arte estaban entre las personas infectadas y no solo hicieron pública su protesta a nivel interno, sino que publicaron cartas en los medios. La exposición de los malestares de Los Andes a nivel público, más que la protesta misma, fue lo que más alteró a algunos miembros del consejo directivo de la universidad (Ospina “Historia” par.2).

Es probable que aquí Lucena hubiera iniciado su formación política pues, según Ospina “La Universidad de Los Andes fue especialmente propensa al desarrollo de pequeños núcleos estudiantiles de pensamiento marxista y en especial maoísta, así como a los postulados del pensador de origen judío-alemán Herbert Marcuse, uno de los referentes de la protesta juvenil en todo el mundo” (Ospina “El último estudiante... ” par. 8) Si bien en sus primeras obras no hay evidencia explícita de estas lecturas, hay una clara posición crítica frente a las representaciones de los medios masivos de comunicación que daría cuenta de estas lecturas.

Por otro lado, en su libro Los años sesenta Álvaro Tirado Mejía plantea que:

Por lo demás, con el transcurso del tiempo y entre otras causas debido a las características del régimen del Frente Nacional, la juventud se despolitizó en el sentido de que ya no entendía la política dentro del cauce de los partidos tradicionales, lo cual se constata, entre otras manifestaciones, por la abstención que fue creciendo durante todo el período (348).

Esta despolitización va de la mano con el arte promovido por Marta Traba y al que Lucena respondió en la primera parte de su trabajo que era crítico pero no se correspondía con los planteamientos de ningún partido. Pero esto no necesariamente demuestra que no estuviera expuesta al marxismo pues:

Para los años sesenta el marxismo había dejado de ser patrimonio de los partidos comunistas. Tras las denuncias y el conocimiento de los horrores del estalinismo, se abrió en Occidente un espacio para que amplios sectores de los intelectuales se aproximaran al marxismo con una actitud más abierta y amplia, que incluía la incorporación de disciplinas como el psicoanálisis, la antropología, la etnología, o la apreciación positiva del arte moderno, que eran descalificados y estigmatizados en la Unión Soviética (Tirado 249).

En 1962 Traba fue coronada como “la Papisa” por Roda; este título da cuenta de su capacidad de consolidar artistas solo por darles su bendición y nombrarlos como modernos. Este título correspondía al impacto de las primeras declaraciones de Traba sobre el arte colombiano en el que calificaba el arte producido antes de los años cincuenta como nacionalista y no universal, descalificando a los artistas Bachué. Esta definición de Traba, en la que señalaría los artistas que consideraba interesantes por tener un lenguaje universal y sepultaba a los que no por ser nacionalistas, fue el que posicionó a artistas como Fernando Botero, Enrique Grau, Guillermo Wiedeman, Alejandro Obregón y Edgar Negret. Este discurso de Traba, no tuvo la oposición necesaria para matizar sus afirmaciones o impulsar artistas que no contaran con su bendición (siguiendo con la metáfora católica), y en consecuencia trayectorias como la de Hena Rodríguez, Ignacio Gómez Jaramillo y Luís

Ángel Rengifo quedan sepultadas por su similitud con el muralismo mexicano o por ser demasiado académicas, lo que la argentina consideraba poco relevante. Otra consecuencia de haber sido la única voz fuerte es que cuerpos de obra, como la de Alejandro Obregón, quedan consignados en un relato despolitizado pues se hace un enfoque excesivo en los aspectos formales de la obra y no en la denuncia política que realizan los artistas.

### **Lucena, artista y galerista**

En 1967, a los 22 años, Clemencia Lucena hizo su primera exposición individual titulada *Gente común y corriente* en la galería El Grifo Negro. Ahí expuso una serie de dibujos en tinta y témpera de reinas de belleza e imágenes tomadas de la sección de sociales de las revistas y periódicos con una estética feísta y con una marcada ironía. Ese mismo año fundó la Galería Ud., cuyo logo (fig.1), que es posiblemente una colaboración entre Lucena y Marroquín, y nombre señalaban al espectador, invitándolo a reaccionar a las exposiciones, a ser un interlocutor. El “Ud.” es el diminutivo de “Usted” y las manos que lo rodean recuerdan a los sellos de correo con los que artistas como Marroquín marcarían las obras que circularían por los circuitos de arte correo.

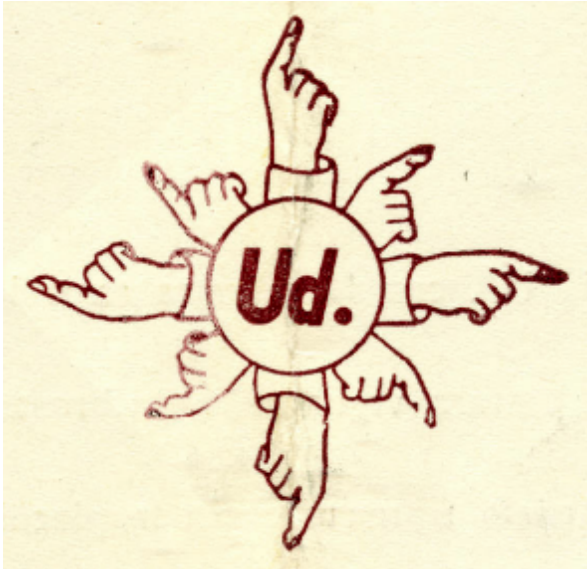


Fig. 1 Logo Galería Ud., ca. 1967. Cortesía José Ruíz.

Entre 1967 y 1970 en la Galería Ud. se realizaron exposiciones de artistas colombianos e internacionales que tomaron distintas trayectorias. La galería estaba ubicada en el quiosco de la luz del Parque de La Independencia, en el centro de Bogotá y fue cofundada por Lucena, su esposo Luis Fernando que era escritor, Raúl Marroquín que era artista de la Universidad Nacional y que posteriormente emigraría a los Países Bajos donde se convertiría en un pionero del videoarte y Matilde de Lewenthal, de quien no hay información disponible. Se inauguró el 18 de septiembre de 1967 con una exposición de un artista llamado ‘Juan Manuel H2O y Viento’. La galería estaba dedicada a presentar artistas jóvenes, muchos aún estudiantes, que tenían un espíritu vanguardista. Según Lucena, con las exposiciones buscaban “... implicar al público en el trabajo de los artistas colombianos. Hacerle ver lo más claramente posible qué es un trabajo necesario. En otras palabras, que las obras de los artistas colombianos son serias, importantes, indispensables, y no objetos de lujo” (Lucena ctd. en Cerón, Gutiérrez y Ruiz 368). Era esencialmente una galería



gestionada por artistas que tuvo un trabajo continuo y potente, particularmente en su primer año de funcionamiento.

En Ud. expuso el círculo de artistas cercanos a Lucena, la mayoría provenientes de la Universidad Nacional como Raúl Marroquín, Juan Manuel y Bernardo Salcedo, quien ya era un exitoso artista contemporáneo que exponía en las salas institucionales, las galerías consagradas y en Ud. Para muchos Ud. fue la sede de sus primeras individuales, este es el caso de Juan Manuel, Reynel Rendón, Isabel Cuervo, Gloria Hernández, Manuel Cantor, Ana Mercedes Hoyos y Amalia Iriarte. En 1968 Lucena hizo su exposición individual *Colombia al borde de la gloria* en la galería. No hay registros de la exposición pero las obras que se conocen que vienen de este periodo corresponden al mismo procedimiento que las obras de Gente común y corriente: son revisiones de las páginas sociales y periódicos para, a través de la caricatura, criticar las representaciones de la mujer.

Además de los artistas ya mencionados expusieron en la galería Álvaro Barrios, David Manzur y Carlos Granada, que en su momento ya eran jóvenes destacados y que posteriormente pasarían a ser artistas con una importancia histórica.

En 1968 se celebró en Bogotá el XXXIX Congreso Eucarístico Internacional, evento que propició la publicación de numerosas guías turísticas para recorrer la ciudad, en las que se incluyeron galerías de arte y museos. La Galería Marta Traba, fundada por la importante crítica en mayo de ese mismo año, no se incluye. La Galería Ud. aparece referenciada en la guía producida por Cervantes Café Grill (Ruiz ctd. en Cerón, Gutiérrez y Ruiz 59). En este año, paralelo a las guías de la ciudad y a las revistas especializadas en arte, los artistas

Bernardo Salcedo y Diego Ángel publican ART-PIA, una publicación con formato de afiche en el que las columnas estaban organizadas en forma de laberinto en la que colaboraban distintos artistas y escritores. En el número 3 de esta revista Clemencia Lucena colabora con un artículo conmemorando el primer aniversario de la Galería Ud.:

En el texto, Lucena, una de las fundadoras y directora de la galería, hace un recuento preciso de las 17 exposiciones, 14 individuales y 3 colectivas, efectuadas en la galería desde su inauguración el 18 de septiembre de 1967. Esta galería tiene “el propósito de ofrecer a los artistas jóvenes un lugar adecuado y accesible para mostrar su obra al público... no valdría la pena trabajar en algún sentido para los artistas consagrados” escribe Lucena exaltando, además, la obra de Bernardo Salcedo quien expuso en la Galería Ud. en enero de 1968 (Ruiz en Cerón, Gutiérrez y Ruiz 73).

Tanto ART-PÍA como Ud. tuvieron el objetivo de irrumpir en el circuito artístico que era dominado por artistas y galerías muy establecidas, en las que las divagaciones vanguardistas no tenían espacio. A pesar del espíritu contemporáneo, la Galería Ud. buscaba convocar al circuito artístico a sus exposiciones para lo que enviaba invitaciones y hacía cócteles. Para celebrar el primer aniversario de la galería se inauguró una exposición de ‘Juan Manuel H2O y Viento’. En esta invitación Lucena aparece como autora de un texto:

Hay allí un recuento de cómo ella y Juan Manuel inauguraron la galería en septiembre de 1967. El apellido de Juan Manuel no aparece ni en esta invitación ni en la que escribe Lucena, que constituyó el acto inaugural de la Galería Ud. En esta invitación, aparece el nombre de Juan Manuel sin

apellido; sin embargo, la referencia a Clemencia Lucena no. Además del título, Paisajes, Bodegones y un Autorretrato, la invitación hace referencia a Juan Manuel H2O y Viento como él o los artistas de la muestra, desapareciendo el nombre de Lucena. Aparecen también una fecha, una dirección y, en la esquina superior, la palabra cóctel. En el costado inferior izquierdo, una hora: 6:30 p. m. La omisión del apellido, aunque pueda parecer un descuido, es un gesto poderoso. Su poder está en lo que oculta: el apellido del artista es reemplazado por la obra que sugiere. Es un gesto que probablemente ninguna galería ni ningún artista se atreverían a hacer hoy. Resguardar el apellido es desaparecer al autor. ... Sugiere que lo que importa es lo que está en el espacio, no en la antesala de la invitación (Cerón en Cerón, Gutiérrez y Ruiz 91).

Cierra el texto de invitación con una afirmación que muestra cierto desencanto con el medio de las artes visuales después de un año de estar gestionando la programación de la galería: “Los dibujos de Juan Manuel significan tanto en este medio pobre y aburrido, implican tanto trabajo para un público insensible y desinteresado, comunican tanta sabiduría a los artistas introspectivos ...!” (Lucena en ARTPIA ctd. en Cerón, Gutiérrez y Ruiz 91). Lo que da cuenta de que a pesar de su juventud y de la buena acogida que tuvo en el medio, a Lucena el campo del arte le resultaba poco interesante. A pesar de esto, insistió en el proyecto de la galería y logró posicionarla de tal manera que pudieron recibir una exposición de litografías de Gego, que fueron acompañadas por un texto de Luis Fernando Lucena.

A pesar de triunfos como la exposición de Gego, el desgaste y agotamiento con la escena fue creciendo y lo compartían sus socios. Al no sentirse estimulado por el entorno Raúl Marroquín se va a la academia Jan Van Eyck en Maastricht en 1971, desde donde mantiene sus lazos con la escena conceptual en Colombia con la revista *Fandangos* y Clemencia y Luis Fernando cambian de campo de acción y se unen al Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR).

### **Marta Traba, los Cuatro Evangelistas y la crítica de Lucena**

Marta Traba es una figura ineludible para hablar sobre arte en Colombia. Nació en Buenos Aires en 1930, estudió Historia del Arte en la Sorbona entre 1949-1950, en 1952 publicó en esta ciudad su primer libro de poemas y en 1954 llegó a Colombia casada con Alberto Zalamea, periodista. En Colombia tuvo una posición destacada en el periodismo cultural: participó en la fundación de la revista Mito, hizo un programa de historia del arte que se transmitía por televisión nacional, fue profesora en la Universidad Nacional y en la Universidad de Los Andes, fundó el Museo de Arte Moderno de Bogotá, tuvo una galería de arte, era una presencia constante en las emisiones sobre arte de la emisora HJCK y escribió para incontables periódicos. Por todos estos espacios que ocupó y la convicción y claridad de su discurso, fue una autoridad en el campo y redefinió “la modernidad” en el arte colombiano. Además de sus logros profesionales, su carácter la mantuvo en esta relevante posición.

José Antonio Roda la coronó como “La papisa” del arte colombiano en una ceremonia mítica en la Universidad de Los Andes. A pesar de haber tenido una plétora de roles, Marta Traba nunca se describió a sí misma –ni ha sido definida posteriormente– como curadora de

arte. El no uso de este término responde a que este no era necesario en el campo artístico en el que ella se movía, no había sido pertinente definir este rol porque ella tuvo posiciones estables en las instituciones que fundó o en las que trabajó. Pero esto fue rápidamente cambiando en la medida en que se empezaron a desarrollar eventos internacionales en el país, que necesitaban esta figura de curador.

Así emergió en Colombia el rol del curador, asumido por un grupo de jóvenes, que no venían de la historia ni la historia del arte, sino que eran artistas con vocación de gestores. Estos nuevos curadores no convivieron mucho tiempo con la papisa en el país pues en 1969 el presidente Carlos Lleras Restrepo expulsó a Traba por intervenir en asuntos de orden nacional después de que en 1968 manifestó su inconformismo con la toma de la Universidad Nacional por parte del Ejército de Colombia. Después de ser expulsada siguió conectada con el país, para ese momento seguía casada con Alberto Zalamea con quien tenía dos hijos colombianos, pero le entregó el Museo de Arte Moderno a Gloria Zea, la primera esposa de Fernando Botero. Con su partida quedó espacio para que este nuevo grupo de curadores obtuviera más visibilidad. Este grupo ha sido nombrado como “Los Cuatro Evangelistas” y fueron fundamentales para la emergencia del arte contemporáneo en el país.

### **Los cuatro evangelistas**

Este título hace referencia a cuatro curadores, hombres, que trabajaron en distintas ciudades de Colombia en paralelo: Miguel González en Cali, Eduardo Serrano en Bogotá, Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín. La curadora María Wills fue la encargada de inmortalizar esta denominación en el libro que reúne sus historias y que

plantea que es con estas cuatro figuras que aparece la curaduría en Colombia. El tipo de arte promovido por estos era distinto al de Traba y sus creencias sobre lo que valía la pena mostrar distan mucho de la propuesta estética y política de Lucena. En palabras de Wills:

Promover un arte conceptual cuyo contenido no tenía una agenda política también tenía sus riesgos pues se podía entender como un arte crítico destinado solo a las élites, vinculado con la burguesía y con las galerías comerciales que lo promovieron. Sin embargo, esta postura era bastante superficial, pues sin caer en una subordinación del arte como instrumento político y social –como fue el caso del Realismo Socialista–, el arte promovido por los Cuatro Evangelistas sí asumió posturas críticas en relación con el contexto local, por lo que sus curadurías resultaban políticas en un sentido amplio del término (s.p).

Al igual que Traba, el impacto y reconocimiento que obtuvieron estos cuatro fue inmediato, la misma papisa los identificó en 1981:

No es ajeno el tono dominante que ha ido tomando el arte colombiano en manos de Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; Miguel González, en Cali; de Álvaro Barrios, en Barranquilla y de Alberto Sierra en Medellín, quienes han apoyado lo que consideran vanguardia –es decir, el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica–, de un modo tan entusiasta y excluyente como para descorazonar a todo aquel que se atreva a disentir (Traba ctd. en Wills s.p).

Estos cuatro curadores tenían una visión sobre el arte y su función política y social radicalmente distinta a la de Lucena, pero en algunos casos es probable que hubieran coincidido. Por ejemplo, entre 1969 y 1974 Eduardo Serrano dirigió la galería Belarca y en 1970 Lucena expuso ahí. No hay mucha información sobre las obras exhibidas ni un registro de la muestra, pero no hubo un interés en profundizar la relación pues cuando el Consejo Internacional del MOMA visitó el MAMBO Serrano hizo una exposición titulada 32 artistas colombianos hoy en la que Lucena ni nadie que pintara como ella participó.

Durante los años 70, mientras estos curadores promovían su idea de arte Clemencia Lucena participó principalmente en exposiciones colectivas que hacían parte de eventos importantes como el Salón Nacional, la Bienal de Arte de Coltejer y la exposición panamericana de artes gráficas en Cali. A continuación haremos un recorrido por la historia de estos eventos para comprender el circuito en el que se movía Lucena. Es interesante que estas participaciones fueron en paralelo con su trabajo político con el MOIR.

### **Salón Nacional de Artistas – Bogotá**

Los Salones Nacionales son una institución en Colombia que ha buscado visibilizar el trabajo de los artistas del país. Desde 1958 los Salones Nacionales se mudaron al Museo Nacional de Colombia, ubicado en Bogotá. Desde ese momento se empezaron a incluir otros medios además de la pintura y escultura clásicas: se abrió espacio para presentar dibujos, grabado y cerámica. Para este periodo ya había un grupo de críticos de arte especializados, como Marta Traba, Walter Engel y Casimiro Eiger, que escribían sobre los Salones y en algunos casos fueron jurados. En la medida en que los Salones se volvían

instancias más relevantes y determinantes en la carrera de los artistas comenzaron a participar jurados internacionales.

En 1970, durante el XXI Salón Nacional –que fue el primer Salón en el que participó Clemencia Lucena– el jurado venezolano Juan Calzadilla declaró a los Salones como una institución muerta. Según la página oficial de los Salones Nacionales “El mórbido comentario tenía razón de ser: los artistas de las décadas pasadas habían dejado de asistir, la organización decidió entonces hacer el Salón cada dos años y los premios fueron suspendidos” (“Historia del Salón y su revés”).

Uno de los textos más polémicos e interesantes de Clemencia Lucena fue producido en 1971 a propósito del XXII Salón Nacional, en el que también participó como artista. Se trata del texto “Formas “puras” y formas políticas en el XXII Salón”, publicado inicialmente en Lecturas Dominicales de El Tiempo en 1971. Sobre las obras presentadas Lucena desarrolla una serie de ideas que serán constantes en su producción como “Como no hay arte por arte, ni arte que esté por encima de las clases ni que se desarrolle al margen de la política o sea independiente de ella, cada obra expresa una posición de clase y defiende los intereses de una clase determinada” (Lucena “Anotaciones...” 53) Se refiere al formalismo de las obras de Carlos Rojas y Omar Rayo como

... un recalcitrante formalismo justificado con una retórica vacía, un intento de evadir todo contenido, un regodearse entre “formas puras”. Semejantes exabruptos buscan conscientemente un tipo de público y desechan otro. Se dirigen a una élite que consideran a su altura, que finge entenderlos y



consume a precios escandalosos sus baratijas, y menosprecian a los más amplios sectores del público porque no aceptan la imposición de un arte que defiende y contribuye a mantener el actual estado de cosas (55).

Y a las de los artistas que ella denomina “revolucionarios de palabra”, que hacían parte del Partido Comunista o simpatizaban con la izquierda pero no militaban también las critica fuertemente. Sobre la propuesta de Diego Arango “Muestra la tortura o sea solo la opresión y no la respuesta que las masas populares dan a ella ...Es obvio que la obra muestra un enemigo, pero lo muestra omnipotente exhibiendo todo su aparato represivo, lo cual se concentra con lujo de detalles en el centro mismo de la composición, el policía” (59). Sobre la de Nirma Zárate plantea que la obra no es revolucionaria porque:

El contraste entre niños ricos y niños pobres, así como el hambre, están planteados solo como una cuestión de injusticia social que la burguesía no ignora y que ha tratado de solucionar a su manera. El problema es que al no plantear soluciones revolucionarias, al deformar el verdadero sentido y las manifestaciones de la lucha de clases, al quedarse en el plano de la simple denuncia de una de las consecuencias del sistema, la obra de Zárate cae de lleno en el reformismo, en la sensiblería, en la alharaca lastimera e inútil (59-60).

En términos generales, Lucena marca su distancia con otras manifestaciones de arte político al señalar las obras de la derecha camuflada con los siguientes criterios:

Actitud anticientífica manifestada en ignorar las luchas victoriosas del pueblo colombiano ... que les impide ver al enemigo principal, el imperialismo ... Actitud pacifista manifestada en el contenido derrotista ... hasta el punto de convertir las obras en verdaderas apologías de la represión, idea que acentúan al revelar sólo los efectos de la violencia reaccionaria y no los de la violencia revolucionaria ... Actitud frente al público consistente en comunicarle un mensaje desmoralizante que busca objetivamente, aunque no lo logre, atrofiar la iniciativa de lucha de las masas con escenas melodramáticas, lo que de hecho es antipopular (60).

Después de esta declaración de muerte a los Salones dictada por Calzadilla, a lo largo de los años 70, comenzaron a emerger otros eventos de arte que compitieron por la relevancia del Salón Nacional. Este se ha ido reinventando para poder mantener su pertinencia pero nunca volvió a tener la predominancia que tuvo en sus primeros 30 años pues se han organizado muchos otros eventos que también convocan a los artistas. Lucena participó en el XXI Salón (1971), XXII Salón (1972), XXIII Salón (1973), XXIV Salón (1974), XXV Salón (1975) y el XXVI Salón (1976). Los primeros dos fueron en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá pero, a partir del XXIII de 1973, las exposiciones del Salón itineraron por distintas ciudades de Colombia. En 1976 la forma de organizar el certamen cambia radicalmente: nacen los Salones Regionales con el objetivo de descentralizar el evento y dar espacio a los artistas de región. Clemencia Lucena ganó el Tercer Premio en el I Salón Regional de Artes Visuales Zona Central (1976). Esta fue la última exposición colectiva en la que participó, probablemente lo hizo con alguna pintura o acuarela del MOIR.

Para comprender mejor la escena de los salones en la década de 1970 es útil revisar la exposición Marca Registrada realizada en el Museo Nacional de Colombia en el 2006 que fue curada por Cristina Lleras, Ángela Gómez, Carolina Vanegas, Juan Ricardo Rey, Juan Darío Restrepo y Beatriz González, en la que revisaron la historia del Salón y seleccionaron obras representativas o de buena calidad que hicieron parte en los Salones.

La sección que abarcaba los años en que Lucena participó se llamó *Espectador de un funeral* (1970-1981) y en la presentación los curadores plantean que: “En medio de una escena artística conservadora y academicista hizo presencia el arte comprometido y el arte conceptual, en los 8 salones que se llevaron a cabo durante este periodo”(“Marca registrada, una mirada retrospectiva al Salón” par. 10). Esto es muy interesante porque parecería que el Salón más que estar “muerto” fue un espacio en el que propuestas interesantes pudieron presentarse. Entre las 16 seleccionadas como lo más notables hay solo 4 realizadas por mujeres (Beatriz González, María Paz Jaramillo, Clemencia Lucena y Alicia Barney) y 3 que tenían una postura política abierta (Alfonso Quijano, Diego Arango (Grupo 4 Rojo) y Clemencia Lucena, por lo que será posible ver distintas formas de abordar el arte realizado por mujeres y las temáticas políticas. En esta década se presentaron, y en muchos casos fueron premiadas, en el Salón obras que son fundamentales para hablar de la historia del arte del país como *La Cosecha de los Violentos* (1968) de Alfonso Quijano, *Aquí no cabe el arte* (1972) y *Colombia* (1976) de Antonio Caro, *Grabado popular publicado en un periódico* (1974) de Álvaro Barrios, *Interior 2* (1976) de Fernell Franco (que fue la primera fotografía en ganar un premio en el Salón) y *Alacena de zapatos* (1978) del Grupo El Sindicato.

## **Bienales de Coltejer (1968, 1970 y 1972) – Medellín**

Medellín, capital de Antioquia, era un polo de desarrollo industrial en Colombia. Una de las empresas más grandes de la ciudad era Coltejer, una empresa textil, que entre 1968 y 1972 patrocinó tres bienales que pusieron a Medellín en el epicentro del desarrollo del arte contemporáneo en América Latina. Cada edición fue aumentando en tamaño, en su artículo “68, 70, 72 Bienales de Coltejer. Sala permanente (Inaugurada el 23 de mayo de 2018). Museo de Antioquia. Medellín, Colombia” Federico Ardila lo describe:

En la primera edición participaron once países y se expusieron 160 obras en los espacios oficiales de exhibición ubicados en el pabellón de física de la Universidad de Antioquia. En la segunda, realizada en el Museo de Arte y Antropología de la misma universidad, se convocaron 26 países con 324 obras de 171 artistas, 40 de ellos nacionales. En la tercera edición se exhibieron 600 obras de 220 artistas de 29 países, esta vez en el edificio Coltejer recién construido en el centro de la ciudad. El crecimiento exponencial de la Bienal no se limitó a la cantidad de artistas participantes, sino también al público asistente que fue, en su edición de 1972 de 478.000 espectadores, lo que significaba un aumento del 531 % respecto de la primera edición de cuatro años atrás y 281 % respecto de la segunda edición (237).

Las Bienales fueron posibles gracias a la gestión de Leonel Estrada, su director, y a Rodrigo Uribe Echavarría, presidente de Coltejer durante los años de las bienales. En el artículo “Bienales de Arte Coltejer 1968, 70 y 72: seis años de revolución cultural en Medellín, Colombia” Alexa Halaby plantea que “Cuentan quienes presenciaron la I Bienal

que para el público local fue difícil comprender el arte exhibido, en una ciudad acostumbrada a la pintura de paisajes y retratos. Se vieron ejemplos de arte conceptual, abstracción geométrica, graffiti, Pop Art y Environmental Art” (par. 4)

Después del éxito de la primera Bienal, para la segunda Leonel Estrada hizo un esfuerzo grande por hacerla más internacional. Los curadores invitados fueron Vicente Aguilera Cerni de España, Lawrence Alloway de Inglaterra y Giulio Carlo Argan de Italia, quienes convocaron a 123 artistas de todo el mundo. Esta edición ya no estaba dedicada a la pintura solamente. Según Halaby:

Un total de 170.000 personas —entre locales y visitantes— asistieron al evento en una ciudad de tres millones de habitantes. Para la edición de 1970 personas imperantes del mundo del arte de Nueva York como Bárbara Duncan, miembro de la junta del Metropolitan Museum, y Gene Baro, crítico para Art News y Art in America, se aventuraron a llegar a Medellín (par.6).

Allí, entre grandes nombres como Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Lygia Clark, Julio Le Parc y Luis Tomasello expuso una joven manizaleña de 23 años: Clemencia Lucena. No hay certeza de cuál obra suya participó, pero es muy probable que fuera uno de los dibujos de una reina de belleza realizados a partir de imágenes de prensa, que habría encajado muy bien entre obras de Pop Art que también se exhibieron.

En 1972 se realizó la III Bienal de Arte Coltejer curada por Jasia Reichardt de Polonia, Gillo Dorfiles de Italia y el estadounidense Brian O'Doherty que contó con la participación de 220 obras. En esta edición, en la que también participó Clemencia Lucena, estuvieron

los artistas Carlos Ginzburg, Feliza Bursztyn, Antonio Caro, Álvaro Barrios, Bernardo Salcedo y Hans Haacke. Dejando de lado la importancia que este evento tuvo en términos del desarrollo artístico de la región, es curioso que Lucena, que para 1972 ya militaba en el MOIR, hubiera aceptado participar en un evento auspiciado por una empresa que no tenía a sus trabajadores en las mejores condiciones. Es posible que haya decidido participar para incomodar a las directivas de la compañía y a los jurados internacionales con una obra que no complacía los criterios políticos y estéticos que promovía el evento.

En su artículo “ZONA FRANCA: The International Coltejer Biennials in Medellín (1968-1972) and Institutional Agonism” Ana María Reyes plantea que estos eventos deben leerse como batallas de las negociaciones culturales de la Guerra Fría. Según la autora:

Aunque en principio las Bienales de Coltejer parecieran seguir un modelo de desarrollo como sus precursores [aquí se refiere a las bienales de Sao Paulo y Córdoba (1962)] una mirada más detallada a los complejos intercambios y tensiones entre el auspiciador industrial, los organizadores, jurados, críticos, artistas y visitantes, demuestra que también puso a andar caminos y redes alternativas con un alcance geográfico e histórico más amplio (193-194).

En este sentido, estas bienales fueron un campo de batalla entre las distintas corrientes artísticas que se estaban gestando en el mundo: en la segunda edición se premió el constructivismo latinoamericano, que planteaba un diálogo directo con las vanguardias europeas y en esta edición y la tercera hubo un esfuerzo muy grande por traer arte tecnológico de la mano de Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación

(CAYC) de Argentina. Así, si bien la bienal pareciera no tener un tinte imperialista sino de punto de discusión y de construcción de un lenguaje artístico regional, una militante de izquierda como Clemencia Lucena no tenía lugar pues había una agenda desarrollista presente.

Su incomodidad con este evento quedó consignada en un texto publicado en *El Periódico* titulado “La Bienal de Coltejer, un evento anti nacional” en el que dice “La Bienal está saturada de objetos irrisorios, una mezcla de los valores impuestos por las agencias publicitarias: pretensiones científicas, visos de jipismo, exaltación de la pornografía, elitismo y un acendrado subjetivismo. Semejante mezcla no da sino basura. Pero esa basura es veneno, oprime al pueblo, y ahí reside su poder” (Lucena “Anotaciones...”71). Una constante en este tipo de eventos, incluso hoy en día, es que los públicos locales no entran en diálogo con las obras, en palabras de Lucena:

... el público tiende a sentirse ignorante porque evidentemente no entiende semejantes paparruchadas ni mucho menos las identifica como obras de arte. Pero esto no revela deficiencia en el público sino agudeza. El público puede desconcertarse inicialmente pero al fin comprende que allí no hay nada comprensible, excepto la esterilidad de esas obras, la deshonestidad de los críticos que las defienden, el carácter antinacional de los eventos que las promueven (72).

Lucena no se refiere a su participación, por cómo está construido el artículo pareciera que solo fue como visitante pero en su currículum, publicado en el mismo libro que recopila este texto, está consignada su participación como artista. Al elegir no hablar en primera persona ni resaltar el contrapunto que su obra seguramente marcaba en el evento, Lucena muestra que la crítica no busca enaltecerla como artista ni impulsar su carrera, en cambio

señala un problema mayor y desarrolla un discurso en el que identifica la presencia del imperialismo en este evento supuestamente no alineado.

### **Bienal de Artes Gráficas – Cali**

Medellín no fue la única ciudad intermedia en Colombia que logró posicionarse en el mapa de las artes visuales con un evento financiado por una empresa local. El caso caleño empezó en 1970 con la Exposición Panamericana de Artes Gráficas patrocinada por la empresa multinacional Cartón de Colombia. Esta exposición es considerada la antesala de la primera edición de la Bienal de Artes Gráficas de Cali que inauguraría en 1971, para coincidir con los VI Juegos Panamericanos que sucederían en la ciudad. Eventos de este tipo fueron abundantes a inicios de los años 70 en el tercer mundo, cuando el grabado era un medio ampliamente utilizado por los artistas ya que les permitía reproducir sus obras sin un costo de producción elevado y con facilidad para enviarlas por correo, llegando así a un público más amplio. Estos eventos “[...] se proponían mostrar lo mejor de las artes gráficas del continente, convirtiéndose en un lugar de encuentro de artistas, críticos, obras e incluso ideologías; propiciando espacios de confrontación y circulación de discursos gráficos en esos tiempos de modernización” (Castellanos 17).

Las Bienales de Artes Gráficas se realizaron en Cali entre 1971 y 1986; hubo cinco ediciones en total. Su creación tenía relación con un vacío que habían dejado las Bienales de Coltejer, en palabras de Maritza Uribe de Urdinola, presidenta de La Tertulia y directora de las Bienales de Artes Gráficas:

La idea de efectuar esta Primera Bienal de Artes Gráficas, nació del éxito de las muestras IX y X Festivales en materia de Artes Gráficas. El haber



descubierto que Coltejer que (sic) con una extraordinaria labor con su Bienal de Arte en Medellín, no tuvo en cuenta las artes gráficas que en este momento constituyen el vínculo más factible del arte con el arte del mundo, puesto que los costos de las obras no solo permiten traerlas de cualquier parte del mundo sino adquirirlas (ctd. en Castellanos 17).

Además, las Bienales tenían sentido para Cartón de Colombia que en ese momento estaba desarrollando un departamento de Diseño Gráfico que se benefició mucho de los intercambios y la promoción que trajo el evento. Las Bienales lograron tener una reputación muy buena por la seriedad del trabajo y atrajeron una diversidad de artistas interesante: muchos estaban interesados en aspectos sociopolíticos que trabajaban desde lo figurativo, la abstracción, el erotismo, la geometría y el expresionismo.

Los artistas que participaban eran elegidos por distintos comités de enlace que proporcionaban a los organizadores una lista de artistas para invitar y luego la organización elegía a los ganadores. Los comités de enlace estaban todos muy bien conectados, por lo que no era extraño que se repitieran los artistas en varios eventos en Cali, Puerto Rico y Santiago de Chile principalmente. En Cali la Bienal se alimentó de un entorno vibrante que Katia González describe en su libro *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia* en los años setenta en el que destaca la actividad cultural de Ciudad Solar que comenzó justo antes de los Juegos Panamericanos de 1971, es decir, coincidiendo con la Bienal.

Clemencia Lucena participó en ambos eventos: la Exposición Panamericana de Artes Gráficas de Cali (1970), en la que obtuvo una mención honorífica, y la I Bienal de Artes Gráficas de Cali (1971), ambas organizadas por el Museo La Tertulia. La obra con la que

Clemencia Lucena participó en la Exposición Panamericana no se conoce, pero con la que participó en 1971 se llama *Colombia, febrero 1971* (1971) y “... realmente fue un trabajo colectivo realizado junto con Diego Arango y Nirma Zárate, una suerte de periódico mural de contra información” (González 123). Esta colaboración es interesante y es un rastro de una relación que no es evidente en los escritos de Lucena: en algún momento tuvo un diálogo productivo – y quizás una amistad– con artistas afiliados al Partido Comunista, los mismos que pasaría a criticar de manera dura y aguda, a llamar falsos revolucionarios, en su texto “Formas puras y formas políticas en el XXI Salón” (1975).

A partir de 1972 la Bienal y Cartón de Colombia comenzaron a vender algunas de las obras que participaban en el evento en unas carpetas. Esto incomodó a algunos artistas, que se negaron a seguir participando porque consideraban que el evento era “burgués y elitista” (Castellanos 28). Es posible que Lucena dejara de participar por esta razón, aunque también es posible que por su afiliación explícita al MOIR dejara de ser interesante para los comités de enlace y que no la invitaran más.

### **El Primer Salón de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano**

Con la participación de Clemencia Lucena en estos tres eventos, que fueron los de mayor prestigio y relevancia nacional e internacional, podemos ver que a pesar de que se unió al MOIR y dedicó mucho de su tiempo al trabajo con este movimiento, le interesaba mantener un pie en el mundo del arte. En su libro *Anotaciones políticas sobre la pintura en Colombia* (1975), Lucena escribió artículos críticos sobre la II Bienal de Coltejer y varias ediciones de los Salones Nacionales y el Primer Salón de Artes Plásticas de la Universidad Jorge

Tadeo Lozano, lo que da cuenta de su incomodidad frente a estos espacios en los que participaba con su trabajo. Estos textos coinciden con la realización de estos eventos, lo que permite ver cómo su mirada crítica se va construyendo paralelamente con la participación en estos espacios. La posición que toma Lucena es la de incomodar con su presencia: participa en todos los espacios que puede pero esto no le quita la capacidad de mirarlos críticamente. Lo que es desconcertante es que al leer los textos no queda claro que es una crítica que viene desde adentro, desde alguien que participó en estos mismos espacios.

Si bien el Primer Salón de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano no es un evento particularmente importante en la historia del arte colombiano, es un escenario en el que se desarrolló una polémica entre la gran institución de Colcultura y los artistas jóvenes. La polémica se dio en el marco del XXIII Salón Nacional de Artistas de 1972 cuando la Junta Asesora de Colcultura -entidad precursora del Ministerio de Cultura- se autonostró como jurado de las convocatorias para el Salón en cuatro ciudades. Este mismo año se eliminaron los premios para artistas jóvenes en el contexto del Salón. Ambas decisiones fueron muy mal recibidas por los artistas. El descontento se agudizó cuando la junta creó un premio que fue otorgado a Rodrigo Arenas Betancourt, un artista que no era reconocido por sus pares ni por la crítica como merecedor de aquel reconocimiento.

Eduardo Serrano, el evangelista que operaba en Bogotá y que era director de la galería Belarca, y Rita de Agudelo, directora de la galería San Diego, organizaron un Salón independiente en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el que entregaron 30 premios. Según María Wills “Fue importante esta confrontación, porque reveló el impacto que podía tener en el gremio artístico y, sobre todo, en una nueva generación que estaba dispuesta a ir

contracorriente, asumiendo actitudes artísticas en contra de la institución artística, actitudes que hoy se entienden como obras” (s.p). La visión de Lucena sobre este salón independiente, que publicó en 1972 en Lecturas Dominicales de El Tiempo es una lectura crítica a la propuesta de Serrano y de Agudelo que la planteada por Wills, pues para Lucena “Estos salones han sido considerados como antagónicos, pero sus contradicciones no llegan a tanto, ni mucho menos” (s.p). En su texto describe a los organizadores (Serrano y Agudelo), aunque no los nombra, como:

... un pequeño grupo de personas que representan los intereses de los artistas más reaccionarios, aquellos que acudían al Salón de Colcultura movidos estrictamente por el afán de premios. En esta ocasión no sólo no participan en él, sino que organizan su propio evento de bolsillo, con premios que distribuyen sin mucha discusión entre amigos. Intentan sabotear el salón de Colcultura posando de “independientes”, pero no han podido dar razones convincentes para no participar en el salón oficial, cuya política de no dar premios es errada, pero que brinda al artista la posibilidad de que sus obras lleguen a públicos más numerosos (84).

Además, Lucena narra un acontecimiento que no hace parte del relato oficial de Serrano, el difundido por Wills, en el que un grupo de estudiantes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano interpretaron el evento como una propuesta elitista y que no era coincidente con las demandas y posturas del estudiantado. Por esto, durante la inauguración del evento los estudiantes difundieron un comunicado del que Lucena cita el último párrafo:

Repudiamos categóricamente a aquellos artistas cuyas obras sirven a la fronda oligárquica y aplaudimos la presencia combativa de un grupo de pintores que con su obra luchan de una manera realista para que el arte

nacional cumpla el papel revolucionario que exige y necesita el pueblo colombiano. Para estos compañeros de lucha las puertas de nuestra universidad siguen y seguirán abiertas (85-86).

Esta situación muestra cómo Lucena se fue alejando del grupo de artistas jóvenes que crecerían con el acompañamiento de Serrano, del que habría podido hacer parte pero su convicción política no se lo permitió. No los abandonó definitivamente, si bien sus intereses pasaron a estar enfocados en el MOIR, siguió desarrollando su carrera y propuesta estética y política en las instituciones canonizadoras. Después de esta acción Serrano profundiza su relación con las instituciones culturales y se inventa el puesto de “curador” en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el que realizaría los Salones Atenas, fundamentales para su carrera y la promoción del arte conceptual en el país, y exposiciones de toda índole, incluyendo colaboraciones con el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

### **Arte y política en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)**

Antes de comenzar con los Salones Atenas, su proyecto para definir el arte contemporáneo en Colombia, Eduardo Serrano hizo la exposición *Arte y política* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1974. En el folleto producido a propósito de la exposición Serrano señala lo ambiciosa que era la propuesta pues buscaba

... reunir por primera vez, si no todas las obras de carácter político producidas desde comienzos de la República, al menos una selección ampliamente ilustrativa de la permanencia del tema, y de muchos de los movimientos, argumentos, y realizaciones artísticas que se han acogido visualmente a la política, en el país, desde aquella época hasta nuestros días (1).

En el folleto se hace un recorrido por la historia del arte colombiano que trata temas políticos hasta llegar a revisar las manifestaciones de los años 60: de Carlos Granada dice que "... mantiene desde mediados de los años sesentas, una línea de trabajo expresionista y una obra con metas de comunicación y de protesta" (2), de Augusto Rendón dice que sus obras son "ácidas acusaciones grabadas con destreza" (2), de Alfonso Quijano "expresiones xilográficas y visionarias" (2), de Pedro Alcántara "el documental desgarramiento del hombre contemporáneo" (2).

Al referirse a la generación de Clemencia Lucena, Serrano describe el panorama del arte político así:

A las posibilidades de denuncia del grabado se remiten, por ejemplo, las vallas expertas, mordaces e intrigantes de Diego Arango y Nirma Zárate, las incisivas serigrafía de Luis Paz, y las múltiples afirmaciones sobre aspectos de la realidad de Humberto Giangrandi sobre vidrio y metal. A la pintura se ciñe Armando Múnera y al dibujo Gustavo Zalamea [hijo de Marta Traba], para condenar con metáforas visuales a la clase dirigente del país. Y Roberto Pizano se basa (como otros), en fotografías, pero para mostrar con la persuasión de su pintura, páginas incriminatorias de nuestra supuesta democracia. Sutiles y realistas como los dibujos de Eugenia Escobar [hermana de Clemencia Lucena], o claras y primitivistas, como los óleos de Amalia Iriarte, nuestras nuevas producciones artísticas y políticas se concentran, en su mayoría, en la incitación directa a la acción revolucionaria; y así lo ponen de presente también en esta muestra, los trabajos de María Victoria Benito, Clemencia Lucena y Carmen Gómez de Peláez (3).

En el mismo plegable oficial de la exposición aparece un texto titulado “El camino de un realismo en Colombia” de Darío Ruíz Gómez que reconoce que la postura política de los artistas del Taller Cuatro Rojo y del MOIR tiene “... una tradición de luchas, logros, contratiempos. Y su contestación desde otro punto de vista a un arte comercial fetichista se inscribe –ahí está la verdadera modernidad – en la mejor corriente contestataria del momento actual en el mundo” (4). El texto continúa:

Además, existe en sus planteamientos un elemento catártico lo suficientemente fuerte como para pensar que definitivamente cambió el punto de enfoque para nuestro arte, ya que esto no es algo que ha surgido buenamente, que se esté manifestando como un sarampión generacional, sino que obedece a un verdadero cambio de perspectivas en lo social y cultural. Y basta recordar en lo que ha significado para nuestro teatro, el romper con formas extrañas, con vanguardias de café, para lanzarse hacia la investigación, hacia los montajes colectivos, para darse cuenta de que todo lo que está sucediendo a nivel de movimientos obreros y campesinos, sí está incidiendo positivamente en los planteamientos de esta nueva cultura (4).

### **El Salón Atenas**

María Wills describe los Salones Atenas, que comenzaron en 1975, de la siguiente manera: “El Salón Atenas fue un espacio fundamental para lograr la ruptura del arte colombiano con la modernidad. La modernidad ya se había tornado en una especie de canon y había una necesidad de renovación. Este evento afianzó la entrada a los museos del performance, la instalación y la fotografía” (54). Estos salones fueron importantes para la carrera de artistas que hoy representan el canon de lo contemporáneo en Colombia como Antonio Caro y

Miguel Ángel Rojas. También fueron el escenario en el que otras artistas mujeres que hacen parte de la exposición Radical Women empezaron su carrera como Sandra Llano, Alicia Barney y María Evelia Marmolejo.

Sus lenguajes visuales iban de la mano de lo que le interesaba posicionar a Serrano. Sandra Llano presentó la obra *In-Pulso* (1978) que es una serie de electrocardiogramas, dibujos hechos desde la ciencia y que invitaban al espectador a realizar sus propios dibujos con un electrocardiógrafo instalado en la sala de exposición; María Evelia Marmolejo presentó la performance *Anónimo I* (1981) en la que “... hace un recorrido urbano por una pasarela de tela blanca en la que van quedando huellas de sangre producto de cortadas que ella misma se inflige” (Wills s.p); Alicia Barney mostró desechos que recolectó en la playa haciendo un diario personal y una denuncia ecologista. En contraste con estas propuestas es posible comprender por qué Serrano no seleccionó a Lucena para participar en estos salones.

En 1980 Serrano hizo una revisión del arte colombiano producido en la década de los setenta en la publicación periódica *Re-vista* que Alberto Sierra editaba en Medellín. Al referirse a los Salones Atenas dijo que era “... un certamen de vanguardia y vitalidad inapelables, ofreciendo indicios claros de la multiplicidad de argumentos y objetivos que actualmente intervienen en el arte, y de la inclinación de los más jóvenes artistas por nuevas técnicas y nuevos materiales como vidrio, encefalogramas, madera, fibra de vidrio y luz” (37). Aquí se ve que el interés era por lo nuevo –entendido esto como la experimentación con nuevos materiales– y no necesariamente por lo político. Teniendo en cuenta este criterio obras como la de Sandra Llano, una serie de electrocardiogramas; la de María Evelia Marmolejo, un performance registrado en fotografías y la de Alicia Barney, que está



compuesta por desechos recolectados y exhibidos en tubos de vidrio, encajaban con el criterio curatorial y le daban ese carácter vanguardista que Serrano buscaba. En contraste con esto, Lucena el medio más innovador que utilizó fue la fotoserigrafía, la cual solo usó una vez y en colaboración con Diego Arango y Nirma Zárate. Su decisión de producir obras gráficas, óleos y dibujos muestra que no le interesaba innovar materialmente.

Además de la clara diferencia material entre las artistas seleccionadas para los Salones Atenas y Clemencia Lucena, hay también una forma distinta de abordar lo político. Esto es claro en las obras de Marmolejo y Barney: para ellas el arte no se trata solo de un desarrollo material innovador sino que en el centro de sus obras hay discursos políticos que no se ven representados en los movimientos políticos. En el caso de Marmolejo, sus obras son un posicionamiento feminista que comprende el cuerpo como una instancia política. En el caso de Barney, sus obras muestran una preocupación por el medio ambiente que aún hoy está poco representada por los planes de gobierno en América Latina. La confluencia de las obras de estas mujeres en la segunda mitad de los años setenta es un ejemplo de cómo pueden coexistir, en un mismo periodo, distintas visiones sobre cómo hacer arte político.

Es interesante que tanto en el movimiento de arte político como en el de la emergencia del arte contemporáneo hubo mujeres que tuvieron participaciones importantes, reconocidas en su momento, pero que se borraron en las posteriores narraciones sobre la historia del arte en el país. El arte por el que trabajaba Lucena y el que se mostraba en los Salones Atenas era muy distinto, pero ambos casos representaban una ruptura con la modernidad. La historia del arte contemporáneo dejó de lado mucho tiempo a Marmolejo, Llano y Barney –y a muchas más– pero encontró sus representantes masculinos que hoy hacen parte del canon

latinoamericano como lo son Antonio Caro, Bernardo Salcedo, Adolfo Bernal, entre otros. El arte político, especialmente aquel promovido desde el MOIR, tenía representantes principalmente femeninas: Amalia Iriarte, María Victoria Benito, Constanza Montoya, Eugenia Escobar y Clemencia Lucena. Este tipo de arte no cuenta con un correlato de artistas hombres. Lo más cercano sería el Taller Cuatro Rojo, en donde la única mujer era Nirma Zárate, pero sus creencias y lenguajes son muy diferentes. Es curioso que una propuesta estética que tenía solo representantes mujeres se haya invisibilizado, especialmente porque la visibilidad que ha obtenido Lucena ha sido por sus obras iniciales que responden a un lenguaje artístico que habría encajado dentro del Salón Atenas si Lucena lo hubiera profundizado.

Clemencia Lucena es solo la punta más visible de un grupo de mujeres revolucionarias que creían que la transformación política del país tenía que hacerse por el camino democrático, partidista y con una fuerte transformación cultural. Estas mujeres se encontraron en el Frente Cultural del MOIR, donde el trabajo de Lucena tuvo una visibilidad distinta por su insistencia en seguir exponiendo en eventos, museos y galerías de arte y no solo creando dentro del partido. En el proyecto Clemencia Lucena, formas puras y formas políticas los investigadores María Sol Barón y Camilo Ordoñez hicieron un ejercicio de recreación de las producciones de este grupo, que se encuentran registradas en archivos fotográficos pero no en las colecciones de arte del país, pues lo que hacían se reducía a propaganda política según los expertos.

## **Pinturas, la última exposición de Clemencia Lucena**

Hasta 1979 Lucena mantuvo un balance entre su trabajo artístico personal y el que realizaba en el MOIR. Si bien su vocación y visión revolucionaria estaba presente en ambas facetas, es interesante que no descuidó su posicionamiento en la escena artística. Expuso por última vez una serie de óleos de gran formato en la Galería Garcés Velásquez, una de las más prestigiosas de Bogotá.

Además de la exposición, publicó un libro que reunía sus obras con un texto de Conrado Zuluaga, también miembro del MOIR. No hay registros ni rumores de que Lucena haya sido detenida por el contenido de la exposición, lo más probable es que ni la clase dirigente ni los militares frecuentaran las galerías y por lo mismo no se enteraron de su existencia. De todas maneras, hacer una exposición militante en el contexto del Estatuto de Seguridad de Turbay Ayala no deja de ser una actitud desafiante y radical, más radical que las pinturas criticando las representaciones de las mujeres en la prensa por las que a Lucena, y a muchas otras artistas latinoamericanas, se les ha adjudicado ese adjetivo.

Las pinturas reunidas en esta exposición son, en muchos casos, realizadas a partir de las fotografías de Viki Ospina, militante del MOIR y autora de la mayoría de fotografías de Tribuna Roja. La convicción de Viki era menor que la de Lucena, en sus palabras “Yo hacía parte del MOIR porque Sebastián [su esposo] era parte del MOIR por el Teatro Libre; incluso cuando me salgo del MOIR, Sebastián sigue siendo parte del movimiento” (Cerón y Ruiz 11). Para ella hacer parte del partido le limitaba su creatividad: “Había que trascender toda la individualidad y fundirse en ese futuro incierto que pintaba la revolución y sacrificarse por esa promesa, sin vivir el ahora. Porque pertenecías a la revolución y

seguíamos la última palabra de Pacho Mosquera, que era casi un dios” (Cerón y Ruiz 11) y tiene opiniones aún más fuertes al reflexionar sobre el MOIR “Luego, uno descubre que los tales revolucionarios son en realidad unos machistas en sus hogares, revolucionarios de puertas para afuera, que como revolucionarios son un desastre y que esa era una revolución de corbata” (Cerón y Ruiz 11). Pero las imágenes, tomadas entre 1974 y 1978, que aparecen en las obras de Lucena cuentan otra historia y muestran, además de convicción y compromiso con el partido, una mirada crítica.

### **Centenario de la muerte de Marx- 1983**

El último proyecto grande en el que Lucena participó fue la conmemoración del centenario de la muerte de Marx en marzo de 1983. *Tribuna Roja* hizo una edición en la que se mostraban citas de Marx en torno a distintos temas, realizó un recuento de su vida e hizo un editorial sobre la pertinencia del marxismo en 1983. Clemencia Lucena aportó a esta conmemoración con dos elementos: un afiche para difundir esta fecha en el que se ve el rostro de Marx y una ponencia, de 37 páginas, titulada “Marx y la cultura” en la que hace un recorrido por la relación de Marx con el arte, por la revolución bolchevique y por el pensamiento de Lenin en torno al arte y la revolución china.

En esta conferencia vuelve a ideas que fue exponiendo en sus textos en la década de los 70's: se pregunta por el genio del artista (2), por la idea de la libertad absoluta del artista (18), sobre el arte burgués y el arte proletario (19), la construcción de la tradición de un arte revolucionario (23), la distancia entre arte vanguardista y las necesidades del pueblo (24), la relación con el arte extranjero (31), la sátira (33) y la importancia de estudiar el marxismo (35). Aquí se ve lo comprometida que estaba Lucena con el proyecto artístico

que venía realizando, no solo de manera personal sino con el MOIR, pues en repetidas ocasiones resalta la importancia del partido.

La siguiente edición de *Tribuna Roja* salió en diciembre de 1983 y contiene la noticia de la muerte de Lucena en Cali, el 24 de julio de ese año en un accidente de tránsito. En la conmemoración que hace *Tribuna Roja* destacan su dedicación a su obra y el partido:

Pasaba a veces hasta seis meses, laborando trece y catorce horas diarias, en un solo cuadro. Y por ello, aún aquellos que la odiaban sentían ante sus lienzos respeto. Mientras atendía estas actividades, Clemencia participaba también de las faenas políticas partidarias. En todas las campañas electorales trabajó en las comisiones de propaganda, así como lo hizo en diversas jornadas conmemorativas adelantadas por el MOIR, como fueron el cincuentenario de la masacre de las bananeras, el bicentenario de la insurrección comunera y los cien años de la muerte de Marx. Se esmeraba en cada afiche y revisaba incluso las pruebas, convencida como estaba de que la propaganda del proletariado debía ser la de mayor calidad ( “Clemencia Lucena: un testimonio de lealtad al pueblo” par.8).

En su entierro Francisco Mosquera, líder del MOIR, dio un discurso que nos permite saber sobre sus últimos días:

Al Valle del Cauca te trasladaste en el cumplimiento de tus magníficos proyectos y de ligarte en alguna forma aunque fuese temporalmente con el proletariado de esa brava porción de la patria, tanto para plasmar en vivos colores la insumisión de los esclavos asalariados y enriquecer el arte

revolucionario, como para fortalecer el ánimo de los combatientes con tu entusiasmo contagioso. No hará quince días que estuviste en los muelles de Buenaventura a enterarte personalmente de la huelga de los trabajadores de Colpuertos, pues intuías que ese conflicto, ensangrentado ya por la metralla oficial, bien podría marcar el viraje hacia el descrédito de la demagogia reinante (212).

Con esto, podemos ver que Lucena murió comprometida con el MOIR y el trabajo político que estaba desarrollando, en plena investigación para sus próximas obras y colaboraciones con los Trabajadores del Arte Revolucionario. Mosquera lo dice mejor “Te sucedió lo que les acontece a todos los revolucionarios de verdad, que la vida no les alcanza para culminar cuanto aspiran, no sólo porque cuando logran una meta se proponen otra y otra, sino porque la revolución contemporánea será la hazaña de muchas pero muchas generaciones”.

### **Capítulo 3- Marco teórico**

#### **Texto y discurso**

En este proyecto se propone realizar una lectura directa, entendida como una lectura de las fuentes primarias y no de las interpretaciones de las mismas, de obras escritas y plásticas de Clemencia Lucena, dándole la misma importancia a ambas producciones. El punto de partida para hacer esto es la distinción que hace Grínor Rojo en su libro *Diez tesis sobre la crítica* entre texto y discurso, entendiendo que “... un texto puede (y suele) alojar en su interior a más de un discurso y que esos discursos no tienen que vivir en paz entre ellos. Pueden ser y son a menudo, discursos antagónicos” (Rojo, 17). La tesis de Rojo está

atravesada por lecturas de diversos campos del conocimiento, entre ellos el psicoanálisis, sobre el que toma lo dicho por Emile Benveniste según el que:

A través del análisis freudiano, se puede ver que el sujeto hace uso del acto de habla y del discurso para ‘representarse sí mismo’ a sí mismo, como él quiere verse y como les pide a los otros que lo observen ... El lenguaje se usa aquí por lo tanto como el acto de habla, convertido en la expresión de una subjetividad instantánea y elusiva que constituye la condición del diálogo.

El analista tiene que mostrarse atento al contenido del discurso, pero no menos y especialmente a las lagunas que se producen en él. Si el contenido lo informa sobre la imagen que el sujeto tiene de la situación y sobre la posición que él se atribuye a sí mismo en ella, el analista busca en este contenido un contenido nuevo: el de la motivación inconsciente que procede del complejo soterrado (Benveniste ctd. en Rojo 25).

Con estas reflexiones sobre el psicoanálisis podemos ver que en las obras, escritas y visuales, es posible encontrar nuevos contenidos en los que se encuentran símbolos específicos. Si bien Benveniste se refiere al trabajo que hace un analista con su paciente, es posible hacer este tipo de lecturas manteniendo los principios del psicoanálisis en donde no importan la verdad ni los hechos objetivos sino lo que el paciente está diciendo. Rojo parte de lo propuesto por Benveniste para afirmar que “las dimensiones extra-semánticas del texto no son o no son siempre conscientes” (27), lo que nos permite interpretar las obras y

textos de manera crítica, buscando, en el caso de Lucena, grietas en su discurso marxista-leninista para encontrar subtextos que enriquecen la lectura de las obras. Teniendo esto en cuenta, no es determinante lo que realmente haya sucedido con el lugar de la mujer en el MOIR y los movimientos de izquierda en términos históricos para leer sus obras, importa cómo ella lo retrató pues en su obra es posible encontrar pistas de una mirada crítica. Al mirar como analista es posible percibir

... un simbolismo específico que se ha formado, sin que el sujeto lo sepa, tanto de lo que se omite como de lo que se afirma. Y dentro de la historia en la que el sujeto se ubica, el analista provocará la emergencia de otra historia, que explicará la motivación. Así, él tomará el discurso como la traducción de otro 'lenguaje', el que posee sus propias reglas, símbolos y 'sintaxis', y que remite a las estructuras profundas de la psiquis (Benveniste ctd en Rojo 26).

### **Arte político**

La discusión sobre arte y política es muy amplia. Para comprender la definición que se tenía de esta categoría en Colombia durante el periodo de trabajo de Lucena es importante revisar la postura de Marta Traba y Gómez Sicre esbozados entre 1956 y 1960. José Gómez Sicre fue un gestor cultural, crítico y curador cubano que jugó un papel fundamental en el posicionamiento del arte latinoamericano en Estados Unidos y la creación de vínculos en la región. Desde 1946 fue el Director del área cultural de la Organización de Estados Americanos, una plataforma que aprovechó para incidir en las escenas locales y para dar forma a instituciones como la Bienal de Sao Paulo y los distintos museos de arte moderno en las ciudades latinoamericanas.



El texto “José Gómez Sicre and his Impact on the OAS’ Visual Arts Unit: For an International Latin American Art” escrito por Ivonne Pini y María Clara Bernal y publicado en *Latin American networks: Synchronicities, Contacts and Divergences* explica la que en el periodo de posguerra se puede ver como “... un cambio en las relaciones entre Estados Unidos y América Latina. En el contexto de la Guerra Fría y tras el triunfo de la Revolución Cubana, Estados Unidos lanzó nuevos programas para contrarrestar lo que consideraba el peligro de la expansión del modelo cubano” (373). Pini y Bernal también dan cuenta de las redes profesionales de Gómez Sicre: sus proyectos eran patrocinados por María Luisa Gómez Mena, perteneciente a una familia propietaria de ingenios azucareros y propiedades dentro y fuera de Cuba, a través de quien conoció a Alfred Barr, curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien fue muy influyente en su concepción del arte (377-378). En el archivo personal de Gómez Sicre, que fue donado a la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas, las autoras encuentran bases para afirmar:

Su argumento deja en claro su creencia de que formar parte de la cultura occidental, acabar con los regionalismos y, por supuesto, con cualquier atisbo de narrativa política, así como abrazar un lenguaje internacional era el medio para legitimar el arte latinoamericano. El occidentalismo y el internacionalismo fueron, entonces, las piedras angulares del arte que defendió (387-388).

Lo político está tan presente en el arte colombiano que hasta las obras promovidas por Gómez Sicre tenían este componente. Un ejemplo de esto es la obra *Ganado ahogándose en el Magdalena* (1956) de Alejandro Obregón, artista abstracto ampliamente considerado

por Marta Traba como el primer artista moderno en Colombia y muy cercano a Gómez Sicre, que fue la ganadora del Gulf Caribbean International Exhibition en Houston, Texas en 1956. Esta exposición fue un hito para Gómez Sicre, y para el arte latinoamericano en Estados Unidos, porque integraba arte producido en los estados del golfo de Estados Unidos como Alabama, Louisiana, Mississippi, Florida, y Texas y los países Colombia, Cuba, Dominican Republic, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico, Surinam, Trinidad, y Venezuela, agrupando en una misma región artistas estadounidenses con los de América Latina.

En su tesis doctoral titulada *Shifting Curatorial Strategies for Art from Latin America and Latino Art at the Museum of Fine Arts, Houston* Stefanie B Kogler-Heimbürger plantea que esta exposición se hizo con una línea declaradamente anti-política y que buscaba generar una visión hemisférica positiva a través del arte. También plantea que Gómez Sicre rechazaba lo que llamaba “arte de turista”, privilegiando obras que no reprodujeran imágenes estereotípicas de los países latinoamericanos que llenaran las expectativas del público estadounidense.

Llama la atención que tanto Gómez Sicre como Kogler-Heimbürger consideran que *Ganado ahogándose en el Magdalena* es una obra despolitizada siendo que habla del impacto medioambiental que tuvo el cambio de sistemas de riego en la región del Magdalena y que devino en la pérdida de ganado. Si bien no utiliza imágenes realistas para denunciar este hecho, la decisión por el uso del lenguaje abstracto transmite su sentir sobre este hecho. En un texto sobre la exposición Gómez Sicre habla de la obra:

Él no ha visto al ganado ahogarse. Su experiencia con la furia del río consistió en que se unió en la búsqueda del cuerpo de un amigo que se ahogó mientras el río se inundaba. Sería muy melodramático representar la vehemencia del río con un ser humano, pero no podía olvidarse de la idea. De ahí, desarrolló la serie de óleos con la mayor sutileza que el artista había empleado hasta ese momento (96 traducción propia)

Esto es un caso que permite preguntarse por los criterios de lo político en Gómez Sicre y ver cómo en el arte colombiano la muerte y la violencia, dos temas profundamente políticos, son una constante. La discusión sobre lo político en el arte se fue profundizando, y los lenguajes abstractos defendidos por Gómez Sicre se instauraron como lo verdaderamente moderno. En la medida en que la discusión dejaba de ser en torno a la modernidad y los artistas se preguntaban por la función del arte, se configura la discusión en la que Clemencia Lucena emerge como protagonista.

En 1958 Marta Traba publicó el ensayo “Problemas del arte en Latinoamérica” en la revista *Mito* en el que hace un análisis del efecto del nacionalismo en la construcción de una tradición pictórica en América Latina. Para Traba, las obras nacionalistas carecen de valor estético y hace su punto comparando a Diego Rivera y Oswaldo Guayasamín. Del primero dice que es una “crónica pintada que considera la meditación estética como un grave desviacionismo” (431) y del segundo que es un naufrago de “la navegación ambigua entre aguas sociales y aguas hurtadas de la gran represa picassiana” (431). Concluye diciendo que este fracaso es el “desastroso resultado de haber atribuido al pintor responsabilidades de reformador social y de tribuno político”(431).

Su visión sobre la función del arte cambia y en 1973 en el ensayo “La cultura de la resistencia”, escrito después de que su postura política hace un giro hacia la izquierda plantea que

Entre la dependencia derivada de negar la cultura del siglo XX, y la dependencia por mimetismo con la visión de los países altamente industrializados, se produjeron otras mediaciones. En una se situaron aquellos artistas resueltos a responder individualmente a los anhelos y demandas de la comunidad, forzando la conquista de una autonomía parcial. En otra los artistas que se sentían obligados a deponer sus puntos de vista individuales para responder a las emergencias por las que atravesaba la comunidad. Pero antes de averiguar si sus posiciones fueron o no eficaces, habría que establecer de dónde salen ambos tipos de artistas, los independientes y los políticos. Tanto unos como otros siguen produciendo sus obras dentro de una misma clase social y económica, la burguesía (138).

Uno de los señalamientos clave que hace Traba en este texto es que los cuestionamientos ya no se hacen solo a la obra, sino que van dirigidos al artista y puntualmente a la clase social de la que hace parte con la consecuencia de que al ser tráfugas burgueses “Se quedan sin perspectiva de clase, no porque la rechacen sino porque no resultan integrados con ella” (140). Esto lo contrasta con la discusión que se dio en los años 30 en donde el binarismo era arte nacionalista o arte a secas. Su preocupación con el arte político en el clima que se

vivía en América Latina en 1973 es que los artistas entraron a lo que ella llama una disyuntiva sin sentido:

... abandonar el poder real de la escritura o la creación plástica, para entrar en la acción revolucionario 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 alienante como los mensajes operativos de la industria cultural y generan pseudo-obras de arte remitidas a la indefendible mediocridad y los horrores sin atenuantes del realismo socialista soviético, pasado y presente (140).

Entre los artistas que Traba denomina como independientes, resalta el trabajo de Alejandro Obregón. Si bien coincide con Gómez Sicre en la importancia del trabajo de Obregón, Traba lee como políticos lugares de enunciación como el de este artista pues considera que “Decretar una voluntad de independencia cada vez más posible en la medida en que verificamos nuestra identidad, es un acto político” (143).

Si bien no la menciona, pues el análisis se enfoca en la categoría de artistas políticos pero no da nombres ni profundiza en ninguno de ellos, el texto de Traba está inscrito en la misma discusión en la que participaba activamente Clemencia Lucena como artista y escritora. Una de sus primeras intervenciones en la prensa nacional fue en artículo “Formas puras y formas políticas en el XXII Salón” publicado en Lecturas Dominicales “El Tiempo” de Bogotá, 5 de diciembre de 1971 y que se encuentra publicado en la

recopilación de sus escritos titulada *Anotaciones sobre la pintura colombiana* publicado por la Editorial Bandera Roja.

Lucena trata temas que se encuentran en el texto de Traba como la idea del artista burgués y la independencia. Una de las ideas con las que comienza el texto rechaza la idea de que hay un “arte a secas” o independiente y uno político al decir que “Como no hay arte por arte, ni arte que esté por encima de las clases ni que se desarrolle al margen de la política o sea independiente de ella, cada obra expresa una posición de clase y defiende los intereses de una clase determinada” (53). Las categorías que Lucena propone son las de “formas políticas”, con las que se identifica y “formas puras”, que sería el equivalente al arte independiente de Traba al que describe como “... un recalcitrante formalismo justificado con una retórica vacía, un intento de evadir todo contenido, un regodearse entre “formas puras” ... Se dirigen a una élite que consideran a su altura, que finge entenderlos y consume a precios escandalosos sus baratijas” (55).

Dentro de lo que Traba cataloga como arte político, Lucena hace una distinción entre los artistas comprometidos y “[...]los revolucionarios de palabras y reaccionarios de hecho, los revisionistas, la derecha camuflada tras una careta de izquierda” (57). Entre los que identifica como falsos revolucionarios está Nirma Zárate, con quien Lucena colaboró antes de entrar al MOIR. Señala que el problema con la obra de Zárate es que “... al no plantear soluciones revolucionarias, al deformar el verdadero sentido y las manifestaciones de la lucha de clases, al quedarse en el plano de la simple denuncia de una de las consecuencias del sistema, la obra de Zárate cae de lleno en el reformismo, en la sensiblería, en la alharaca lastimera e inútil” (59-60).

En 1972 el periodista Enrique Rondón entrevistó a Lucena, la conversación fue publicada en Lecturas Dominicales del periódico *El Tiempo* el 23 de abril del mismo año con el título “Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte”. En ella, Lucena enuncia claramente que “El deber de los artistas latinoamericanos es el de participar activamente en el proceso revolucionario de su respectivo país con la responsabilidad y el tesón que esta labor requiere. Rechazar la falsa separación entre el arte y la política que artificialmente pretenden crear las clases explotadoras” (65).

Uno de los conceptos que Lucena maneja en su discurso y que hacía parte de las discusiones que se tenían dentro de los intelectuales de izquierda en el momento es el rechazo al imperialismo y su postura como artista frente a esto:

Nuestras obras tienen que ser recias armas contra la opresión del imperialismo y sus lacayos en nuestro país, los burgueses intermediarios y los grandes terratenientes. Para lograr estos objetivos nuestra actitud tiene que ser de consulta a la realidad, de investigación sobre la vida material de la sociedad, de búsqueda de la verdad en los hechos, actitud que naturalmente conduce a tratar con justeza los asuntos de mayor importancia y a enfocarlos debidamente (68).

Esta postura se puede contrastar con lo propuesto por Traba sobre la universalidad en el arte, opuesta al provincianismo. Al referirse a los artistas que exploran temáticas locales y no se insertan en las discusiones que se están dando y que “...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” (48). Esto, que en Traba es una crítica, sería precisamente lo que buscaban con sus obras artistas como Lucena.

La preocupación por la relación entre arte y política ha continuado en el arte contemporáneo, los artistas más valorados en el circuito de validación mundial -sin necesariamente estar politizados- sienten la necesidad de dar cuenta de su realidad inmediata. Entre los pocos latinoamericanos que han podido llegar a ocupar importantes lugares como el Turbine Hall del Museo Tate en Londres o el Palacio de Cristal en Madrid se encuentra la artista Doris Salcedo quien trabaja con los relatos y vestigios del conflicto armado colombiano. En su libro autobiográfico *Tantas vueltas para volver a casa* la curadora Carolina Ponce de León narra su relación con Salcedo, quien fue una amiga cercana y luego la acusaba de burguesa y a propósito de sus obras más recientes se pregunta ¿Cuál es el sentido de hacer arte político para exportación? Esta pregunta puede dirigirse también a artistas que comenzaron su carrera al tiempo que Lucena y que no tenían el mismo compromiso político como por ejemplo, Beatriz González, la discípula favorita de Marta Traba.

Tanto González como Lucena hicieron parte de la exposición “Mujeres Radicales”, un proyecto de las curadoras Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill que buscaba proponer una lectura feminista de la historia del arte latinoamericano entre 1965-1980. En esta exposición conviven obras de artistas muy distintas, pero algo que une a muchas de ellas es que no se enuncian como feministas. Lucena y González hacen parte de este grupo. Sus obras y los relatos que construyen alrededor de ellas se refieren a la actualidad. Que las



obras seleccionadas tengan cuerpos de mujeres y que desde ahí se plantee una lectura de género es una cosa, pero esto no hace parte de sus discursos. Esto contrasta con obras que se suscriben a preocupaciones y lenguajes feministas, como las de María Evelia Marmolejo, otra de las colombianas participantes, que trabaja con sangre menstrual.

La inclusión de Lucena en esta exposición se limita a su primera etapa de producción, aquella que era destacada por Marta Traba, en la que dibujaba mujeres de la alta sociedad colombiana y de los reinados de belleza haciendo una sátira de los modelos femeninos que se difundían. Sobre el uso de la sátira en este momento Lucena plantea que:

Creía entonces que la mejor opción para un artista consecuente era expresar la farsa. Pero aunque mi obra cumplió sin duda un papel positivo, para llegar a ser tan ofensiva y demoledora como una obra satírica debe llegar a serlo, le faltaba trayecto por recorrer. Aprecio la sátira como una cualidad magnífica en el arte, y el gran arte que se vale de ella se constituye en punzante arma ideológica y política. Pero en mi caso particular nuevas consideraciones, la reflexión sobre la trascendencia que mi trabajo artístico podría tener modificándose, hicieron que mi enfoque variara y cambie la perspectiva (49-50)

Este descontento con su propia obra y la necesidad por responder al momento histórico que estaba viviendo se intensificaron y con la fundación del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR) su trabajo tiene un quiebre para ella muy importante. No deja de ser tendencioso que todo este discurso y compromiso quede excluido del rescate histórico

que se hace de su trabajo para que encaje con los objetivos de la exposición o con la comprensión de lo que es ser feminista actualmente.

La apuesta estética de Lucena, que sigue los lineamientos propuestos por Mao en el Foro de Yenán en 1942, entiende la labor política del arte en cuanto este puede conectar con un público trabajador o campesino. A pesar de que en esta intervención no se habla directamente a las mujeres artistas, Lucena se sentía convocada a contribuir a la revolución desde su profesión. El resultado visual se ha descartado como propaganda por ser demasiado rígido y su capacidad política se ha cuestionado. Aquello que Lucena buscaba lograr con las reproducciones gráficas de sus obras ha sido desplazado por el graffiti, utilizado por artistas que tienen una agenda política en el centro de su práctica. Un ejemplo de esto es el colectivo Mujeres Creando de Bolivia quienes han hecho importantes acciones en las calles de La Paz durante más de 20 años pues consideraban que la estética tradicional del arte político era cuadrada y que “... poco trabajo se hizo en aquella época, para cuestionar estos esquemas y si se lo hizo tenía poca repercusión y corrías el riesgo que te digan contrarrevolucionario” (Paredes ctd en Antivilo Peña 113).

### **Feminismo y marxismo**

Aunque Lucena no se pensó como feminista su trabajo se ha rescatado desde este punto de vista. Esto, que podría ser una forma de potenciar la propuesta política de Lucena con las demandas por la igualdad de género ha tenido un efecto contrario pues se privilegian las obras que hacen una lectura de las representaciones de la mujer en los medios pero se dejan de lado aquellas con las que contribuyó al proyecto revolucionario del MOIR. Lucena vivió el “infeliz matrimonio” entre marxismo y feminismo que definió Heidi Hartmann, pero sus

obras y escritos muestran una constante preocupación por el género y su forma de desenvolverse en la esfera pública da cuenta de una decisión de romper con el lugar socialmente aceptable para una mujer de su clase social.

El periodo histórico en el que Lucena realizó sus obras se corresponde con la segunda ola del feminismo, el cual tenía una agenda política clara. En palabras de Nancy Fraser: “... las feministas de segunda ola coincidían en su mayoría (con la notable excepción de las liberales) en que para superar la subordinación de las mujeres hacía falta una transformación radical de las estructuras profundas de la totalidad social” (250). Esta descripción de Fraser es coincidente con lo expresado por Lucena en sus escritos sobre la mujer y la revolución. En el discurso pronunciado por Clemencia Lucena en el acto de mujeres del Frente por la Unidad del Pueblo (FUP) el 9 de septiembre de 1981 dice que “Solo la sucesión de movimientos de más hondo contenido ideológico y del más amplio alcance, campañas masivas de remodelación espiritual que involucren todos los dominios del pensamiento y del quehacer humanos, permitirán que en un futuro, remoto aún, las elevadas metas de identidad y de sana interrelación de los sexos sean alcanzadas” (Lucena “La revolución, el arte ... 91) y finaliza con la afirmación “Por lo pronto el pueblo colombiano debe conquistar la liberación nacional y esta empresa incluye la liberación femenina” (92).

En los textos de Lucena que han sido publicados este es el más temprano en el que se refiere a la cuestión de la mujer, pero no el único. En 1982 se publicó en los periódicos *El Tiempo* y *El Bogotano* un documento redactado por Lucena titulado “Mujeres progresistas

y revolucionarias apoyan la candidatura de Marcelo Torres” en el que hay una postura cercana al feminismo, aunque no firmen como feministas pues dice:

Denunciar los padecimientos de las mujeres colombianas y luchar por sus derechos y reivindicaciones específicas es reconocer que sin la participación de la mitad de la población la revolución es irrealizable. Es ser consecuentes con los intereses generales del pueblo. Es oponerse a la falacia de que la lucha femenina es cosa de menor envergadura, y que plantearla constituye una deformación de la realidad o una actitud que desvía o agrieta la lucha por la revolución y el socialismo (94).

En este texto también comparte el diagnóstico de las feministas de segunda ola según el cual la posición de la mujer en la sociedad está íntimamente relacionada con el capitalismo y plantea que:

La cabal emancipación de la mujer solo es posible mediante el comunismo, puesto que el yugo que ella soporta en cuanto persona y en cuanto miembro de la sociedad, está íntimamente ligado a la propiedad privada sobre los medios de producción y a la ideología correspondiente a tal régimen de apropiación, ideología que aún en el socialismo sobrevive durante largo tiempo (95).

Adicionalmente, en sus anotaciones sobre el tema, que fueron publicadas después de su muerte bajo el nombre *Extractos de manuscritos en borrador acerca de la cuestión*

*femenina*, desarrolló sus ideas y hay pistas sobre su distancia con el movimiento feminista que surgía en Colombia con banderas liberales o radicales pues planteaba, por ejemplo que:

No puede asumirse la emancipación femenina como una empresa aislada de la emancipación social, y tampoco como una tarea exclusiva de las mujeres. Por lo tanto partimos de la premisa de que este empeño es responsabilidad de hombres y mujeres y en él no tiene cabida ningún planteamiento que tienda a crear contradicciones antagónicas entre los sexos ... (Lucena "La revolución, el arte ... 99).

Tenía tal convicción en la capacidad del comunismo para cambiar las estructuras de poder que esperaba que las mujeres ampliaran el alcance de su lucha así:

La mente de las mujeres se transformará en el sentido de que ya no será su experiencia personal, sus conflictos particulares el punto de partida sino que ampliará el horizonte y verá que su situación no depende ni es el resultado de tal o cual individuo del sexo opuesto ni de tal o cual hábito, sino el resultado de todo un sistema de explotación sustentado en parte por una ideología reaccionaria que confunde elementos burgueses y feudales que oprimen por igual a ambos sexos (1984 99-100).

Su visión del comunismo y del partido corresponde con que murió en el auge del MOIR, un partido que no pudo hacerse un espacio en la política colombiana y que perdió a numerosos miembros femeninos por no tener una propuesta que las incluyera dentro de la lucha. La

apuesta estética de Lucena, que sigue los lineamientos propuestos por Mao en el Foro de Yenán en 1942, entiende la labor política del arte en cuanto este puede conectar con un público trabajador o campesino. A pesar de que en esta intervención no se habla directamente a las mujeres artistas, Lucena se sentía convocada a contribuir a la revolución desde su profesión. El resultado visual se ha descartado como propaganda por ser demasiado rígido y su capacidad política se ha cuestionado. Aquello que Lucena buscaba lograr con las reproducciones gráficas de sus obras ha sido desplazado por el graffiti, utilizado por artistas que tienen una agenda política en el centro de su práctica (Paredes ctd en Antivilo Peña 113).

Para tener un acercamiento a las discusiones de la época entre las mujeres que militaban en la izquierda son útiles los textos “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista” publicado en 1983 por la norteamericana Heidi L Hartmann y el libro *Ser política en Chile* publicado en 1984 por Julieta Kirkwood, los cuales revisaremos a continuación.

“El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista” es un texto que reúne las discusiones y análisis adelantados por Hartmann y otras colegas en torno a la relación entre marxismo y feminismo en la década de los setenta. En este texto Hartmann encuentra puntos en común y tensiones entre el marxismo y feminismo, mostrando la necesidad de usar la teoría marxista para comprender las relaciones entre hombres y mujeres. Hartmann recorre el trabajo de otras investigadoras para identificar las discusiones que se estaban dando en torno al tema.

Una de las autoras es Mariarosa Dalla Costa, quien aboga por la remuneración y reconocimiento social y económico del trabajo doméstico que realizan las mujeres; otra es Juliet Mitchell que usa una metodología marxista para analizar la opresión de las mujeres, de esta lectura Hartmann identifica valioso el señalamiento que Mitchell hace al ver que la opresión de las mujeres se relaciona en lo económico con el capitalismo y en lo ideológico con el patriarcado. Otra de las nociones feministas que aparecen en el texto son las de Gayle Rubin que resalta la importancia de definir la diferencia entre sexo y género, en palabras de Hartmann, según Rubin “Nacemos con sexos biológicos, pero somos creados hombre y mujer, géneros socialmente reconocidos” (ctd. en Hartmann 9) y destaca la coexistencia y codependencia del patriarcado y el capitalismo.

Los conceptos del feminismo marxista presentados por Hartmann dan cuenta de una discusión en la academia norteamericana en aquel momento, la cual era más sofisticada que las discusiones que se estaban dando en Colombia. En la agenda de la comisión de política del Primer Encuentro Feminista Latinoamericano realizado en Medellín en 1981 no había un intento de utilizar la metodología marxista para comprender de manera sistemática en lugar de la mujer en la sociedad y el partido. Esto da cuenta de que el feminismo que se desarrolló en el país tenía preocupaciones más cercanas al feminismo liberal, como el aborto. También en este congreso lo más revelador en términos de sexualidad fue la discusión en torno al lesbianismo, dentro de la cual elaboraciones en torno al género como las de Rubin no aparecieron. Esto muestra que en Colombia el campo feminista no tuvo una vertiente marxista potente, lo cual está relacionado con la rigidez de la estructura de los partidos en los que no se abrieron espacios para este tipo de discusiones entre las mujeres que participaban.

Para un acercamiento teórico planteado desde América Latina es importante revisar *Ser política en Chile* de Julieta Kirkwood que presenta la complejidad a la que se enfrentaban las mujeres que tenían una participación activa en los espacios políticos. Si bien se refiere al caso chileno particularmente, tiene unas posturas y conceptualizaciones útiles para comprender el contexto y desafíos a los que se enfrentó Lucena. Con Kirkwood se puede ver cómo los discursos sobre las políticas del cuerpo que dominan las interpretaciones del arte producido en ese momento dejan de lado los desafíos a los que las mismas mujeres se estaban enfrentando. El contexto en el que escribe es Chile de los años 80, un momento muy particular pues el país estaba en dictadura, lo que hace complejo compararlo con un país que no tuvo esta misma experiencia. Colombia a pesar de tener una democracia, tuvo un momento de estrechez en la participación política con el Frente Nacional, un acuerdo en el que los dirigentes del partido Liberal y el partido Conservador se alternaban el poder, lo que llevó a la conformación de grupos guerrilleros. Un momento particularmente difícil de defender como democrático es el gobierno de Julio César Turbay Ayala, quien decretó el Estatuto de Seguridad, un régimen penal de seguridad que buscaba frenar a los grupos al margen de la ley y que mantuvo al país en Estado de Sitio de 1978-1982.

Kirkwood identifica que hay tres orientaciones políticas desde las que se puede abordar lo relativo a la mujer, que serían: 1) Enfoque integracionista al interior de partidos tradicionales. 2) La desarticulación política activa de las mujeres conservadoras, lo que demuestra que la participación de las mujeres en la lucha anticomunista no estaba destinada a incorporarlas permanentemente en la política y que no representó un feminismo de derecha y 3) una corriente incipiente de feminismo que intenta analizar críticamente la



sociedad contemporánea y que tiene como punto de partida el cuestionamiento de los roles femeninos (Kirkwood, 58-59). La experiencia de Lucena sería una combinación entre dos de las tres orientaciones políticas que señaló Kirkwood: por un lado, se refleja en el primer punto que plantea que la lucha de la mujer está integrada dentro de un partido tradicional (aunque el MOIR se construyera en respuesta a los partidos tradicionales su estructura era similar), mientras por el otro ella tenía una agenda que analiza críticamente a la sociedad y que cuestiona los roles femeninos, lo cual se relaciona más con la tercera orientación de Kirkwood. Aquí se da un contraste interesante entre lo escrito por Lucena y lo que sus pinturas representaban.

### **“Mujeres radicales”, un marco de interpretación del arte producido por mujeres en la segunda mitad del siglo XX**

A lo largo de este texto se ha hecho referencia a la exposición *Mujeres radicales: arte latinoamericano 1960-1985*, del 2017, que fue el resultado de una extensa investigación adelantada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, con el patrocinio de la Fundación Getty pues hizo parte del evento Pacific Standard Time: LA/LA que albergó muchas exhibiciones y eventos sobre América Latina en Los Ángeles. Su primer despliegue fue en el Hammer Museum de Los Ángeles, luego viajó al Museo de Brooklyn en Nueva York y por último, la única institución de la región con el presupuesto, instalaciones e interés de recibirla fue la Pinacoteca de Sao Paulo.

La exposición daba cuenta de un vacío enorme en el relato del arte latinoamericano en el que aparecían muy pocas mujeres, incluía el trabajo de 120 artistas y colectivos que venían de quince países diferentes. Las artistas seleccionadas trabajaban video, fotografía,

performance y otros medios experimentales, muchas de ellas ponían lo femenino en el centro de sus preocupaciones y por esta decisión habían sido eliminadas de las historias del arte locales. Para el caso colombiano trabajaron con Carmen María Jaramillo quien las orientó en la escena y fue una parte fundamental de la consolidación de la lista. Colombia fue uno de los países con más artistas incluidas, mientras que Ecuador no tuvo ni una porque en ese periodo no se desarrolló ese lenguaje visual considerado por las curadoras como “radical” en el país.

En la introducción del catálogo de la exposición las curadoras dan cuenta de que el criterio que se utilizó para elegir a estas artistas era que sus obras estuvieran relacionadas con la noción de cuerpo político, en sus palabras “Este nuevo acercamiento requería una investigación sobre el cuerpo y su redescubrimiento como un tema y nos permitió identificar un giro radical en la iconografía del cuerpo” (Fajardo-Hill y Giunta 17). A pesar de ser la palabra con la que agrupan a las artistas participantes, en este texto las autoras no definen esta categoría.

Los criterios para seleccionar las obras eran que no se ajustaran al patriarcado, al sexismo, a la iconografía convencional, a los medios tradicionales, que no simplificaran las definiciones de feminidad y que estuvieran enmarcadas dentro de las lecturas de cuerpo político. En su ensayo para el catálogo de la exposición, Carmen María Jaramillo define este concepto a partir de las propuestas de Félix Guattari, Suely Rolnik, Gilles Deleuze y Michel Foucault quienes “entendieron que la revolución involucraba no solo cuestiones sociales, políticas y económicas, sino también corporalidad” (261). Estos criterios llevaron a que de Lucena solo se considerara radical la primera etapa de su producción en la que se

preocupa por la forma en que los cuerpos de las mujeres están representados en los medios impresos de comunicación en Colombia.

Esta definición de radical y de feminidad no es compatible con la decisión de Lucena de participar en un proyecto político que tenía como objetivo transformar radicalmente el país, la revolución por la que luchaba Lucena era antipatriarcal por definición pues buscaba acabar con el sistema económico y social que es constitutivamente patriarcal. Es decir, si bien los partidos de izquierda no tenían una agenda de género, sus objetivos convergen con los de las feministas marxistas en el sentido que se buscaba cambiar el sistema completo. Lucena coincidía en esto y por eso su lucha estuvo enfocada en el partido, en poner su obra al servicio de la revolución, porque propende por una transformación profunda que requería de hombres y mujeres para poder hacerse. Con el tiempo los partidos de izquierda han demostrado que ni siquiera internamente han logrado tener los cambios que Lucena y su generación soñaron, pero con esta información es arbitrario juzgar a una artista que murió en 1983.

## **Capítulo 4- Análisis**

### **Las mujeres de Lucena**

Además de lo que es posible identificar en sus textos, es posible leer estos discursos en las pinturas de la artista, las cuales eran su principal medio de expresión y participación política. Las obras de Clemencia Lucena realizadas entre 1967-1970 dan cuenta de un ejercicio de lectura crítica de las representaciones de la mujer en los medios masivos de comunicación y se pueden dividir en dos categorías principales: los retratos de reinas de

belleza y los recortes de prensa. En las obras de las reinas de belleza, que fueron exhibidas en su exposición de la Galería Ud. en Bogotá y la Galería la Madriguera en Caracas, Lucena usa la caricatura para deformar a estas mujeres que han sido reconocidas por cumplir con los cánones de lo bello, teniendo una mirada crítica frente al performance de lo femenino en estos certámenes y confrontando a la mirada masculina que las consume. Estas imágenes (ver fig.2) corresponden a fotografías que Lucena encontraba en medios de comunicación.



Fig. 2. Lucena, Clemencia. **Mujer con vestido de baño y flor.** 1967. Dibujo tinta y témpera. 76 x 55 cm Fotografía Óscar Monsalve. Cortesía: Colección Proyecto Bachué



Fig. 3. Lucena, Clemencia. **Vengo a invitarlos al carnaval.** 1968 Dibujo en tinta y témpera 74x54cm. Fotografía Óscar Monsalve. Cortesía: Colección Proyecto Bachué

Además de mostrar críticamente a las participantes del Reinado Nacional de la Belleza, Lucena también hizo la obra titulada "Vengo a invitarlos al Carnaval" (Fig. 3), en la que est  representada una reina del Carnaval de Barranquilla. Posiblemente la obra está basada en la reina del Carnaval de 1968, Rocío García, pues esta fue muy insistente en la promoción del Carnaval en todo el territorio Nacional y fue la primera en conseguir la asistencia del Presidente de Colombia, en ese caso Carlos Lleras. Es importante resaltar que

la Reina del Carnaval de Barranquilla no es una reina popular, como en el resto de carnavales en el país. En palabras de Carla Celia, directora de la Fundación Carnaval, el rey y la reina del carnaval representan distintas cosas: "... la reina es un ícono, simboliza a las clases pudientes, la elegancia, el buen gusto y la educación. Y la contraparte de ella es el Rey Momo, su acompañante, que es de origen popular y simboliza las tradiciones culturales con mucho arraigo. En ellos están simbolizados los sectores sociales" ("Barranquilla: reinas, carnaval y política" par. 12).

Con este ejemplo podemos ver que la decisión de Lucena tiene una intención política que guía el discurso. La artista no está haciendo caricaturas de reinas populares ni es un ejercicio sistemático de analizar todas las imágenes de mujeres en la prensa. Al elegir precisamente a la reina del Carnaval de Barranquilla está posicionándose frente al ejercicio de la feminidad como espectáculo, propio de los reinados, y a las nociones profundamente clasistas de buen gusto y elegancia, que encuentran una manifestación física en la elección de la reina del Carnaval.

Las obras de Clemencia Lucena que corresponden a esta época se han rescatado dentro de un discurso feminista liberal. Para justificar su inclusión, a pesar de que ella nunca se presentó a sí misma como feminista sino que manejó una agenda de género dentro de un partido marxista-leninista, Andrea Giunta en su libro *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* del 2018 dice, específicamente al abordar el trabajo de Clemencia Lucena, que hay dos formas de que las artistas sean feministas: "...cuando las artistas se asumen como feministas y buscan realizar un arte feminista; por otro lado, cuando las obras, ... se inscriben en una crítica de las representaciones

dominantes que buscan deconstruir y erosionar” (84). Esta definición es deficiente para referirse al trabajo de Lucena, pues este no buscaba deconstruir sino transformar el sistema capitalista, ni erosionar sino ser un camino para la revolución. Este es un caso en el que el feminismo en lugar de potenciar políticamente una obra la limita, la vuelve políticamente correcta y aunque la nombra radical, lo que hace es quitarle la intención revolucionaria que tuvo Clemencia Lucena y por la que luchó toda su vida.

Las obras realizadas a partir de 1971 están enfocadas en dar cuenta de las actividades del MOIR y hacer campaña política para los candidatos de este movimiento. Las mujeres, que fueron el foco en sus primeros años, se vuelven más escasas. Para su exposición de 1979 en la galería Garcés Velásquez, su última individual, tres de las obras exhibidas incluyen mujeres. En su análisis de este periodo de trabajo de Lucena, específicamente en torno a la obra “Huelga en Bogotá” Andrea Giunta plantea que:

Apoyan la huelga pero no la protagonizan; están en segunda línea, detrás, en un tamaño menor dentro del conjunto de la representación. Ellas no trabajan en la construcción o en la fábrica, sino en la cocina, en una tarea que continúa como si nada sucediese, y a la que se abocan con alegría: la misma que en sus compañeros produce la huelga. El trabajo que se suspende es el del obrero, no el de la mujer que trabaja en la casa. La cotidianeidad de la mujer del obrero no se expone desde un registro crítico (Giunta “Mujeres entre activismos” 4).

Esta lectura de Giunta deja de lado las reflexiones de Lucena sobre el lugar de la mujer en la revolución y las tensiones que en la época tenían las mujeres militantes. Lucena, siguiendo la línea estética del realismo, muestra la realidad del movimiento: las mujeres efectivamente realizan labores del cuidado mientras los hombres están en la calle. Pero, teniendo en cuenta la trayectoria de Lucena y su postura frente a la importancia de la mujer en la revolución ¿no es posible leer estas obras desde una óptica crítica? Sí Lucena fuera tan poco crítica como plantea Giunta ¿por qué mostrar a las mujeres en el lugar que tenían realmente y no en el lugar políticamente correcto? Es decir, teniendo en cuenta que había tantas tensiones entre el movimiento de mujeres y la izquierda, y una intención de la izquierda por sumar a estas mujeres a sus líneas partidistas ¿no es político en sí mismo que Lucena no hubiera hecho propaganda idealizando el lugar de la mujer en el partido?

Las obras de Lucena hacen ver más imponentes a los candidatos, más alegre la lucha, pero cuando se trata del lugar de la mujer en el MOIR nos muestra la verdad. Las obras presentadas en su última exposición, creadas en 1978 y 1979 respectivamente, nos muestran a las mujeres en la huelga, mirando la revolución desde fuera y a la mujer militante (fig.5) y madre (fig.4). Haciendo una lectura iconográfica y quizás cayendo en la sobreinterpretación, la mujer está cargando al niño en sus brazos, mostrando cómo toda la carga de la maternidad y el cuidado de la familia recae en la mujer, que lo asume con una sonrisa y compromiso.





Fig. 4. Lucena, Clemencia. **Un día de movilización**.1979. Dibujo en tinta y témpera  
130x80cm. Fotografía Óscar Monsalve. Cortesía Colección Proyecto Bachué

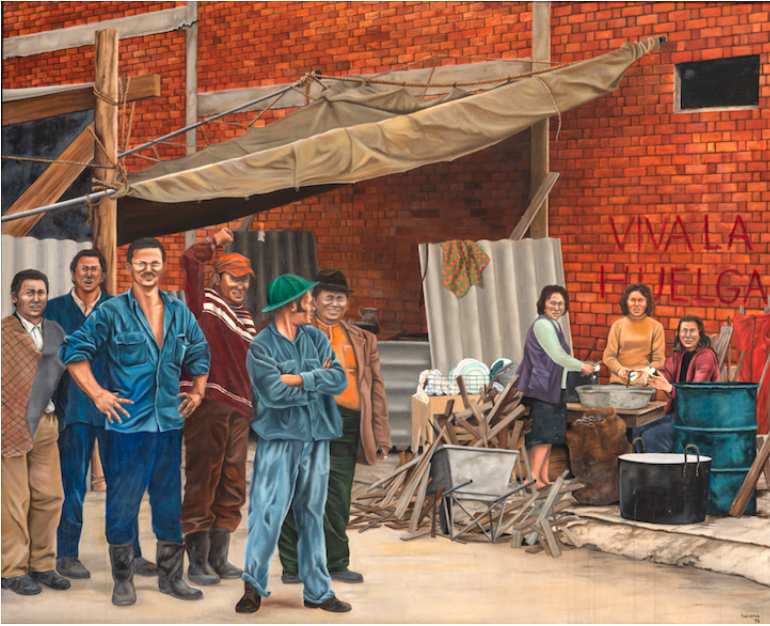


Fig. 5. Lucena, Clemencia. **La huelga**.1978. Óleo sobre tela. 130x160cm. Cortesía: Colección Banco de la República

Hay unas obras que no corresponden a la estética inicial de Lucena ni a las imágenes más cercanas al realismo socialista que hizo a finales de los setentas, que dan cuenta del tránsito estético de Lucena, entre estas analizadas y las de las mujeres de la prensa. Se trata de unos dibujos en tinta y témpera sobre papel que fueron exhibidos en 1974 en la exposición *Arte y política* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el mismo año en el que el MOIR se presentó como Partido del Trabajo de Colombia a las elecciones legislativas. Es claro que estos dibujos incluyen mujeres de una forma muy distinta a las pinturas de finales de los años setenta. En estas obras sí hay una idealización de la lucha y se ve a las mujeres participando codo a codo con los hombres (fig. 6 y fig.7). En el vestuario también hay una diferencia grande: en las de 1974 Lucena representó mujeres campesinas y obreras, en las de 1979 representó amas de casa realizando las labores del hogar en la calle (fig.5) y una madre de clase media o alta, con *blue jeans* muy a la moda (fig.4).



Fig. 6. Lucena, Clemencia. **Muerte al imperialismo yanqui**. c.a 1973. Dibujo en tinta y témpera sobre papel. 76x103. Fotografía Óscar Monsalve. Cortesía Colección Proyecto Bachué



Fig. 7. Lucena, Clemencia. **Partido del Trabajo de Colombia.** c.a1972. Dibujo en tinta y témpera sobre papel. 76x103cm. Fotografía Óscar Monsalve. Cortesía Colección Proyecto Bachué

La fotografía fue esencial para el proceso artístico de Lucena. Ella utilizaba fotos, propias o de su amiga Viki Ospina, para capturar la energía y escenas de las movilizaciones que luego representaba. Esta forma de trabajar hace una conexión entre ambos momentos de producción de la artista y podría explicar la individualidad en los rostros: así como ninguna reina de belleza era igual a otra, ningún militante de los representados lo era. En las obras de 1974 podemos ver muchas diferencias y caracterizaciones de los tipos sociales que militaban en el MOIR.

Algo que es interesante en torno a la construcción de los personajes en Lucena es la similitud en los rostros de uno de sus personajes femeninos en la obra *Muerte al imperialismo Yanqui* de 1974 y *La huelga* de 1978. La similitud va más allá de la línea de Lucena que hace que haya una conexión entre todas sus obras. Aquí hay una similitud en las formas, en los rasgos y la expresión: ambas tienen la cara redondeada, el mismo color y textura de cabello, la boca (en forma, expresión y color), pómulos fuertes y el entrecejo fruncido que guarda lo que pareciera ser una misma rabia, un mismo dolor.



Fig. 8. Elaboración propia a partir de fragmentos de obras de Lucena.

Pareciera haber una misma emoción o disposición de lucha en ellas. Pero el lugar hacia el que miran, al que le exigen, ha cambiado. La primera mira al espectador, le exige que se movilice y que se una a su lucha. La segunda dirige su mirada a los hombres que están en huelga, no con admiración sino con rabia. Ambas reclaman ser tenidas en cuenta. La primera en el proyecto nacional y la segunda en el proyecto revolucionario. Entre 1974 y 1979 el MOIR fue perdiendo acogida y popularidad, por lo que muchos de los artistas que participaron se fueron desvinculando del movimiento para concentrarse en su propio trabajo. Pero Lucena se mantuvo convencida de la importancia de apoyar este proyecto político para transformar el país hasta su muerte en 1983. Eso no quiere decir que fuera acrítica con el movimiento o que hubiera perdido la pulsión por interpelar a su entorno que caracteriza a los artistas. Si se leen sus pinturas teniendo en cuenta sus escritos sobre el lugar de la mujer, hay un diálogo: en los escritos habla de lo que debería suceder y en las pinturas nos muestra la realidad.

Es posible que este contrapunto sea a propósito, para que un espectador pueda ver cómo ha cambiado la realidad de la lucha aunque su urgencia no haya mermado. También es posible que este análisis sólo sea posible hacerlo en la actualidad, después de saber que el machismo es uno de los talones de Aquiles de los movimientos de izquierda hoy, una de las razones por las que no logran ser interesantes para los movimientos sociales del siglo XXI. Ante la imposibilidad de conocer el objetivo de Lucena, es más productivo pensar en cómo estas obras nos permiten identificar tensiones en lugar de acusarla de falta de registro crítico. Lucena demostró ser muy crítica frente a la realidad política del país y los discursos sobre arte político en el mundo del arte, por lo que es más productivo leer las imágenes como una búsqueda artística que le permitiera ser crítica sin dejar de lado convicción de

que el camino para mejorar Colombia –y por consiguiente su vida– era a través de la revolución.

Al revisar el trabajo de Lucena es claro que su postura no concuerda con el feminismo radical de otras artistas de la época, presentes en *Radical Women*, sino que está inscrita en una discusión diferente pero no menos política ni importante. El segmento en el que Giunta examina la obra de Lucena termina con la siguiente afirmación:

Lucena, que en los años sesenta impregnaba sus imágenes del ideario de ciertas zonas del feminismo, las encuadró más tarde dentro de los principios que señalaba la ideología del MOIR. En éstas no denuncia, no cuestiona, no registra la crisis social que otros sectores señalaban; muestra la victoria. Da cuenta de su confianza en el poder transformador de la imagen: mostrar el triunfo es una forma de alcanzarlo (Giunta “Mujeres entre activismos” 5).

Teniendo en cuenta las tensiones y luchas de la época utilizar el feministómetro para considerar como poco interesantes las obras que Lucena realizó durante más de 10 años y rescatar sólo los primeros 3 de su producción es limitante y muestra que la mayor dificultad que ha tenido el legado de Lucena para sobrevivir no es que ella fuera mujer sino que fuera marxista, que tuviera la convicción de levantarse contra las injusticias del país. En este caso el feminismo no se usa para potenciar una lucha política sino para desprestigiarla.

El teórico argentino Rodrigo Cañete hace un recorrido por la construcción del arte feminista latinoamericano y lanza una definición a partir de cómo se ha construido este en

las exposiciones “A diferencia del arte patriarcal, el arte feminista no cree en la diferencia entre la esfera pública y la privada; es un tipo de arte que usó el cuerpo –más específicamente la vagina y todo lo relativo a la menstruación, el embarazo y el lenguaje corporal femenino– como medio de expresión” (s.p).

Esta definición por supuesto deja por fuera a Clemencia Lucena, pero esto no quiere decir que sus aportes no sean fundamentales para pensar el lugar de la mujer en el arte y la política. Por la contundencia de sus discursos y su convicción inquebrantable es que Lucena es retomada como un referente para las nuevas generaciones de artistas. Pero es importante que se tenga en cuenta toda su trayectoria y que no se construya una imagen que de cuenta del discurso feminista de un segmento que guarda distancia con el marxismo y los tipos de militancia por los que Lucena abogó.

Al analizar la propuesta teórica de Giunta, Cañete plantea que “El gran problema de su argumento es que su concepción del cuerpo excluye el concepto de biopolítica o, dicho de otro modo, la captura del cuerpo por parte de un sistema de producción y disciplina neoliberal”(s.p). Volviendo a los textos de Lucena, el argumento de Giunta deja de lado la realidad política colombiana a la que Lucena se enfrentaba y la profundidad con que quería transformarla. En sus palabras queda claro que si bien no se expresa en el lenguaje formal feminista tradicional, más cercano al conceptualismo que al realismo, tenía una convicción política profunda que resuena con los objetivos del feminismo:

Revolucionar la mente, transformar la concepción del mundo; adoptar la posición de clase del proletariado y su ideología; hacer los más supremos



esfuerzos durante toda la vida por erradicar de la cabeza y del corazón el lastre de la cultura reaccionaria que nos ha sido impuesta - de manera que nuestra acción esté en lo posible orientada por tales empeños- Esto es lo que entiendo por revolución cultural (Lucena “La revolución, el arte...” 101).

Retomando a Grínor Rojo, que propone que un texto (o una obra) pueden contener más de un discurso a la vez, es posible identificar dos discursos en tensión en la obra *La huelga*. Por un lado está lo que identifica Giunta: la celebración de la huelga y de las acciones del MOIR. Por el otro, se puede ver una crítica al lugar de la mujer dentro del partido y la revolución. Ambos discursos tienen sentido con el periodo histórico de la artista y la posibilidad de que coexistan hacen que la producción de Lucena sea interesante para pensar en el lugar y subjetividad de una mujer de izquierda en Colombia en los años setenta.

En este breve recorrido por algunas de las mujeres representadas en la obra de Lucena, es posible entrever un cambio en su visión sobre la función del arte. En un principio, el arte es una forma de analizar críticamente la sociedad, luego pasa a ser un espacio para continuar la lucha política. Dentro de las formas de difundir lo que hacía el MOIR se ve en las obras de mediados de los años setenta una idealización del movimiento y luego una más aterrizada. Por idealizada me refiero a que las primeras mujeres del MOIR que Lucena representó estaban en el centro de la lucha, como pares con los hombres. La más aterrizada es la que nos muestra que las mujeres fueron designadas a apoyar la revolución desde actividades del cuidado que están marcadas también por la clase social: la esposa del trabajador se dedica a trabajos domésticos como la cocina y la esposa del intelectual a la crianza de futuros revolucionarios.

Si bien en sus textos nunca mermó su apoyo al MOIR, en las obras de arte hay cambios en el contenido aunque haya mantenido la estética del realismo socialista. Aplanar el trabajo de Lucena realizado entre 1971 y 1983 es un lugar común incluso entre los investigadores que valoran y coinciden con la política de izquierda que promueve. Esto posiblemente se da porque algunas de las obras aquí mostradas no se han exhibido desde la época en que se produjeron. Lucena no hace parte del guión curatorial de los Museos en Colombia ni ha contado con una retrospectiva que permita ver su cuerpo de trabajo. El relato histórico que manejan los museos e instituciones colombianas está muy marcado por las primeras intervenciones de Marta Traba en las que resaltaba el lenguaje internacional de la abstracción. Beatriz González, alumna de Traba, además de ser artista plástica estuvo -y aún está- involucrada en la creación de los guiones y políticas de adquisición del Museo Nacional y del Museo de Arte del Banco de la República. En ambos, obras como las de Lucena no tenían cabida pues la politización se relacionaba con la ausencia de autonomía. En el 2020 el Museo de Arte del Banco de la República incorporó a su colección la obra *La huelga* y desde que se hizo *Mujeres Radicales* el Museo de Arte Moderno de Bogotá ha difundido las obras de Lucena que hacen parte de su colección desde los setentas.

### **Los políticos en Lucena**

Otro aspecto interesante de revisar en la obra de Lucena es la forma en que retrata a los políticos. Si bien la mayoría de análisis se han hecho sobre las mujeres en su obra, es interesante ver cómo retrata lo masculino. En general, su trabajo no representaba figuras reconocibles, pero hay dos excepciones a esta regla: en 1970 dibujó a Misael Pastrana Borrero, el Presidente de Colombia (fig.9) y en 1978 a Francisco Mosquera, el fundador del

MOIR (fig.10). La primera imagen, tiene el mismo estilo de las obras que Lucena hacía de cómo aparecían las mujeres en la prensa. Es una obra que exagera algunos rasgos de Pastrana y tiene un tono crítico. La segunda imagen, es de las más representativas de su estética realista: el ángulo, los colores y el formato son útiles para engrandecer a Mosquera.



Fig. 9. Lucena, Clemencia. **Yo no soy un hombre, yo soy un programa.** 1970. Tinta sobre papel. 73.9 x 53.9cm Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Fig. 10. Lucena, Clemencia. **“Somos los fogoneros de la revolución” Francisco Mosquera, Secretario General del MOIR.** 1978. Óleo sobre tela. 80x130cm. Fotografía Óscar Monsalve. Colección Proyecto Bachué.

“Yo no soy un hombre, yo soy un programa” muestra a Pastrana triunfante, el día de su posesión como Presidente de Colombia a pesar de lo cuestionadas que fueron las elecciones en las que fue declarado como el último presidente del Frente Nacional. Lucena lo dibuja con un elegante traje negro, corbata azul con lunares blancos, la banda presidencial y un pañuelo blanco, tal como apareció en todos los medios. Su discurso reivindicó los logros de los gobiernos anteriores del Frente Nacional e insistió en el lema de su campaña “Frente social, objetivo el pueblo” con el que pretendía en sus cuatro años de gobierno cumplir con todas las promesas que había hecho el Frente Nacional.

El lema que aparece debajo de Pastrana, y que es el título de la obra, viene del discurso más conocido de Jorge Eliécer Gaitán en el que dice “Yo no soy un hombre, soy un pueblo, y el pueblo es mayor que sus dirigentes”. Así, Lucena conecta la campaña política de Pastrana con esta figura histórica, mostrando una continuidad entre 1948 y 1970: Colombia seguía siendo un país en guerra civil, sin reforma agraria y con altos niveles de pobreza. El abuso de la palabra “pueblo” en la campaña de Pastrana es algo que vale la pena revisar, pues es claro que su gobierno ni los anteriores favorecieron a quienes conforman ese grupo poblacional.

Al yuxtaponer a Pastrana sonriente con esta frase irónica, se ve como Lucena adopta una postura crítica frente al personaje. Esta obra está atravesada por varias preocupaciones: da cuenta de la distancia de la clase política con “el pueblo”, hay una clara indignación contra el nuevo gobernante y hay una exploración formal que señala al dirigente político con humor. Esta obra cumple con el objetivo de Lucena de ese momento: expresar la farsa. Por esto, los elementos que elige resaltar de Pastrana y lo que se logra con el uso de poco texto es eficiente.

En el caso del retrato de Francisco Mosquera, su objetivo principal es movilizar a quienes vean la obra a apostar por el proyecto político del MOIR. Esta obra hizo parte de la última exposición individual de la artista, que fue en la prestigiosa Galería Garcés Velásquez en Bogotá. Esta exposición fue la única vez en que Lucena exhibió pinturas al óleo de gran formato, en general durante su carrera trabajó la tinta, el acrílico y lo gráfico. Estas obras fueron realizadas durante años en los que Lucena compaginó su trabajo con el MOIR con la realización de estas pinturas, que eran irreprochables en términos técnicos. El texto de esta

exposición fue hecho por Conrado Zuluaga, también moirista y se titula “El color de la lucha”, allí afirma: “Hay ahí mucho color, y calor, también. Este no es un frío y despersonalizado análisis sobre un aspecto particular, político o económico, de Colombia. Al fin y al cabo, no es teoría para ser gris, tampoco es derrotista o apocalíptica para ser lóbrega; es como la vida, verde, y como la lucha, roja. Y tampoco es la demagogia del culto. Es la pasión del combate, de la brega infatigable colmada de vitalidad, de una militancia consciente” (Zuluaga 2).

El título de la obra viene de una consigna icónica de Mosquera, que era un gran orador. Para comprender su potencia es útil leerla en su contexto original: “El nacimiento de la nueva sociedad será un alumbramiento doloroso y sus primeros vagidos convulsionarán a la América entera. Como bomberos del proceso actuarán el imperialismo, la reacción y el oportunismo. A nosotros nos corresponde el deber de fogoneros de la revolución. La consigna de la hora es prepararnos para tan excepcional oportunidad histórica” (Mosquera ctd. en de la Torre, s.p).

En esta obra el objetivo de Lucena es otro: busca construir la figura de Mosquera para conseguir apoyo en las urnas para el proyecto político del MOIR. Aquí se ve una transformación del MOIR también, pues la figura del dirigente pasa a tener un lugar central. Esta obra es hecha a partir de una fotografía (fig.11) de Viki Ospina, una mujer fundamental para el MOIR pues, además de su trabajo como reportera en los medios de mayor circulación en el país, documentó los eventos más importantes del movimiento. Ospina no fue militante del MOIR como Lucena, pero sí fue una colaboradora constante. Sobre Lucena y sus decisiones estéticas Ospina plantea que:

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

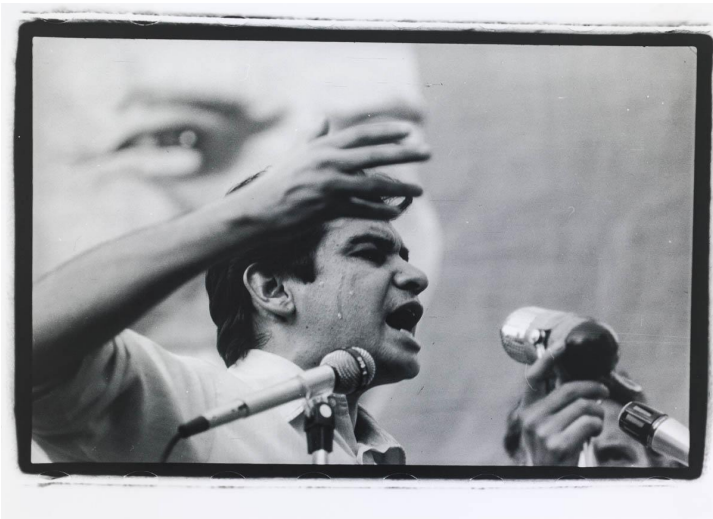


Fig. 11. Ospina, Viki. 1972. Sin título. Fotorevelado en papel de algodón. Colección Proyecto Bachué.

El encuadre de la fotografía de Ospina es ligeramente distinto al elegido por Lucena, pero es clara la conexión entre ambas imágenes. Es curioso que Lucena eligiera una foto de 1972 para mostrarlo en 1979. Esta es solo una de varias decisiones que alejan al Mosquera retratado por Lucena de la fotografía de Ospina: en el fondo de la fotografía aparece un fragmento de una gigantografía de Hernando Echeverri Mejía, candidato presidencial de la UNO; en la pintura este es reemplazado por el cielo y la universal bandera roja con una estrella amarilla; en la fotografía se ve el micrófono con el que Mosquera amplificaba su voz, en la pintura este desaparece; por último, en la foto se ven gotas de sudor recorriendo la mejilla de Mosquera, estas no hacen parte de la pintura en la que la piel de Mosquera es tersa.

Todas estas decisiones alejan a Mosquera de lo mundano y lo presentan como un hombre fuerte, con una proyección de voz sobrenatural que le permite no usar micrófonos para dirigirse al pueblo, inmune al calor y la emoción que harían sudar a cualquier mortal y lo vuelve eterno al suprimir las marcas del tiempo, sean estas arrugas o señaléticas exteriores que puedan datar la imagen, como sucede en la fotografía. Así como en la imagen de Pastrana la artista eligió rasgos para exagerar y burlarse del político, aquí hizo todo lo posible para inspirar e inmortalizar a Mosquera como líder. Aquí hay evidentemente un cambio en su visión de cuál es la responsabilidad del arte en relación con la política.

Es interesante que el título de ambas obras venga de consignas políticas, lo que muestra una continuidad en su interés por las tensiones que se producen entre imagen y discurso. En el caso de Pastrana, la usa para mostrar una distancia y en el caso de Mosquera para lo contrario: al ver a ese hombre fuerte y convencido, es posible creer que la revolución está cerca. Al comparar estas imágenes es posible trazar una nueva línea para leer a Lucena:



encontramos en su obra elementos para analizar el retrato de los políticos, un tema que sobrepasa todos los análisis que se han hecho sobre su trabajo hasta el momento. Si bien la mayoría de investigaciones sobre la artista se enfocan en su forma de retratar a las mujeres –y este proyecto no es la excepción– es interesante ver que su cuerpo de trabajo permite otras lecturas que merecen seguir siendo investigadas.<sup>2</sup>

## **Conclusiones**

En Clemencia Lucena podemos encontrar un ejemplo de una vida dedicada a la revolución y el cambio social. También es una mujer que se ha vuelto un referente feminista sin ella haber adscrito a este movimiento a lo largo de su vida. Aunque fue una figura pública y expresó sus ideas a través del arte y la escritura, al revisar su cuerpo de trabajo siguen muchas preguntas sin responder. Además, murió muy joven y trabajando para la revolución, pero no por la mano de las Fuerzas Armadas sino por el azar de un accidente en auto. La muerte anticipada, el enfoque militante que ella seguía (en el que su preocupación principal era lo político y no lo personal), la falta de acceso a su archivo y obra pues quedaron en manos de su ex-esposo Luis Fernando Lucena quien obstaculizó su difusión son realidades que hacen que comprender a Clemencia sea una tarea imposible.

Con el contexto histórico presentado la decisión de Lucena de sacrificar parte de su libertad para trabajar por un proyecto político es comprensible y no la hace menos interesante como artista que sus contemporáneos. Reducir su trabajo a propaganda del MOIR muestra cómo la historia del arte colombiano ha estado mediada por los intereses políticos promulgados

---

<sup>2</sup> Un primer acercamiento a estas lecturas lo exploré en el artículo de mi autoría “Lo político y la política en la obra de Clemencia Lucena” (2021) que está en proceso de evaluación para una revista de artes visuales.

inicialmente por Gómez Sicre y Traba pero que hoy tienen muchos adeptos y defensores. A través de los análisis hechos es posible identificar una voz crítica en las pinturas, aunque éstas tuvieran la estética del Realismo Socialista, y eso las hace interesantes y singulares en el caso colombiano.

Después de este recorrido revisando sus obras y textos, queda clara su convicción y vocación de trabajo por un cambio social profundo en Colombia y la tensa relación que tenía con el feminismo. Clemencia Lucena fue coherente y articulada en sus pronunciamientos públicos sobre la importancia que tenía la mujer en la revolución, nunca se declaró feminista porque no se sentía representada con la organización y preocupaciones del movimiento en su época. A pesar de esto en ella podemos identificar actitudes feministas: fue a la Universidad a estudiar arte, trabajó como artista dentro de una estructura patriarcal como el MOIR y logró liderar proyectos propios, decidió no ser madre, se separó de quien fue su esposo al menos durante 15 años y se construyó como una figura pública con mucho que decir, sin miedo a presentarse a certámenes artísticos y en la prensa escrita.

Nunca se declaró feminista pero tampoco interiorizó ni defendió el patriarcado. La revolución por la que trabajó buscaba cambiar el sistema económico y cultural en Colombia, que son precisamente los sistemas que sostienen al patriarcado. Lucena es incoherente, pero eso no la hace ilegítima ni hace aceptable que se censure la mayor parte de su trayectoria. Viéndolo hoy, el MOIR no pudo surgir porque en su estructura había sesgos machistas y eso le hizo perder mucha de la tracción que tenía cuando mujeres como Lucena participaron de ese espacio. Por supuesto que es importante analizar el lugar de la

mujer en los partidos de izquierda, pero esto no significa que las mujeres que estuvieron allí ni el arte que se produjo dentro de ellos sea descartable.

Así, podemos ver que la hipótesis inicial de este texto tiene sentido: Clemencia Lucena no fue una artista como las otras. Su forma de ver el arte político, de participar de la política de partido y de enunciarse como mujer excede los marcos de interpretación que se han usado para analizar el arte producido por mujeres. A Lucena no se le puede leer desde consignas como “lo personal es político”, porque fue celosa de su intimidad ni “cuerpo político” porque su obra no es nada autorreferente. A Lucena se le puede leer desde su época y sus postulados.

En 1972 dijo “El deber de los artistas latinoamericanos es el de participar activamente en el proceso revolucionario de su respectivo país con la responsabilidad y el tesón que esta labor requiere. Rechazar la falsa separación entre el arte y la política que artificialmente pretenden crear las clases explotadoras” (Lucena “Anotaciones” 65). En su trayectoria nunca pretendió hacer esa separación y aceptó los desafíos que presentaba no sumarse a la corriente conceptual dominante. Fue consecuente, constante y trabajó por un mejor arte nacional y un mejor país. Las revisiones de su trabajo tendrían que ver estas características como un valor y no algo descartable por no encajar con las banderas del feminismo que tenemos hoy en día.

## Bibliografía

- Antivilo Peña, Julia. Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2015. Impreso.
- Archila Mauricio. “El movimiento estudiantil en Colombia, una mirada histórica”. OSAL (Buenos Aires:CLACSO). Año XIII, No. 31, mayo: 72-103. Web.
- Ardila, Federico. “68, 70, 72 Bienales de Coltejer. Sala permanente (Inaugurada el 23 de mayo de 2018). Museo de Antioquia. Medellín, Colombia” H-Art. Revista de teoría, historia y crítica del arte. Universidad de Los Andes. 1 ene 2019: 237-241. Web.
- Badawi, Halim. “Sección femenina”. Revista Semana. 19 de junio de 2014. Web. Visitada el 28 de julio de 2021.  
<<https://www.semana.com/impresia/arte/articulo/seccion-femenina/37605/>>
- Barón Pino, María Sol. “Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena”. Revista Vozal. 2011 Web. 26 nov. 2020  
<<http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena>>
- Barón Pino, María Sol y Camilo Ordoñez. “Clemencia Lucena: formas puras y formas políticas”. Universidad Javeriana. 2020. Web. Visitada 26. nov. 2020  
<<https://catalogodeobras.javeriana.edu.co/catalogodeobras/items/show/507>>
- “Barranquilla: reinas, carnaval y política”. Revista Semana. 14 de septiembre de 2013. Web. Visitada el 3 de julio de 2021  
<<https://www.semana.com/nacion/articulo/barranquilla-reinas-carnaval-politica/357573-3/>>
- Cañete, Rodrigo. Historia a contrapelo del arte argentino. Buenos Aires: Sudamericana, 2021. Digital.
- Castellanos, Adriana. “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”. Caiana no.8. Primer semestre 2016: 16-30.
- Cerón, Carolina, Natalia Gutiérrez y José Ruiz. Por las galerías: Atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá, 1948-2018. Bogotá: IDARTES, 2020. Digital.
- Cerón, Carolina y José Ruiz. Viki Ospina 1970-1990. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2018. Impreso.
- “Cuarenta años del pleno de Cachipay: rumbo y estrategia de la revolución colombiana”. Tribuna Roja no. 27. Agosto 1977. Web. Visitada el 29 de julio de 2021. <<http://prueba.moir.org.co/2011/01/18/cuarenta-anos-del-pleno-de-cachipay-rumbo-y-estrategia-de-la-revolucion-colombiana/>>
- Dominguez, Marlen y Gustavo Prieto. “Colombia y la Alianza para el Progreso. 1960-1970”. Universidad Católica de Colombia, 2014. Publicación digital.
- “El arte revolucionario presente en la campaña”. Tribuna Roja no. 5. Febrero de 1972. Web. Visitada el 29 de julio de 2021.  
<<http://prueba.moir.org.co/2004/08/04/el-arte-revolucionario-presente-en-la-campana>>

- Fajardo-Hill, Cecilia y Andrea Giunta. "Introduction". *Radical Women: Latin American art 1960-1985*. Los Ángeles: Hammer Museum y DelMonico Books+Prestel, 2017. 17-19
- Fraser, Nancy. "El feminismo, el capitalismo y la astucia de la historia" *Fortunas del feminismo*. Quito/Madrid:IAEN- Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador/Traficantes de sueños, 2015. 243-262
- Giunta, Andrea. "Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia". Caiana. Primer semestre 2014: 1-12. Web. Visitado el 27 de julio 2021.  
<[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=149&vo l=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vo l=4)>
- — — Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 2018. Impreso.
- Gonzalez, Katia. Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012. Impreso.
- Halaby, Alexa. "Bienales de Arte Coltejer 1968, 70 y 72: seis años de revolución cultural en Medellín, Colombia". Perspectives, UBS Map. Museo Guggenheim. Septiembre 2015. Web. Visitada el 27 de julio de 2021.  
<<https://www.guggenheim.org/blogs/map/bienales-de-arte-coltejer-1968-70-y-72-seis-anos-de-revolucion-cultural-en-medellin-colombia>>
- Hartmann, Heidi. "El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista". *Teoría y práctica*. 1983:12-13. Impreso.
- "Hena Rodríguez Parra". Enciclopedia del Banco de la República. Banco de la República de Colombia. s.f. (web). Visitada el 26 de junio 2021  
<[https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Hena\\_Rodr%C3%ADguez\\_Parra](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Hena_Rodr%C3%ADguez_Parra)>
- Herrera Buitrago, María Mercedes. "Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta". *Mem.soc.* Jul-Dic 2012:121-134. Digital.
- "Historia del Salón y su revés". 45 Salón Nacional de artistas. Ministerio de Cultura de Colombia. s.f. Web. Visitada el 27 de julio de 2021.  
<<https://45sna.com/historia>>
- Huertas, Miguel. "Notas para una historia de la educación artística en Colombia en el siglo XX" *Revista Credencial Historia*. Febrero 2016. Web. Visitada el 28 de julio de 2021. <<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/notas-para-una-historia-de-la-educacion-artistica-en-colombia-en-el-siglo-xx>>
- "Intelectuales y artistas con la UNO". *Tribuna Roja* no. 10. Octubre de 1973. Web. Visitada el 29 de julio de 2021.  
<<http://prueba.moir.org.co/2004/08/04/intelectuales-y-artistas-con-la-uno/>>
- Jaramillo, Carmen María. "In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960–1980" *Radical Women: Latin American art 1960-1985*. Los Ángeles: Hammer Museum y DelMonico Books+Prestel, 2017. 261-269.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago de Chile:FLACSO Universidad de Chile, 1986. Impreso.

- Kogler-Heimburger, Stefanie. “Shifting Curatorial Strategies for Art from Latin America and Latino Art at the Museum of Fine Arts, Houston 1956 - 2004”. Tesis. Universidad de Essex, 2017. Digital.
- Lucena, Clemencia. Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975. Impreso.
- — — Clemencia. Marx y la cultura. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984. Impreso.
- — — La revolución, el arte, la mujer. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984. Impreso.
- Mahecha, María Victoria. “Clemencia Lucena, una artista...”. Tesis de especialización. Universidad de Los Andes, 2008. Digital.
- “Marca Registrada, una mirada retrospectiva al Salón”. Museo Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura de Colombia. s.f. Web. Visitada el 27 de julio de 2021.  
<<http://www.museonacional.gov.co/sitio/marcareg/marca2e.html>>
- Medina, Álvaro. “Violencia: Alejandro Obregón”. Revista Credencial Historia. No. 111. Web. Visitada el 27 de julio de 2021.  
<<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/violencia-alejandro-obregon>>
- Melo, Jorge Orlando. Historia mínima de Colombia. Madrid: Turner publicaciones, 2017. Impreso.
- Moreno, Geraldine. “Las transformaciones de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes 1950 – 1990”. Banco de Archivos Digitales de Arte en Colombia. Universidad de Los Andes. 20 de noviembre de 2020. Web. Visitada el 28 de julio de 2021.  
<<https://badac.uniandes.edu.co/articulos/las-transformaciones-de-la-escuela-de-bellas-artes-de-la-universidad-de-los-andes/>>
- Moreno, Nancy Paola. “Operación Marquetalia, 53 años de un mito fundacional”. El Espectador. 28 de mayo de 2017. Web. Visitada el 25 de julio de 2021.  
<<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/operacion-marquetalia-53-anos-de-un-mito-fundacional-article-695965/>>
- Mosquera, Francisco. “Palabras para que no se olviden nunca”. *Resistencia civil*. Bogotá: Tribuna Roja Editorial, 2009. 212-213. Impreso
- — — “Somos los fogoneros de la revolución. Entrevista a Francisco Mosquera”. Cristina de la Torre. *Colombia camino al socialismo. En la crisis liberalconservadora. Cuadernos de "Alternativa"*. 1976:s.p. Impreso.
- Ospina, Lucas. “El último estudiante de la Universidad de Los Andes (Un collage de Pedro Manrique Figueroa)”. La Silla Vacía. 4 de junio de 2016. Web. Visitada el 27 de julio de 2021. <<https://www.lasillavacia.com/la-silla-vacia/opinion/articulos-columna/el-%c3%baltimo-estudiante-de-arte-de-la-universidad-de-los-andes-un-collage-de-pedro-manrique-figueroa-/>>
- — — “Historia”. Departamento de Arte. Facultad de Artes y Humanidades. Universidad de Los Andes. s.f. Web. Visitada el 27 de julio de 2021.  
<<https://arte.uniandes.edu.co/departamento/historia/>>
- Penagos, Julián. “El proceso de representaciones sobre las FARC. 1964. Los inicios”. Revista Anagramas-Universidad de Medellín. Vol 11 No. 22. Enero-Junio 2013: 145-162.

- Pinni, Ivonne y María Clara Bernal. "Un modelo de arte latinoamericano: José Gómez Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA" en NIERIKA. REVISTA DE ESTUDIOS DE ARTE. Universidad Iberoamericana de México. Año 7, Núm. 13, ene-jun. 2018.
- Reyes, Ana María. "Zona Franca. The International Coltejer Biennials in Medellín (1968-1972) and Institutional Agonism" *Intimate Rumors*. Bogotá/Miami: Editorial La Bachué/Art Life Lab, 2019. 193-229. Impreso.
- Rojo, Grínor. Diez tesis sobre la crítica. Santiago de Chile: LOM, 1999. Impreso.
- Serrano, Eduardo. "Los años setentas: y el arte en Colombia." Re-Vista del arte y la arquitectura en Latinoamérica No. 4. 1980: 24-43.
- Serrano, Eduardo y Darío Ruíz Gómez. "Arte y política". Catálogo de exposición. Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1974: 1-2
- Tirado, Álvaro. Los años sesenta. Una revolución en la cultura. Bogotá: Penguin Random House. 2014. Impreso.
- Traba, Marta. "La cultura de la resistencia". Literatura y praxis en América Latina. Comp. Fernando Alegría. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974; 49-80. Web. 26 nov. 2020 <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-885X2009000300013](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2009000300013)>
- Los que son. Bogotá: Galería Marta Traba, 1968. Impreso.
- "Problemas del arte en Latinoamérica". Mito. Mar-abr 1958: 428-436. Web. 26 nov. 2020 <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1061697#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-726%2C0%2C2315%2C1296>>
- Mirar en América. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 2005. Impreso
- Urueña-Sánchez, Mario y Miriam Dermer-Wodnicky. "La estrategia contrainsurgente en el conflicto armado colombiano desde el realismo defensivo (1962-1966)". Revista de relaciones internacionales, estrategia y seguridad. Vol 15(2). Julio-diciembre 2020: 43-56.
- Valencia, Alberto. "La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las trasgresiones al Frente Nacional". ENTORNOS Vol. 29, No.2 2016: 15-33. <https://journalusco.edu.co/index.php/entornos/article/view/1262/2485>
- "Vamos a la lucha electoral". Tribuna Roja no. 4. Enero de 1972. Web. Visitada el 29 de julio de 2021. <<http://prueba.moir.org.co/2004/08/04/vamos-a-la-lucha-electoral/>>
- Wills, María. Los cuatro evangelistas. Bogotá: Editorial Planeta, 2018. Digital.
- Zuluaga, Conrado. Presentación a Clemencia Lucena Pinturas, 1-5. Bogotá: Bandera Roja, 1979. Impreso.