



El espacio plástico como espacio político
en la serie *La Plaza* de Gustavo Zalamea

Jorge Andrés Martínez Peñaloza

María Margarita Malagón PhD

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte

25 de Mayo de 2018

El espacio plástico como espacio político en la serie *La Plaza* de Gustavo Zalamea

Resumen

Este trabajo aborda la relación entre el arte y la política en el artista colombiano Gustavo Zalamea desde el análisis de la serie *La Plaza* (1978-1979). El análisis está sustentado desde las relaciones entre la obra y el artista con los fenómenos sociales, políticos y artísticos de la década de los setenta en Colombia, y la significación de la Plaza de Bolívar como espacio urbano con connotaciones políticas. A partir de estas relaciones se explica el surgimiento de estrategias poéticas visuales que, al tiempo que mantienen una intención política, se alejan de la literalidad, lo anecdótico y la denuncia dominantes en la tradición del arte político vigente en la década de los setenta en Colombia. Estas propuestas priorizaban la comunicación de un mensaje crítico hacia el público centrado en la figura humana como eje de significación política. En cambio, en esta serie se representa la Plaza de Bolívar como espacio político en la que se desencadenan tensiones visuales que aluden a las luchas sociales que se viven en el país a finales de los setenta. A partir de este análisis se construye una lectura de la serie *La Plaza* como una propuesta que subvierte la plaza fundacional como símbolo de reafirmación del poder, al ponerla en tensión con formas abstractas que se alejan de lo explícito, construyendo una visión trágica de las confrontaciones políticas y sociales a finales de la década de los setenta.

Palabras clave:

Arte y política, Gustavo Zalamea, Plaza de Bolívar, Paisaje urbano

Abstract

This text addresses the relationship between art and politics in the series *La Plaza* (1978-1979) by Colombian artist Gustavo Zalamea. The analysis is based on the connections that can be recognized between the artist and the social, political and artistic conditions in the 1970s in Colombia, and more specifically, on the meaning assigned by Zalamea to the main public square of Bogotá, the “Plaza de Bolívar” as an urban landscape with political connotations. Zalamea develops visual strategies that, while retaining political implications, move away from the literal, anecdotal and denouncing character of political artworks from the 1970s. Works that mainly prioritized communicating a critical message focusing on the human figure as the center of political significance. Distancing himself from such trend, in *La Plaza* series Zalamea represents the “Plaza de Bolívar” as a political space within which vi-

sual tensions take place that allude to the social struggles occurring in Colombia at the end of the 1970s. Consequently, it is stressed that Zalamea's work subverts the foundational main public square as a symbol of power by creating a tension between its visual figurative representation to abstract non explicit shapes, thus building a tragic view of the political and social confrontations that took place at that time in Colombia.

Key Words:

Art and politics, Gustavo Zalamea, Plaza de Bolívar, Urban Landscape

Sólo entiendo el arte como un testimonio. (...) Este testimonio es doble: por una parte, el artista da testimonio de sí mismo, confesándose ante sus semejantes. Por otra parte, da testimonio del mundo que lo circunda, de la vida que lo asedia. En cierto sentido, esto quiere decir que la creación artística es, en sí misma, un acto de compromiso.

Jorge Zalamea, 1965¹

Introducción

Gustavo Zalamea fue un artista signado por la relación arte y política, y más específicamente, la noción de artista político. Críticos como Álvaro Medina, Marta Traba, Eduardo Serrano, entre otros, y el propio artista han planteado esta condición. Sin embargo a pesar que su obra comparte ciertos rasgos comunes con la obra de artistas con intención política en la década de 1970, Zalamea construyó a lo largo de su carrera un particular enfoque en torno a lo político, diferenciándose de la corriente mayoritaria de artistas que planteaba esta relación bajo referentes fundamentados en lo explícito, la comunicación frontal y la denuncia.

Si bien su obra temprana se enmarca dentro de las tendencias dominantes del *arte político*, a diferencia de artistas ya consagrados y de sus contemporáneos que subordinaron

1 Jorge Zalamea, "Arte puro, arte comprometido, arte testimonial", en *Literatura, política y arte* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 792.

los valores plásticos de su obra a contenidos explícitos y la intención de denuncia², Zalamea – incluso en sus obras más violentamente directas – se destacó justamente por lo contrario: en su obra privilegió los valores plásticos y poéticos por encima de la intención política. Este proceso se fue profundizando hacia finales de los años setenta eludiendo la literalidad en sus obras, lo que lo lleva paulatinamente a abandonar la figura humana como centro de la significación política, distanciándose del arte político de los años setenta, para encontrar en la ciudad, y en particular en la Plaza de Bolívar, el lugar para la significación política de su obra. Así Zalamea aborda la plaza como lugar simbólico enmarcado por los edificios que representan las instituciones que ejercen el poder, que al tiempo es plataforma de luchas sociales que lo confrontan, lo que revela el carácter político de este espacio urbano.

En el presente ensayo abordo centralmente la serie *La Plaza* (1978-1979) como un momento clave en la evolución de la obra de Zalamea en la que introduce importantes cambios en los referentes temáticos de su intención política y en el tratamiento plástico, que luego desarrollaría a lo largo de su carrera. Esta serie se caracteriza por la representación de la Plaza de Bolívar vacía de personas, sin la figura humana. El espacio es invadido por formas abstractas que entran en tensión con el tratamiento figurativo del paisaje urbano de la plaza. Así se nos presenta la Plaza de Bolívar, espacio político flanqueado por los edificios de las instituciones que ejercen el poder, como escenario o plataforma en la que se desencadenan tensiones visuales que aluden a las luchas sociales que se viven en el país a finales de los setenta.

Además pretendo mostrar cómo mientras el arte político dominante de los años ses-

² Artistas como Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada, Clemencia Lucena, las obras del colectivo Taller 4 Rojo, si bien desarrollaron obras políticas con diferencias entre sí, compartieron la importancia que le dieron al *contenido* figurativo que buscaba transmitir un claro mensaje de carácter político.

enta y setenta se caracterizaron por priorizar la comunicación de un mensaje crítico hacia el público centrado en la figura humana como eje de significación política, es posible construir una lectura de la serie *La Plaza* como una propuesta que subvierte la plaza fundacional como símbolo de reafirmación del poder, al ponerla en tensión con formas abstractas que se alejan de lo explícito, construyendo una visión trágica de las confrontaciones políticas y sociales a finales de la década de los setenta. Esta significación que propongo se sustenta en las relaciones que establezco de la obra y la figura del artista con los fenómenos sociales, políticos y artísticos de la década de los setenta en Colombia, explicando a partir de ellas el surgimiento de estrategias poéticas visuales que se alejan de la literalidad, lo anecdótico y la denuncia dominantes en la tradición del arte político vigente en esta década.

Al eludir paulatinamente la representación del cuerpo como vehículo central de la intención y significación política, Gustavo Zalamea indaga con una mirada crítica la Plaza de Bolívar como espacio político constituido tanto por la realidad política como por el espacio urbano en el cual se desarrollan los conflictos y las dinámicas sociales. Es en esta doble condición de la plaza que el artista construye un universo pictórico en el que a partir de relaciones formales, poéticas y alegóricas construye la transformación de espacio político en espacio plástico., constituyendo una obra de conjunto relevante para el arte colombiano contemporáneo en la reflexión y la intervención artística en torno a lo político.

En la primera parte del ensayo contextualizo el arte político, la gráfica y la pintura como manifestaciones artísticas en la década de los setenta en la situación política en Colombia y en el mundo, así como en la radicalización de la intelectualidad y una capa importante de artistas que produjeron su obra desde posturas afines al *arte comprometido*, elementos que influyen y se relacionan con el desarrollo de la naciente obra de Zalamea en el

transcurso de esta década.

A partir de establecer este contexto paso a describir el proceso de la obra de Zalamea durante la década de los setenta, en que a partir de una clara intensión política va abandonando el predominio de la figura humana, para encontrar en el lenguaje arquitectónico y urbano un tratamiento de lo político que abre nuevas posibilidades a un lenguaje más rico en dinámicas plásticas y poéticas sin abandonar su vocación crítica frente a la realidad del país.

Este proceso lleva a Zalamea a encontrar en el carácter de *plaza fundacional* de la Plaza de Bolívar, que tanto por su uso como por su carga simbólica, se configura en un escenario político en el que se desenvuelven tensiones y confrontaciones sociales que serán aludidas mediante tensiones entre abstracción y figuración, que plantean un cuestionamiento de la plaza como símbolo de poder y de ideal moderno de Nación.

De esta manera, a partir de los análisis de algunas obras de la serie *La Plaza* y de establecer relaciones con el contexto político y artístico, llego a plantear una interpretación del proceso de construcción de una propuesta plástica y política desde el arte como testimonio con importantes implicaciones para el desarrollo posterior de la obra de Zalamea, así como para el arte político en Colombia en las décadas de los ochenta y noventa.

El arte político, la gráfica y la pintura en el panorama artístico de los años 70 en Colombia

Los años setenta en Colombia pasaron a la historia como una década turbulenta en la que las contradicciones sociales manifiestas en la década anterior se profundizaron, causando convulsiones sociales en las que confluyeron varios factores de la situación mundial heredada de la postguerra, y a nivel local, de los estragos del periodo de *La Violencia* y del régimen del *Frente Nacional* en el país.

La economía capitalista hacia finales de la década del sesenta, luego del importante crecimiento económico de la postguerra conocido como *La edad de oro* empezó a mostrar signos de agotamiento, lo que desencadenó una importante crisis económica en 1974. Según Eric Hobsbawm la imagen de prosperidad socializada que los Estados de Bienestar proyectaban, se basaban “en la suposición de la creciente armonía interna de una sociedad que ahora resultaba básicamente satisfactoria, aunque mejorable, es decir, en la economía del consenso social organizado”³. Esta suposición de armonía y prosperidad se fue disipando en la medida que sus bases económicas estaban siendo socavadas. Así, las posibilidades de responder con concesiones económicas a las crecientes luchas reivindicativas encontraron un límite, lo que produjo el recrudecimiento de confrontaciones sociales y procesos revolucionarios. Dentro de este proceso, las clases medias, que crecieron y prosperaron en el periodo de auge económico, vieron rotas sus ilusiones de ascenso social al tiempo que fueron empujadas al empobrecimiento y al desempleo, lo que favoreció su radicalización y su simpatía hacia los procesos revolucionarios que se dieron especialmente en el Tercer Mun-

3 E J Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Biblioteca Eric Hobsbawm (Barcelona: Crítica, 2000), 288.

do.

Luego del triunfo de la Revolución China (1949) y de la Cubana (1959), procesos revolucionarios, de descolonización y de liberación nacional se desencadenaron en Asia, África y América Latina. Con el triunfo de la revolución cubana, la estrategia guerrillera *focoquista*⁴ influye en la creación de movimientos guerrilleros en varios países de América Latina que coinciden con un asenso de luchas obreras, campesinas y estudiantiles. A nivel internacional la guerra de Vietnam generó un movimiento de rechazo a la intervención militar de Estados Unidos. El fin de la década del sesenta ve así el incremento de las luchas obreras y sindicales junto con el asenso de un movimiento estudiantil fuerte que confluyó en el mítico año de 1968.

En Colombia, aunque el proceso de crisis económica y luchas sociales no se manifestó al mismo tiempo y de la misma forma⁵, la década de los setenta se caracterizó por “el crecimiento de la pobreza y la explotación, en medio de la crisis económica y social que experimentaba el país”⁶, unido al régimen político excluyente del Frente Nacional que reprimió con dureza las expresiones de inconformismo. Esto hizo que aumentaran las luchas de los sectores sociales que vivieron con mayor crudeza esta situación. Luchas protagonizadas por campesinos, indígenas, obreros, maestros y estudiantes; tomaron tierras, carreteras, ca-

4 El *foco* guerrillero es el eje teórico y estratégico que Ernesto *Che* Guevara postula en su trabajo *La guerra de Guerrillas*. Consiste en una generalización teórica de la experiencia guerrillera del Movimiento 26 de Julio, organización que dirigió la revolución Cubana en 1959 y se convirtió en el modelo de guerrilla y de revolución en América Latina.

5 “Entre 1966 y 1974, el país experimentó un alto ritmo de crecimiento, alcanzando 6.4% en el PIB y 7.9% en la producción industrial. El periodo subsiguiente –entre fines de 1974 y fines de 1979– fue de desaceleración de la economía” Ricardo Sánchez Ángel, *¡Huelga! Luchas de la clase trabajadora en Colombia, 1975-1981* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, 2009), 173.

6 *Ibíd*, 188.

lles, fábricas y centros universitarios en una confrontación creciente con el estado y las élites terratenientes y urbanas que veían amenazados sus intereses.

Este aumento en la conflictividad social fue paralelo a un desarrollo de las organizaciones guerrilleras. Aunque, estos no tenían relación directa, la existencia de las guerrillas fue la excusa para el uso oficial de la tortura y la represión. La respuesta del gobierno de López Michelsen a la conflictividad, acorde con la *Doctrina de la Seguridad Nacional* de Estados Unidos fue el tratamiento de “guerra interna” a los movimientos utilizando la recurrente figura del Estado de Sitio, mediante el cual se restringieron las libertades y se otorgaron poderes judiciales a las autoridades civiles y militares.

Este clima de convulsión llegó a un pico histórico en el país: El Paro Cívico de 1977. Con la confluencia de la mayoría de las centrales obreras, las organizaciones políticas de izquierda fue convocada para el 14 de septiembre 1977 una huelga sin precedentes en la historia de Colombia que tuvo un alcance nacional. En este día confluyó el descontento de trabajadores y sectores populares ante el deterioro de las condiciones económicas de la población con el rechazo al gobierno que había gobernado la mayor parte del tiempo bajo el estado de sitio. El paro cívico se caracterizó por la conformación de comités barriales que constituyeron barricadas, bloqueos y otras manifestaciones que paralizaron en gran medida la actividad económica y social del país durante ese día⁷.

Este paro fue el punto más alto de la conflictividad social que trascendió los marcos de los sindicatos y las organizaciones políticas que lo convocaron e impulsaron, alcanzando

⁷ Ricardo Sánchez Ángel hace un extenso estudio de esta paro en el capítulo *El paro del 14 de septiembre de 1977* Sánchez Ángel, *¡Huelga! Luchas de La Clase Trabajadora En Colombia, 1975-1981.*, el cual tomo como referencia sobre este proceso.

características de huelga general. Si mayo del 68 fue un hito mundial de rebeldía y lucha contra el poder y el sistema, el Paro Cívico del 77 fue para Colombia un hito de las luchas sociales con características insurreccionales (no vistas desde el Bogotazo), al tiempo que un punto de inflexión que marcó el inicio de un nuevo periodo de reflujo de luchas masivas y el recrudescimiento de las acciones armadas de las guerrillas con el consecuente incremento de la violencia política en la década de los ochenta⁸.

El arte comprometido

Aunque la rebeldía y la sensibilidad de artistas e intelectuales ante las injusticias sociales ha existido en Colombia desde tiempo atrás⁹, la necesidad de expresar mediante sus obras una crítica política, cultural o social ante una realidad y de comprometerse con causas, es más apremiante en momentos en que la conflictividad y las tensiones sociales son más fuertes. En las décadas de los sesenta y setenta muchos intelectuales y artistas se radicalizaron y vieron con simpatía estos procesos de lucha, asumiendo una postura comprometida frente a ellos, tomando partido por estos movimientos de manera directa como militan-

8 “Lo que era una huelga de brazos caídos en el querer de las cuatro Centrales –y se buscó que fuera una protesta popular activa con la fuerza organizada de los trabajadores como eje central por parte de las izquierdas– recibió el tratamiento de un paro subversivo, con militarización, toque de queda, cargas de fusilería contra la multitud, detenciones masivas, justicia militar, muertos y heridos por doquier, censura de radio y prensa. Todo esto en una situación de histeria de la coalición de gobierno con su retórica de apoyos al Estado de Derecho en la forma abierta del estado de sitio para la guerra interior. El jurista presidente descartó, literalmente, darle al conflicto el reconocimiento y, por ende, el tratamiento de un paro de protesta laboral y social. Le dio, en cambio, el tratamiento de un problema de orden público agravado, en la modalidad de guerra interior, al tenor del literal del artículo 121 de la Constitución sobre estado de sitio”. Sánchez Ángel, *¡Huelga!*, 389.

9 “Con el ascenso al poder del partido liberal, a comienzos de los años treinta, la dinámica imperante bajo la Hegemonía Conservadora fue alterada, pero sin que implicase una ruptura de la subordinación de los intelectuales a los partidos. Existieron actitudes contestatarias, debido a la consolidación de los núcleos socialistas y comunistas, e incluso anarquistas. Estos sectores estimularon la irrupción de una generación de escritores y artistas que tenían una concepción militante de su arte. Entre ellos se puede mencionar, a manera de ejemplo, a Luis Vidales, poeta comunista. Sin embargo, sólo hasta finales de los sesenta se puede hablar de una verdadera ruptura”. Miguel Ángel Urrego Ardila, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia: De la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2002), párr. 63, <https://doi.org/10.4000/books.sdh.266>.

tes de organizaciones de izquierda, o como simpatizantes del movimiento revolucionario en general.

La figura del intelectual comprometido durante los sesenta y setenta en Colombia se puede identificar en intelectuales como Eduardo Umaña Luna, Orlando Fals Borda y Estanislao Zuleta desde el campo de las ciencias sociales; en la literatura los poetas y narradores del movimiento nadaista y Gabriel García Márquez desde el periodismo y la novela. En el teatro es el surgimiento del teatro experimental con el surgimiento del *Teatro la Candelaria* (1966), el *Teatro Popular de Bogotá* (1967), *Teatro La Mama* (1968) entre otros. Desde su producción intelectual y artística, se asumen posturas críticas y de denuncia contra las expresiones más agresivas de la sociedad capitalista, manifiestas en los regímenes políticos autoritarios, sus instituciones, la violencia estatal ejercida contra la población y las posturas políticas disidentes que las enfrentaban. Pero también denunciaban las condiciones sociales de pobreza y desigualdad, además de una crítica más profunda al fenómeno de consumismo y alienación social propios de la sociedad capitalista. Esta postura se correspondió con una evidente politización de la intelectualidad y la cultura. Este proceso lo describe Edgardo Gutiérrez de la siguiente manera

Impulsados por la necesidad de una perentoria transformación de la sociedad que perpetuaba las desigualdades, y guiados por el viejo principio iluminista, retomado por la izquierda, según el cual los intelectuales son la vanguardia de la historia, muchos hombres de letras y artistas de entonces decidieron tomar parte en la lucha política contra el sistema. En ese contexto algunas teorías estéticas comenzaron a defender una fuerte convicción con rasgos de imperativo moral: los artistas comprometidos debían constituirse, a través de su propio quehacer específico, en vanguardia política de las masas¹⁰

Este imperativo contaba con referencias históricas importantes como la generación

10 Edgardo Gutiérrez, "Estética y Política: El compromiso del artista de los '60 a los '90", *Herramienta* 11 (1999).

de escritores y artistas que se involucraron en el campo republicano en la Guerra Civil Española, como Federico García Lorca, o los intelectuales europeos de la posguerra como Jean Paul Sartre quien ante los horrores de la segunda guerra mundial “descubre (...) la importancia de la acción real y, con ella, de la política como acción decisiva en la transformación de la realidad”¹¹.

En Colombia, este proceso de radicalización de la juventud, el movimiento estudiantil y la intelectualidad se combinaron con la transformación de las autodefensas campesinas liberales en la guerrilla de las FARC y el nacimiento y auge de otras guerrillas que confrontaron el régimen del Frente Nacional que de hecho excluyó cualquier posibilidad de ejercicio de la política por fuera del bipartidismo tradicional. Para Carmen María Jaramillo

Durante las décadas del sesenta y el setenta, el movimiento estudiantil tomó fuerza en América Latina con un tono político generalmente de carácter marxista dentro de los más variados matices y militancias (anarquismo, trotskismo, maoísmo, línea soviética, línea cubana). En otros jóvenes se evidenció también una actitud independiente, rebelde, crítica y sin compromisos partidistas. Ambas corrientes irradiaron la plástica de la época.¹²

Para Jaramillo este clima social y cultural se constituye en uno de los “aspectos significativos para las distintas modalidades de modernidad, o modernidades, que caracterizaron el campo del arte en Colombia entre los años sesenta y comienzos de los setenta”¹³.

Esto marcaría también el modo en que las propuestas del arte comprometido, y en general, de la relación del arte y la política se manifiestan sin el peso de una tradición o de una influencia hegemónica. El resultado es un pluralismo de búsquedas y propuestas dentro de lo que se puede denominar una corriente de artistas que asumieron la relación arte y política

11 Adolfo Sánchez Vázquez, "La estética libertaria y comprometida de Sartre", en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996), 54.

12 Carmen María Jaramillo, "Fisuras Del Arte Moderno En Colombia", *Fundación Gilberto Alzate Avendaño*, 2012, 180.

13 *Ibíd*, 11.

desde la perspectiva del artista comprometido en el sentido sartreano, es decir, de una presencia total del artista en su obra asumiendo la responsabilidad de una representación y un testimonio del mundo a través del arte¹⁴.

Así, el mundo de la cultura vive un proceso de “toma de posición” simultánea a una creciente intelectualización de las prácticas artísticas¹⁵. Esto favorece la reflexión en torno a los medios y lenguajes artísticos que cuestionan las concepciones tradicionales del mundo del arte sin romper totalmente con ellos¹⁶. Como resultado de estas *fisuras* en la tradición y la intelectualización de las prácticas artísticas se dio una ampliación temática y referencial, a partir de las nuevas realidades urbanas, las manifestaciones sociales de lucha y los fenómenos de marginalidad social.

También la tendencia creciente a la urbanización de la sociedad, especialmente en los países del Tercer Mundo, impactó la cultura y la producción artística. En Colombia, la migración del campo a la ciudad producto de la violencia y de la búsqueda de mejores perspectivas de supervivencia económica, dieron origen, desde la segunda mitad del siglo XX, a un crecimiento exponencial de las ciudades caracterizado por su poca planeación. Esto propició la conformación de cinturones de miseria y el deterioro de barrios tradicionales que se convirtieron en refugio de sectores urbanos marginales. Este fenómeno de urbanización de la sociedad lo destaca Carmen María Jaramillo cuando señala cómo

En Colombia a comienzos de la década del setenta, la población de las ciudades era mayor que

14 Catalina Uribe Merino, "Sartre y la figura del intelectual comprometido", *Ciencia Política* 2 (2006): 36.

15 Jaramillo, "Fisuras Del Arte Moderno En Colombia", 12.

16 Para Carmen María Jaramillo la particularidad de la asimilación del proyecto moderno en Colombia lleva a que “Las prácticas artísticas que se generalizaron en Colombia en los años sesenta evidentemente hacían grietas en las distintas acepciones de arte moderno, las cuales llamo fisuras y no rupturas o revoluciones” *Ibíd*, 180.

la rural y tanto las problemáticas exploradas por los artistas como la representación que hicieron de su entorno, llevaron a que las artes visuales adoptaran un carácter ostensiblemente urbano¹⁷

Esta *urbanización* del arte favoreció la multiplicidad de propuestas y medios que

En Colombia tomaron vuelo, por una parte, la aproximación a la figuración que se estaba dando en los ámbitos de lo político, lo perceptual y lo conceptual; y por otra, una modalidad de abstracción pictórica donde el referente tomaba un lugar significativo. El trabajo tridimensional renovó los presupuestos de la escultura a la vez que planteó una relación entre arte y espacio público, hasta el momento inexplorada en el país¹⁸.

Lo que evidencia Jaramillo es un proceso de conceptualización, es decir, de reflexión intelectual y estética de los medios que iba más allá del oficio y la técnica, lo que permitió elevar la relevancia estética de los medios gráficos como el dibujo y el grabado relegados tradicionalmente a medios auxiliares. Además en el campo de la pintura y la escultura se dieron nuevas exploraciones formales y conceptuales, abriendo el espacio a prácticas más radicales en cuanto a la naturaleza del arte como el conceptualismo, el *performance* y el arte no objetual¹⁹.

Esta conceptualización del arte además de abordar la propia naturaleza de los medios, cuestionó las nociones tradicionales de representación, la obra de arte como objeto único, y la relación del artista y su obra con el público. Estos aspectos ya habían sido cuestionados por las vanguardias artísticas del siglo XX, y más recientemente por las prácticas y discusiones contemporáneas, expandiendo las posibilidades del arte más allá del objeto artístico, en sus usos y funciones, desde la perspectiva burguesa tradicional²⁰. Estos tres problemas fueron centrales en las discusiones y en la toma de postura tanto de artistas como de

17 *Ibíd.*, 152.

18 *Ibíd.*

19 *Ibíd.*, 152.

20 "La década de los sesenta se cerró entonces con una serie de discusiones que abordaban diversos y complejos problemas en el campo artístico. Citemos tres: la noción de representación, la de objeto de arte y la de la relación del artista con el público". Ivonne Pini, "Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 10 (2005): 179-80.

quienes ejercieron la crítica de arte, moldeando así las tendencias que se movían dentro de las manifestaciones del mundo del arte a finales de la década de los sesenta y durante la década de los setenta. Para Mariana Garrido

Si bien se puede entender de manera muy amplia, el arte comprometido como aquel que demuestra y expresa preocupaciones por los problemas sociales del contexto en el que es creado, en realidad su definición durante los sesenta y setenta tuvo varios matices políticos. Éstos, unos más radicales que otros, fueron evaluados y planteados desde el punto de vista de los mismos artistas y sus inclinaciones ideológicas.²¹

Los fuertes debates que se daban en la izquierda latinoamericana acerca de cuál era la estrategia válida para la revolución confrontaron los programas, los métodos, el tipo de organización y la reivindicación de determinado sujeto social como protagonista de dicha revolución. Esta confrontación entre las diferentes corrientes marxistas, anarquistas y nacionalistas, entre otras, también se reflejaban en los debates acerca de la cultura y el arte y el carácter del intelectual o artista comprometido. Según María Sol Barón

Las múltiples respuestas de los latinoamericanos se ubicaron entre varias posibilidades, incluso ampliamente opuestas: uno que se acogía a un *arte comprometido*, y otro que planteaba la idea del *artista comprometido*. (...) bajo el primer enunciado, un modelo a seguir fue el realismo socialista de Stalin, que apropió y desarrolló a su manera la China comunista de Mao Tse Tung, y en la segunda, el planteamiento que defendió la total libertad formal y de contenido en el arte, pero de un artista políticamente comprometido, idea planteada por León Trotsky durante su exilio en México durante los años treinta²²

El arte comprometido también se expresó en intentos de normatizar y de generar proceso organizativos y gremiales que le dieran una estructura continental a las propuestas artísticas comprometidas.

Un ejemplo elocuente fue la dinámica de encuentros de artistas en Latinoamérica.

21 Mariana Garrido Hormaza, "Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo" (Universidad de los Andes, 2014), 10.

22 María Sol Barón, "La imagen insurgente del setenta. Una aproximación a la experiencia del Taller 4 Rojo", 2009, 3.

En 1972 la Casa de las Américas en La Habana convocó a un encuentro de artistas latinoamericanos. En dicho encuentro los temas de discusión giraron en torno al papel del artista y la realidad política. Producto de dicho encuentro, surge un llamamiento que a modo de manifiesto plantea una declaración de principios del arte con pretensiones revolucionarias. En el llamamiento se plantea la necesidad de un arte militante, que contribuya “al rescate y la formación de valores nuestros, para configurar un arte que sea patrimonio del pueblo y expresión genuina de nuestra América (...) oponiéndose al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante”²³. Además proclamaba la importancia de la comunicación y el rechazo a las influencias culturales extranjeras de carácter imperialista²⁴. Artistas como Carlos Granada participaron en dicho encuentro y muchos otros adhirieron.

Este llamamiento es una muestra significativa de la concepción de arte político vigente en los setenta. En este llamamiento se afirma categóricamente que

Para el artista latinoamericano la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como su obra. Una y otra deben identificarse. Dicha actitud se define por el permanente ejercicio de la capacidad de encontrar, imaginar, inventar las mediaciones necesarias que le permitan comunicarse realmente con su pueblo²⁵

Corriente de la gráfica política

Varios estudios²⁶ han confluído en mostrar cómo en los años sesenta y setenta se produjo una revitalización de los lenguajes del grabado, pues este se convirtió en el medio privilegiado para vincular el arte con la política, por varias razones: sus posibilidades técni-

23 "Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos" (La Habana, 1972).

24 *Ibíd.*

25 *Ibíd.*

26 Sobre la gráfica política las investigaciones de Ivonne Pini, "Gráfica Testimonial en Colombia", *Arte en Colombia* 33, n.º 2 (1987): 4-10.; María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica*, 1.ª ed. (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2010).

cas de reproducción masiva, así como por cualidades formales como el predominio de elementos gráficos y de síntesis gráfica; la incorporación de referentes de la cultura popular. Además, las mayores posibilidades de circulación favorecían la comunicación y una relación más directa con el público, al es que más fácil llegar por las ventajas mecánicas de reproducción seriada de la imagen, Por otro lado esta vocación comunicativa privilegió la figuración y la representación temática de problemáticas de sectores populares y marginales de la sociedad. Para Ivonne Pini “Las posibilidades que abría la obra seriada, el retorno al oficio del grabado, estuvieron acompañados en Colombia de un compromiso militante con la realidad, lo que impulsó una temática testimonial, de denuncia. El arte subrayó su carácter inconformista y contestatario”²⁷.

Pese a la fuerza con que estas cualidades políticas del medio gráfico determinaban la temática y la intención de la obra artística, persistió una pluralidad de influencias de estilos y corrientes artísticas. Sin embargo una de las tendencias que más impactó la pintura en la década de los 60 fue la neofiguración, que marcó de modo profundo el lenguaje y el tratamiento de la figura humana y el espacio pictórico. Bajo la influencia de la nueva figuración de artistas como Francis Bacon, José Luis Cuevas, Jean Dubuffet y William de Kooning introducida por Marta Traba en Colombia, artistas como Alejandro Obregón (Figura 1), Carlos Granada (Figura 2), Pedro Alcántara (Figura 3), Luis Ángel Rengifo (Figura 4) y Augusto Rendón (Figura 5), en medio de sus diferencias específicas, comparten la representación de la figura humana transformada y desfigurada que propone la neofiguración, comunicando con el tratamiento del cuerpo victimizado la visión de la violencia que ya te-

²⁷ Ivonne Pini, "Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)", 195.

nía imágenes referenciales que circulaban con el informe Guzmán Campos²⁸ centrada en la agresiones al cuerpo.

Según Malagón los artistas que usaron el lenguaje neofigurativo

A través de su tratamiento neofigurativo, tales artistas simbolizan la distorsión humana física y psicológica (...) El lenguaje neofigurativo tiene también un carácter funcional: busca generar una mayor conciencia y una actitud crítica en el espectador frente a las situación sociopolítica que vivía el país. A través de la forma agresiva de tratar la figura, tal y como lo señalan Traba, Pini, Rubiano y Serrano, estos artistas hacen hincapié en las dimensiones grotescas implícitas en la condición humana.²⁹

También el *Realismo Socialista*³⁰ proveniente de la Unión Soviética y de la influencia del maoísmo, actuaban como doctrina normatizante del arte, que lo supeditaba a una función doctrinaria y educativa acerca de las contradicciones de clase, y presentando de forma heroica y exaltada a las figuras que personificaban las clases explotadas, especialmente al campesino y al obrero. En Colombia el mejor ejemplo de esta influencia es la obra de Clemencia Lucena (Figura 6).

La pintura

Con el auge de los medios gráficos en la década del 70, y su uso privilegiado en el arte comprometido, otros medios experimentaron menos presión por el compromiso, lo que favoreció una reflexión amplia sobre el medio que llevo al cuestionamiento de los límites tradicionales del oficio. Sin la presión directa del tema y del imperativo político de la gráfi-

28 Sobre el impacto y la influencia de la publicación del Informe *La violencia en Colombia* tanto Carmen María Jaramillo, Ivonne Pini y María Margarita Malagón le conceden una importancia central en el giro político de los artistas en la década de los sesenta ya que sus imágenes aportan un referente visual de lo que sucedía en el campo durante el periodo de la violencia bipartidista y su tránsito a una violencia de carácter contrainsurgente.

29 María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica*, 1.ª ed. (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2010), 28.

30 El Realismo Socialista proveniente del proceso de burocratización estalinista en la Unión Soviética que en los años treinta terminó de sofocar no solo las diferentes corrientes políticas al interior del Partido Comunista, sino la gran pluralidad de corrientes estéticas artísticas y literarias producto de la coincidencia de las vanguardias artísticas rusas y de la revolución de 1917.

ca, la pintura obtuvo una libertad para exploraciones formales. Algunas de estas

Se aproximaron a la arquitectura y al paisaje a través de planos de color que establecían trazados rigurosos. Así como ocurrió con diversas modalidades de la abstracción en décadas anteriores, el pensamiento geométrico tomó también en Colombia una connotación particular que surgió del encuentro entre geometría y representación, formas abstractas y entorno localizado.³¹

En este proceso el tema del paisaje se revitalizó, pues la mirada concentrada en el espacio, ya no exclusivo del paisaje natural, ya no es el paisaje centrado en la simbolización de carácter costumbrista de décadas anteriores, o el paisaje fusionado con el cuerpo en propuestas neofigurativas. Pintores como Ana Mercedes Hoyos (Figura 7), Antonio Barrera (Figura 8), Jorge Madriñán (Figura 9) o Santiago Cárdenas (Figura 10), entre otros, tienden a suprimir elementos anecdóticos y narrativos del paisaje, sintetizando la forma tendiendo hacia planos cercanos a la abstracción geométrica. La paleta de colores, influenciada por los colores planos e intensos del *Arte Pop*, se restringe a colores planos como en el caso de Ana Mercedes Hoyos y Santiago Cárdenas, o a la construcción de una atmósfera espacial, como en el caso de Armando Barrera.

La obra de Gustavo Zalamea y su propia postura como artista, si bien mantuvo una independencia frente al medio, nació de este clima intelectual, político y artístico, convirtiéndose en un protagonista del mundo del arte en esta década. Esta reivindicación de independencia de corrientes y estilos lleva a Zalamea a ubicarse como artista entre el desarrollo de la gráfica y el de la pintura de la década. Por eso es posible reconocer en su obra elementos de las exploraciones de estos dos medios.

Para Zalamea la intencionalidad política y el dibujo como medio están íntimamente relacionados. Puede decirse que su propuesta gráfica, el manejo de la línea y la incorpora-

31 Jaramillo, *Fisuras Del Arte Moderno En Colombia*, 254.

ción de recursos del diseño gráfico muestran que comparte la preocupación por la comunicación con el público que caracterizó a la gráfica política de la época. El dibujo es para Zalamea más que un medio, es una propuesta de ubicación como artista frente al medio y frente al mundo como lo expresó en la segunda edición de *El Templo*, ¡Que viva el dibujo! de 1981 donde asume el dibujo como un programa estético-político:

Dibujar significa una renuncia explícita a producir objetos, ‘happenings’, ambientes, propuestas, a entrar en el juego del consumo y de las carreras malabarísticas... El dibujo se plantea como un testimonio, y como un documento... El dibujo es memoria, es resistencia..., es voluntad de formular un arte como lenguaje, aclarar sus posibilidades de comunicación y afianzarlo como una re-presentación que adquiere su valor sólo cuando es interrogada y utilizada por el grupo humano de donde surge.³²

Sin embargo las exploraciones formales que están presentes en sus obras se acercan a las exploraciones formales del espacio pictórico que se desarrollan en la década. La construcción del espacio plástico en las obras de mediano formato de Zalamea toman características del paisaje, más que como tema, como configuración espacial, “un soporte real” visto desde diferentes ángulos o a través de espacios mediadores como ventanas, al igual que lo hacía Ana Mercedes Hoyos.

32 Gustavo Zalamea, citado por Germán Rubiano Caballero, "Gustavo Zalamea Disección rabiosa de los ídolos de la plaza.", *Arte en Colombia* 19 (1982): 37.

Elusión de la literalidad: el tránsito de Gustavo Zalamea al Espacio político y plástico

Desde una mirada retrospectiva a la trayectoria de Gustavo Zalamea es innegable la relación entre arte y política, tanto en su obra como en su rol como artista. Así se puede concluir a partir de las referencias que lo incluyen en trabajos que abordan la historia del arte en Colombia desde la década de 1970. En el libro monográfico sobre el artista en 1999, Álvaro Medina, escribió

“Gustavo Zalamea ha sido y es un artista político, honrosa dimensión que en Colombia han tenido Alejandro Obregón, Luis Angel Rengifo, Pedro Alcántara Herrán, Augusto Rendón, Beatriz González, Rodrigo Facundo y Patricia Bravo entre otros. De todos ellos, Zalamea es quizás el único que ha indagado de modo permanente en lo político a la hora de proponerse la ejecución de cada obra”³³

Por su parte Carmen María Jaramillo e Ivonne Pini coinciden en ubicar a Gustavo Zalamea como parte de la corriente de artistas que abordan la relación Arte-Política de una manera explícita, tomando la gráfica como medio privilegiado para la intención política³⁴.

Esta ubicación histórica de Zalamea en el arte político de los años setenta coincide también con la crítica contemporánea a sus obras en este periodo. Es significativo que su obra (todavía temprana con respecto a otros artistas con una mayor trayectoria) fue incluida en la exposición del Museo de Arte Moderno titulada *Arte y Política* en 1974, en la que para su curador Eduardo Serrano “al dibujo [se ciñe] Gustavo Zalamea para condenar con metáforas visuales a la clase dirigente del país”³⁵.

En 1972 Zalamea viaja a Chile y se establece en la ciudad de Concepción donde ini-

33 Álvaro Medina, "La ira en la plaza", en *Gustavo Zalamea*, Primera Ed (Bogotá: Ediciones Jaime Vargas, 1999), 13.

34 Jaramillo, *Fisuras Del Arte Moderno En Colombia*, 191, 195; Pini, "Arte y política en Colombia", 196.

35 Eduardo Serrano "Arte y Política", 1974.

cia estudios en Antropología, al tiempo que desarrolla un intenso activismo político participando en tareas de propaganda política ligadas al MIR³⁶. El 11 de septiembre de 1973 cuando se desencadena el golpe militar de Augusto Pinochet, que derroca del poder a Salvador Allende y la Unidad Popular, Zalamea vivió en carne propia la persecución política, teniendo que exiliarse y regresar a Colombia. Esta experiencia lo marcó fuertemente, la que volcó en sus fuertes dibujos, en los que es claro el rechazo a la creciente violencia política en el continente, denunciándola en su obra³⁷.

Esta primera etapa de la obra de Zalamea, se caracteriza por los volúmenes contundentes. El lenguaje de la línea que contiene y atraviesa formas de color plano constituyen la figura y una intención de denuncia al presentarnos, de una forma a la vez monstruosa y caricaturesca, el retrato de los dictadores, militares, jefes de la iglesia y demás personajes de las élites gobernantes en nuestros países.

En las obras de la serie *El gran Burundú Burundá ha muerto* de 1974 (Figura 11), también aparece la figura del dictador (que su carácter genérico tiene la facultad de aludir a cualquiera de los dictadores o gobierno autoritarios en cualquier país del continente) rodeado de figuras que representan el poder político autoritario propio de las dictaduras ejercido sin eufemismos. Además representa las instituciones como el ejército, la iglesia y el dictador de turno en figuras grotescas, imponentes y sombrías. En estas obras tempranas de Za-

36 El MIR Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile fue una organización política partidaria de la lucha armada, legalizada durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. Elba Cánfora, su esposa, se refiere a una anécdota en la que elaboró unas piezas de propaganda política no convencionales. Elba narra que “era tan poético que la dirección del partido, que era el MIR, en ese momento, llamó la atención a decir que eso no se utilizaba en la propaganda política y que era el rojo y negro lo que había que usar” Juana González Díaz, *Zalamea, el viaje infinito - Documentales U.N. Colombia - YouTube* (Colombia: Unimedios Televisión, Universidad Nacional de Colombia, 2011).

37 Álvaro Medina, "Presentación de la exposición en la Galería “Viva México”", en *Gustavo Zalamea*, 1999, 169.

lamea se puede observar la conexión con el lenguaje político ya establecido bajo la influencia de la neofiguración, que sin embargo, Zalamea impregna de una fuerza y originalidad propia que trasciende el tono contestatario de la obra.

En la serie *Telones para cubrir nuestras instituciones*, este mismo tratamiento de la figura humana continúa predominando, pero un elemento en la composición llama la atención: En una de las obras de la serie *Catedral* (Figura 12) el carácter contundente de la forma en que es tratada la figura (de lo que parece ser un jerarca de la iglesia), se entremezcla con la contundencia geométrica de la arquitectura de una de las torres de la catedral, a la que hace alusión el título. En esta obra la carga simbólica de la figura caricaturesca y grotesca de quien personifica el poder de la Iglesia, ahora se mezcla con la arquitectura de la institución que personifica.

Paralelo a estas transformaciones en la obra de Zalamea, lo que los críticos van identificando es la particularidad de su relación con lo político. Cada vez más, se va alejando del tratamiento de lo político centrado en el tema para abordarlo desde una visión más metafórica, y a la vez, más plástica. Este desplazamiento del centro de lo político se convierte en una diferencia importante frente a la tendencia dominante de tratamiento de lo político en el arte en la década del setenta en Colombia, en el que el tema, y por lo tanto, la función comunicativa es determinante.

Desde la crítica varios autores empiezan a señalar la obra de Zalamea como una obra autónoma, en contraposición al denominado arte militante. Esta característica la ubican en la manera en que Zalamea elude elementos anecdóticos y literales en su obra, para

otorgar mayor protagonismo a los elementos plásticos sin abandonar el referente. Este tratamiento menos literal en el mensaje es una característica central de su obra que la va diferenciando paulatinamente del resto de artistas políticos.

Álvaro Medina, señala tempranamente esta condición doble de un arte político que prioriza “los valores estéticos” de la obra sobre la función comunicativa de la obra. Ya desde el análisis que hace sobre los dibujos de Zalamea en 1975 señala el carácter independiente de la obra con respecto al texto, llegando a una “obra autónoma con vida propia”³⁸.

En 1976 al comentar la obra de *Nuestras instituciones* Medina afirma que

Si políticamente Zalamea ha avanzado y madurado en la medida en que las imágenes son más directas y realistas pero no menos ricas en la complejidad de su lenguaje, plásticamente deben anotársele otros méritos. La sabia combinación técnica de las más diversas materias (pastel, tinta acrílico) para conseguir el exacto efecto expresivo en su comunicación con el público. La brillante imaginación que despliega en la composición, permitiéndose transmutar al personaje para representarlo de un modo nuevo y diferente en cada ocasión. La gran habilidad para combinar elementos geométricos con elementos que fluyen libremente. En definitiva, Zalamea se emplea a fondo en su arte dispuesto a superar las contingencias de la creación militante, su siempre peligrosa inmediatez, y el esquema propagandístico sin profundidad que termina por ser baladí cuando no una simple manifestación de impotencia artística.³⁹

Zalamea así se va distanciando de la inmediatez y literalidad del mensaje, enriqueciendo su obra de elementos formales gráficos y pictóricos; así como de elementos del collage. Aunque todavía está acudiendo al retrato, deformado y caricaturizado como lo fueron en su momento los retratos cortesanos de Goya y Velázquez⁴⁰, va utilizando cada vez más elementos formales que, ya unos pocos años atrás, otros artistas venían explorando desde la pintura. Las exploraciones espaciales de la pintura, como en Ana Mercedes Hoyos (Figura 7), los temas urbanos como el paisaje de la ciudad y las abstracciones geométricas son elementos presentes en las obras de Zalamea, quien las incorpora como reflexiones que enri-

38 *Ibíd.*

39 Álvaro Medina, "Nuestras Instituciones" (Caracas, 1976).

40 Álvaro Medina, "Los telones de Gustavo Zalamea", 1976.

quecen el espacio plástico de sus obras.

Pero Zalamea desde el dibujo como su medio, se distancia de las temáticas de su contemporáneos. Aunque mantiene conexiones con las reflexiones en torno al dibujo como mediador con la realidad y su representación, así como el interés por lo urbano, no se interesa en la descripción de los espacios marginales que abordan artistas como Oscar Muñoz o Ever Astudillo (Figura 13)⁴¹.

Sin embargo esta tendencia a representar los temas típicamente políticos desde formas no descriptivas de la realidad, no hace que abandone esa vocación del arte crítico. Para Zalamea sigue siendo importante el contacto y la comunicación con el público, por lo que mantiene una conexión en diferentes niveles de significación a través de referentes y recursos gráficos. La intención crítica hacia las instituciones del poder, hacia la violencia, las dictaduras y el militarismo son temáticas que aborda en sus dibujos, grabados, y en las ediciones impresas de *El Templo*⁴².

La diferencia fundamental con el arte político, especialmente el influenciado por la nueva figuración, es que ésta presenta la figura humana como elemento central en la intención de la obra. La figura humana, ya sea violentada, deformada, caricaturizada o exaltada es la portadora principal del mensaje político. Desde la serie *La Plaza*, Zalamea abandona

41 “A pesar de que gran parte de los compañeros de generación de Zalamea se han inclinado, en Colombia, por un arte marcado por la denuncia social, ninguno abordó tan francamente el arte político: Zalamea nunca se interesó por las descripciones de inquilinatos, la soledad de los barrios, la sordidez de los cafés, o las caricaturas histriónicas, y prefirió adelantar una obra que inventa símbolos y despliega un lenguaje metafórico de increíble potencia” “Últimas Noticias Caracas -Venezuela, 22 de agosto de 1976, Comentario a la exposición realizada en la galería Viva México” (Galería San Diego, 1976).

42 Gustavo Zalamea tuvo un contacto permanente con el mundo editorial y del diseño. Al inicio de su carrera fue parte de la agencia de publicidad del pintor Luciano Jaramillo, y durante su carrera fueron frecuentes sus trabajos de diseño gráfico, ilustraciones para publicaciones y diagramación editorial. El Templo fue un proyecto de Zalamea de un periódico en que el título, en evidente parodia al periódico El Tiempo, en varias ediciones propuso desde la prensa como medio masivo de comunicación propuestas plásticas.

la figura humana como portadora directa y principal de significación política, y centra su reflexión sobre un espacio político, la Plaza de Bolívar. La plaza pública, espacio rodeado de las instituciones del poder y espacio vacío que se convierte en plataforma de luchas sociales. Es el espacio de llegada de las movilizaciones.

Este cambio lleva a Zalamea a la exploración de las posibilidades poéticas e icónicas de los lugares, los cuales empieza a llenar de batallas, barcos y seres provenientes de la literatura, como la Ballena de Moby Dick.

A la captura de la calle y la plaza

La ciudad y la calle

Luego de la serie *Telones para cubrir las instituciones* (Figura 12) Gustavo Zalamea aborda como centro de su preocupación estética el tema de la ciudad. En febrero de 1978 expone en la Galería Sandiego una serie de dibujos en los que aparece el paisaje urbano desbordado por desfiguradas formas monstruosas en las que apenas se pueden distinguir referencias a la figura humana. Mario Rivero refiriéndose a esta serie afirma que

Por el paso de lo real a lo fantástico, de lo conocido a lo informe, de lo diurno a lo nocturno, la apertura lleva a la irrupción de fuerzas sombrías e inquietantes. Su imagen sorda, devoradora, nos habla de ocupación (...) Figuras con algo de exorbitante, siniestro, sumidas en la oscuridad atmosférica, alcanzan ese punto abierto en el que participan de lo humano y de lo mítico. La pesadilla expresionista, el sueño interpretado lucidamente con la vigilia...⁴³

En este comentario, Rivero percibe las características más importantes de la transformación que se estaba gestando en la obra de Zalamea: El espacio urbano empieza a aparecer como tema central donde la Plaza de Bolívar empieza a aparecer como espacio urbano definido (Figura 14). La figura humana como referente cada vez es menos reconocible, desapareciendo entre formas orgánicas y caóticas que invaden el espacio urbano. El carácter expresionista de estas formas orgánicas mantiene rasgos cercanos a la neofiguración, aunque cada vez más tendiente a la abstracción que recuerdan las obras de la década de los sesenta de Jean Dubuffet (Figura 15).

En un dibujo que hace parte de la portada del catálogo de la exposición (Figura 16), se percibe cómo el espacio de la calle es ocupado por un garabateo de trazos que configura una textura semejante a la multitud que se toma la calle. Pero esta escena callejera es obser-

43 Mario Rivero, "La ciudad de Zalamea", 1977.

vada desde una ventana. El espacio urbano representado es la carrera séptima a la altura de la iglesia de San Francisco en la calle Jiménez (Figura 17), punto emblemático, pues por esta vía han transcurrido y transcurren movilizaciones y marchas de protesta⁴⁴.

En otro dibujo reproducido en éste catálogo (Figura 18), se observa el mismo punto en que sobresale la torre de la iglesia de San Francisco, vista a través de una ventana. En un primer plano aparece lo que asemeja la pantalla de un televisor enmarcando una imagen similar a las que usaba en sus anteriores trabajos. En el marco de esta pantalla se lee “14 de septiembre” y “la situación es normal” en clara alusión al paro cívico de 1977, configurando así, en el televisor, un discurso oficial minimizando lo que sucedía en la calle. Adicionalmente, el sentido de la imagen se refuerza con la nitidez en el dibujo del edificio del periódico *El Tiempo*. La doble mediación de la realidad que plantea este dibujo cuestiona el papel censor de los medios de comunicación ante la realidad convulsiva del país y específicamente el rol de apoyo al gobierno en esta jornada.

Álvaro Medina, en un lúcido comentario incluido en este catálogo menciona que

La última serie de telones que se ha abierto a la captura de la calle y la plaza, pero no una calle y una plaza cualquiera, sino calles y plazas que caminamos y atravesamos en el espacio urbano de Bogotá. Calles que arden, plazas que arden, edificios que arden: - metáfora de un cambio que late en su testimonio del paro cívico nacional del 14 de septiembre, - soluciones plásticas perfectamente logradas que anuncian nuevos caminos.⁴⁵

Así como las huelgas, movilizaciones y luchas van a la captura de la calle y la plaza, la obra de Zalamea va por el mismo camino. El conflicto que sucede en la calle ahora tam-

44 Este punto de la ciudad tiene connotaciones históricas importantes. Es la intersección entre las principales vías de la ciudad hasta la primera mitad del siglo XX, además de ser el punto donde fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Fue en este punto donde en el 9 de junio de 1957 en el gobierno de Rojas Pinilla fueron asesinados 11 estudiantes por parte de un destacamento del Batallón Colombia que regresaba de la guerra de Corea. Los estudiantes se movilizaban por la muerte el día anterior de Uriel Gutiérrez, estudiante de Medicina de la Universidad Nacional, asesinado en el campus.

45 Álvaro Medina, "Gustavo Zalamea. La ciudad", 1978.

bién irrumpe en sus lienzos, donde el vinilo traza líneas y planos de color en manifiestos conflictivos y contradicciones, que a modo de contrastes de composición espacial, valor tonal y formas, van configurando metáforas visuales de la lucha de clases declarada en las calles.

El carácter humano de la denuncia se transforma, pues ya no es la personificación del dictador, del jerarca eclesiástico o del general en caricaturas monstruosas ejecutadas en dibujos contundentes, sino que ahora es la multitud que se toma la calle. Zalamea va abstra- yendo el carácter humano de los procesos sociales que toma como referentes de la realidad. Éste ya no es representable desde los rasgos individuales o los gestos expresivos de la figura humana, sino desde la implicación del sujeto en procesos sociales más amplios, en fenó- menos de masas. Si desde el punto de vista cognitivo, la abstracción implica un grado de generalización y discriminación de los rasgos particulares de los esenciales⁴⁶, Zalamea rea- liza un proceso similar en su pensamiento plástico. La representación de la lucha social ya no se centra en el individuo simbólico, sino en el proceso mismo, representado ahora con la incorporación del lenguaje de la forma abstracta en el espacio urbano.

El arte comprometido de la década, cuando exaltaba las luchas o movimientos con los cuales tenía simpatía (o directamente militancia), se volcó en representaciones con una fuerte tendencia a lo literal, resaltando el carácter heroico del guerrillero, el obrero o el campesino en sus rasgos individuales; en la exaltación de su fuerza y su sacrificio particu- lar, como se observa en la obra de Clemencia Lucena y los carteles del Taller 4 Rojo (Figu-

46 “El pensamiento abstracto es el reflejo mediato y generalizado de la realidad, es una forma de conocer el mundo más allá de los sentidos. El conocimiento sensitivo y concreto precisa ser elaborado, separando las propiedades no esenciales y destacando las más características de cada objeto o fenómeno. El raciocinio permite penetrar en la profundidad de las cosas, distinguir lo esencial de lo no esencial, diferenciar lo ex- terno de lo interno y extraer lo más importante y decisivo” “Pensamiento abstracto - EcuRed”, accedido 4 de mayo de 2018, https://www.ecured.cu/Pensamiento_abstracto.

ra 19). El *nuevo camino que anuncia* Zalamea (que intuye Medina) es otro. Es el de la representación del proceso social en sí mismo, la fuerza generalizada de la confrontación social representada en formas abstractas en el espacio urbano.

Con la serie de *La Plaza*, Zalamea concreta este camino. La referencialidad de la figura humana como sujeto portador de la significación política desaparece, desplazando así la intención crítica hacia las instituciones. La crítica hacia la violencia y el poder deja de ejercerse desde los personajes para trasladarse hacia la institución despersonalizada, representada en la arquitectura, en el espacio urbano en que están emplazadas, y más específicamente la Plaza de Bolívar, como ese espacio con carácter político.

Igualmente este nuevo camino plantea una tensión entre el lenguaje figurativo y abstracto. El lenguaje figurativo y referencial que ya no se centra en la figura humana sino en el espacio, es representado con una riqueza gráfica en la que aflora la sensibilidad arquitectónica de su primero años de estudio en la Universidad Nacional.

La Plaza como espacio político

En una carta a su hermano Fernando, Gustavo Zalamea sintetiza su visión acerca de la Plaza de Bolívar: “En vez de la Plaza de Bolívar debería llamarse Plaza de las instituciones. (Si él volviera a ver qué hicieron con sus sueños, le daría un infarto). Ahora está tan vacía como ellas”⁴⁷. La posibilidad de encontrar en la plaza ese espacio político que el artista toma como referente se sustenta en la construcción simbólica de la plaza como “imagen de la totalidad que nos identifica en la historia social, cultural, económica y política”⁴⁸.

⁴⁷ Gustavo Zalamea, "La Plaza" (Bogotá D. C., 1980).

⁴⁸ Para la caracterización de la Plaza de Bolívar como espacio político me baso en el estudio de Carolina Salazar Marulanda, *Plaza fundacional en el siglo XX: la transformación en Lima, Bogotá y Santiago a través de los concursos arquitectónicos*, Primera Ed (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia,

La Plaza de Bolívar es la plaza fundacional de Bogotá, carácter que comparte con las plazas centrales de varias ciudades latinoamericanas fundadas por los colonizadores españoles⁴⁹. Con rigurosas reglas sobre la ubicación de cada elemento urbano sobre el trazado de la ciudad⁵⁰, su función de núcleo ordenador del territorio, lugar de emplazamiento de los símbolos de poder y recinto abierto (y al tiempo contenedor) que alberga funciones de congregación, se ha mantenido a pesar de las transformaciones de la ciudad, del uso concreto de la plaza y de sus connotaciones históricas y simbólicas⁵¹.

Estas transformaciones al tiempo que han mantenido las características esenciales de la plaza, modifican su morfología y las dinámicas con que la sociedad interactúa con ella, determinados por quienes tienen las condiciones políticas y económicas de incidir en el uso del lugar. Para Carolina Salazar

Los usos de la plaza están generalmente impuestos por las élites que habitan y rodean sus bordes, convirtiéndose en la representación de los poderes locales que usualmente son el político y el económico. Cuando la plaza estaba rodeada por viviendas, los habitantes pertenecían a la élite económica y política. Cuando estos habitantes abandonan el centro, se imponen alrededor de la plaza las instituciones, cambiando el uso del lugar y, por consiguiente, dándole una connotación diferente⁵²

En esta nueva connotación en la que las instituciones de la iglesia y el estado ocu-

2017); en el que dedica un capítulo a abordar teórica e históricamente el concepto de plaza fundacional. También tomo como referencia el estudio desde la iconografía política de Peter Krieger, "En torno a la iconografía política de la Plaza de la Constitución ("Zócalo") en la Ciudad de México", en *Diversas miradas. La plaza pública en la ciudad de hoy en día*, Primera Ed (México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013).

49 Esta condición de la Plaza de Bolívar en Bogotá es similar a otras plazas fundacionales del continente como la Plaza Mayor de Lima (Perú), la Plaza de Armas en Santiago (Chile), la Plaza de la Constitución en Ciudad de México (México) o la Plaza de la Independencia en Quito (Ecuador) entre otras.

50 Salazar Marulanda, *Plaza fundacional en el siglo XX*, 24.

51 "Las plazas, por ser elementos singulares dentro de la ciudad, mantienen en su planteamiento significados que las hacen permanecer como símbolo y representación de una cultura. En las escenas urbanas, la plaza – a pesar de su transformación – continúa siendo el estandarte de la memoria colectiva y, por consiguiente, en ella podemos encontrar el conocimiento de la cultura y sus procesos históricos, así como los ritmos y tendencias estéticas con que se han conformado" Salazar Marulanda, *Plaza Fundacional En El Siglo XX*, 33.

52 *Ibíd.*, 35.

pan y ocuparán sus costados⁵³, su carácter de ordenador del espacio urbano, espacio cívico y referente simbólico, se adapta a la tendencia de higienización y monumentalización modernizadora en la segunda mitad del siglo XX. Como afirma Salazar, bajo los postulados modernistas

Se definió la plaza como el corazón de la ciudad, espacio aglutinante no solo de las principales manifestaciones cívicas y ciudadanas, sino de los símbolos que representan el Estado y la Nación. Bajo esta filosofía, los espacios se configuraron a partir del vacío, enfatizando la importancia del escenario como lugar monumental de representación nacional, en el que se propicia la conmemoración y se exalta la presencia de los poderes, generalmente ubicados en los costados.⁵⁴

Bajo estos preceptos, mediante un concurso arquitectónico, en 1961 la plaza adquirió su apariencia actual como escenario monumental destinado a la exaltación del poder al tiempo que plataforma para el uso colectivo. Este concepto moderno de la plaza fue funcional al tipo de Estado liberal-burgués que se pretendía exaltar y reafirmar, sobre la necesidad – que era latente para la burguesía colombiana, sobretodo después del *Bogotazo*, el periodo de la Violencia y de la dictadura de Rojas Pinilla – de difundir una imagen modernizadora y democrática de la Nación, en la que se proclama y reafirma la libertad y la igualdad formal de derechos y el Estado como garante de esa igualdad. En ese sentido los postulados modernizantes en la arquitectura fueron funcionales al régimen del Frente Nacional en su intención de reafirmar el poder⁵⁵.

53 Aunque desde la fundación y durante su historia en la plaza han tenido presencia los edificios que albergan las instituciones desde las que se ejerce el poder, han sido incorporadas progresivamente. En sus bordes han estado construcciones como la Cárcel Grande, el edificio de la Aduana o la Real Audiencia. Mientras que la iglesia ha estado presente en el costado oriental desde la fundación, otras instituciones han llegado poco a poco como el Capitolio Nacional (1848), el Palacio Liévano (1907) que luego albergará la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Palacio de Justicia que desde comienzos de los años sesenta se empezó a construir en el costado norte de la plaza, edificio que luego de su destrucción en 1985 es reemplazado por el actual edificio. Ver Salazar Marulanda, *Plaza Fundacional En El Siglo XX*, 109.

54 *Ibíd.*, 23.

55 “Hacia mediados del siglo (XX) las corrientes modernas vincularon al espacio el significado de lo público y democrático. La plaza se planteó como un espacio libre, abierto y común, que propiciaba la reunión, la congregación y el encuentro de individuos. Este espacio civil pensado para facilitar el intercambio de

Paralelamente en México en los años cincuenta, la Plaza de la Constitución, o conocida popularmente como el “Zócalo”, experimenta una transformación similar a la que se produjo en la Plaza de Bolívar en Bogotá. Según Peter Krieger⁵⁶ en esta plaza los elementos ornamentales y de mobiliario urbano fueron despejados convirtiendo la plaza del Zócalo "en plataforma para los actos políticos afirmativos del sistema estatal priista". Para Krieger

Este re-diseño, cuya base esencial (y simbólica), la placa de concreto, se mantiene hasta la actualidad, radicalizó las tendencias reduccionistas hacia una (*sic*) concepto de *tabula rasa*, donde emerge una plataforma "desnuda", sin plantas, sin mobiliario urbano, únicamente estructurado por el símbolo nacional abstracto de la bandera colgada en una mega-asta al centro geométrico de la plaza⁵⁷

Krieger enfatiza en el carácter de reafirmación del poder de las transformaciones modernistas de la plaza del Zócalo, por un régimen autoritario que fue ejercido hegemónicamente por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante 60 años. Krieger explica que

La *tabula rasa* del Zócalo en los años cincuenta del siglo pasado ha sido una carga autoritaria conforme al sistema político unipartidario. Surgió un espacio para la configuración homogénea de las masas controlables como en un *tableau* que garantizó a las autoridades el ejercicio simbólico del poder político sin contradicción u oposición⁵⁸

Pero, como sucede con las contradicciones propias del proyecto moderno "cada espacio de control también puede convertirse en espacio de protesta masiva; tal como el Zó-

ideas y la libre discusión se constituyó como un todo en el que la valoración del paisaje y la armonía del espacio despejado – de acuerdo con los principios de la arquitectura moderna – posibilitara la congregación de la comunidad y su manifestación como organismo vivo dentro de la trama urbana. Los espacios donde todos los individuos se asumen como iguales y donde se ejerce el derecho a la participación colectiva generaron espacios monumentales y limpios, en los cuales la representación del poder se dio a través de la exaltación de las instituciones y la regularización de usos en torno a lo estatal y administrativo, abandonando su carácter como espacio de encuentro y reunión. La plaza se instituyó como imagen de la totalidad, alejándose de los modelos clásicos que la había caracterizado.” *Ibíd*, 46–47.

56 Peter Krieger, "En torno a la iconografía política de la Plaza de la Constitución (“Zócalo”) en la Ciudad de México", en *Diversas miradas. La plaza pública en la ciudad de hoy en día*, Primera Ed (México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013).

57 *Ibíd*, 197.

58 *Ibíd*.

calo a partir de los años treinta del siglo pasado también ha servido como escenario de manifestaciones subversivas”⁵⁹

Así, en el caso de la Plaza de Bolívar y de Colombia en las décadas de los años sesenta y setenta el fracaso de una reforma agraria, la negligente respuesta estatal ante los conflictos y las crecientes luchas reivindicativas de la población, sumado a los intentos de sectores políticos por fuera del bipartidismo de expresarse y participar en el juego político electoral, reafirmaba la intención férrea de mantener el control del estado al servicio de las élites liberales y conservadoras. Como respuesta, el escenario de la Plaza que simbólicamente pretendía ser reafirmación del poder, también fue escenario de cuestionamiento y desafío, por parte de las fuerzas de trabajadores, estudiantes y organizaciones de izquierda que se movilizaron hacia la plaza colmándola innumerables veces (Figura 23)⁶⁰. Zalamea toma como lo político del espacio de la Plaza de Bolívar la tensión entre su carácter de reafirmación simbólica del poder y el cuestionamiento de éste por medio de la ocupación masiva de la plaza que ejerce un contra-poder.⁶¹

59 *Ibíd.*

60 Paradójicamente la mayor expresión de esta conflictividad no logró *coronar* la plaza. Según Ricardo Sánchez “la multitud no pudo ocupar el escenario central del simbolismo democrático, la Plaza de Bolívar, tan visitada por la protesta en oportunidades como el 10 de mayo o el 9 de abril y en tantas otras jornadas, como resultado de la militarización de la plaza y la ciudad” Sánchez Ángel, *¡Huelga!*, 390.

61 En ese sentido Krieger afirma respecto al Zócalo de México que “Por un lado , esta oscilación entre afirmación – con los actos masivos oficiales– y [protesta] –con las marchas de los sindicatos u otras corrientes políticas– [confirma] la fuerza simbólica del Zócalo como centro político del país. Por otro lado, ambas manifestaciones de uso colectivo se configura en la forma (política) homogénea de la masa”. Krieger, *En torno a la iconografía política de la Plaza de la Constitución*, 197.

La llegada a la plaza

Así como las grandes movilizaciones desembocan en la plaza, Gustavo Zalamea en su desarrollo artístico llega a la Plaza de Bolívar. En una entrevista con Eduardo Serrano, recuerda que

Mi interés por lo urbano siempre ha sido muy grande y todos esos retratos caricaturescos funcionaban dentro de un contexto que era la ciudad. Siempre la ciudad ha estado de alguna manera presente en mí; y la ciudad, las calles me van llevando también a la plaza como un centro político, un centro simbólico y político. Los símbolos del poder están siempre rodeando la plaza.⁶²

En otra entrevista comenta Zalamea

En el 77-78 me voy un poco a pasear por la ciudad, me meto con las calles y llego a la Plaza de Bolívar. En el setenta y nueve-ochenta empiezan las series de la Plaza de Bolívar, las series muy políticas, (...) porque la Plaza Bolívar es como el centro del poder y se empiezan a producir batallas, empiezan a entrar las batallas en la plaza. Son series grandes en pasteles en doble pliego de pasteles y lápiz sobre papel, y allí pues empiezan a aparecer toda una serie como de conflictos, que se producen en el espacio de la plaza. Siempre muy abstracto, no hay (...) una toma de cosas reales que están pasando, pero hay como una premonición de algo que puede llegar a pasar en esa plaza.⁶³

Entre 1978 y 1979 Zalamea desarrolla una serie enteramente dedicada a la Plaza de Bolívar. Esta serie titulada *La Plaza* que posteriormente expone en marzo de 1980 en la galería Sandiego, plantea la consolidación de un proceso de paulatina elusión de la literalidad. En la medida que la figura humana es el vehículo de significación política más fuerte y directo, es el elemento que desaparece en esta serie. Sin embargo, el carácter de crítica política no desaparece con la figura humana. La Plaza de Bolívar pasa a ser el punto de partida de la significación política, junto con una preocupación por el lenguaje plástico como reflexión política.

En *Plaza de Bolívar (3)* (Figura 20) obra que es parte de esa serie, se presenta la

62 Diego Carrizosa y Eduardo Serrano, *El taller del artista Gustavo Zalamea* (Colombia, 1999).

63 Juana González Díaz, *Zalamea, el viaje infinito - Documentales U.N. Colombia - YouTube* (Colombia: Unimedios Televisión, Universidad Nacional de Colombia, 2011).

Plaza de Bolívar de Bogotá, reconocible por la silueta de la catedral que resalta como elemento icónico que identifica el lugar. La Plaza se presenta vacía, excepto por grandes planos abstractos oscuros, que introducen tensiones formales con el espacio, con el que lucha para coparlo. La obra presenta otros elementos predominantemente gráficos, como referencias a mapas e incluso la integración de una fotografía del Capitolio Nacional (que se encuentra en el costado sur de la plaza) que acudiendo al fragmento y al collage conforman unidades de significación que se integran a la composición de la obra.

En *Batalla en la Plaza* (Figura 21) otra obra de esta serie, el espacio de la plaza está invadido por una gran mancha oscura, delimitada por formas orgánicas que se desbordan en direcciones contrarias. Trazos superficiales sobrepuestos en la composición, delimitan formas adyacentes sugiriendo el trazado la representación gráfica del territorio, como un mapa abstracto que alude a un lugar sin especificar.

En la obra predomina el lenguaje del dibujo, ya sea como contorno definido de las zonas de color y como textura de la fachada de la catedral compuesta tanto por líneas negras como por planos de color que definen con detalle la arquitectura de la Catedral.

La gran mancha oscura produce un efecto de envolvimiento tanto sobre el cielo, ejecutado en tonalidad de ocres, como de la propia plaza, marcada por la imponente silueta de la catedral y resaltada por la iluminación lateral que acentúa el carácter dramático de la arquitectura que define el espacio.

Esta representación de la plaza si bien acude a la la clara identificación del espacio por medio de la arquitectura de la Catedral y de los contornos de los cerros orientales, está

dominada por una dinámica compositiva de elementos abstractos que en su ritmo y dirección generan una tensión y un efecto de envolvimiento de fuerzas que se enfrentan amenazantes, rodeando y copando el espacio de la plaza. En el centro una forma blanca sugiere un vacío en el espacio físico del lugar, ante el cual, en primer plano están representados despojos deformes que aluden a cuerpos.

En *La Plaza* (Figura 22), siguiendo con los elementos comunes de la serie, Zalamea presenta una dinámica de tensiones visuales. Esta obra concreta se destaca por la presencia en primer plano de una especie de pedestal sobre el cual se encuentran despojos expuestos. En un segundo plano y ocupando la mayor parte de la composición, una figura monstruosa y amorfa, atravesada por sinuosas formas tubulares, pareciera abalanzarse sobre los despojos expuestos para devorarlos.

Tras esta figura dominante en la composición, aparece la Plaza de Bolívar, delimitada por la Catedral y el Palacio Arzobispal, los cuales son tratados con profusión de detalles arquitectónicos definidos por el dibujo, común a las obras de esta serie. Pero tras las torres de la catedral, el plano que representa el cielo pasa de una tonalidad oscura a los naranjas, amarillos y rojos, que sugieren llamas que se desprenden de la catedral.

Nuevamente las fuerzas sociales que se confrontan y luchan entre sí en el escenario callejero, que desembocan en la plaza pública como espacio político emblemático, se presentan en un contrapunto entre la narración visual de la arquitectura consumiéndose en las llamas y las formas predominantemente abstractas, que invaden el espacio de la plaza.

Vista de conjunto, la serie *La Plaza* nos presenta la Plaza de Bolívar como escenario

y plataforma en la que se desenvuelven tensiones formales que aluden a las tensiones sociales que se viven en el país a finales de los setenta. Pero también es una tensión de lenguajes, entre el dibujo y la pintura que se disputan la hegemonía en el espacio plástico. Como ya hemos dicho, a diferencia de obras anteriores y de las obras políticas de otros artistas vigentes en esos años, en la serie de *La Plaza* hay una ausencia de representación literal de la figura humana, por lo que el contenido crítico se traslada al espacio – como lugar en que sucede lo político – y a las tensiones formales de las luchas sociales de las que la Plaza es su plataforma.

En las obras de esta serie, Zalamea evidencia una conciencia del paisaje como estructura compositiva y ordenadora del espacio en el peso horizontal en la composición. El espacio es organizado en torno a un eje horizontal estructurador, la plaza con sus edificios orientales de la Catedral y el palacio arzobispal, custodiados por los cerros de Bogotá en un plano posterior. Esta conciencia es clara para el artista quien en una referencia a su obra de mediados de los ochenta explica el carácter de paisaje de sus últimas pinturas hacia 1984:

He ido llegando a las construcciones y a un paisaje no descriptivo, sin ninguno de los motivos que se incluyen en el género tradicional. Paisaje no realista, no naturalista; pero paisaje porque se basan sobre el funcionamiento de un horizonte ante y sobre el cual se expande la tierra, se forman sus accidentes, se cubren sus cielos, se adivinan los seres que lo habitan. Su fuerza radica tanto en lo que vemos como en lo que sabemos que está oculto.⁶⁴

Pero el carácter paisajístico no se limita a una configuración espacial. En la medida que el espacio de la plaza es plataforma y escenario de confrontaciones y tensiones formales que aluden a la conflictividad social, se convierte, como afirma Ana María Escallón, en “territorio donde Zalamea sitúa las catástrofes”⁶⁵. El paisaje de la plaza es de esta manera

64 Gloria Valencia de Castaño, *Gustavo Zalamea* (Colombia, 1984).

65 Escallón et al., *Gustavo Zalamea*, 39.

un paisaje trágico, que en vez de una propuesta bucólica y amena del espacio, propone una experiencia estética similar a la *conciencia de la escisión* entre el ser humano y la naturaleza presente en el paisaje romántico⁶⁶. Si el paisaje romántico nos propone una experiencia estética de distanciamiento, los paisajes de la plaza y las tensiones manifiestas que allí suceden anticipan catástrofes (incendios, invasión del espacio, o inundación por el mar en la plaza) en un espacio en que se escenifica la discordia.

Frente a esta serie, Marta Traba en un artículo para el periódico El Universal de Caracas⁶⁷ señaló el carácter diferenciado de su obra con respecto a la obra de otro artista (Antonio Moya) de marcado interés político de denuncia. Pero a pesar de señalar clara y abiertamente el carácter político de su obra, se observa diferencias importantes con respecto a artistas explícitamente políticos. Analicemos la siguiente cita de esta nota crítica:

La Plaza de Bolívar, desierta, asolada o quemada: el paisaje urbano, teatro de huelgas terribles y de diarias confrontaciones que crean un espacio realmente trágico, está cercado por la presencia ominosa de las instituciones, por los símbolos del poder y los monstruos que genera la demagogia política. La obra de Zalamea, temáticamente, se ha convertido en el símbolo político de país callado y a la espera, del pueblo abstencionista y marginal, cuyo silencio se hace cada día más pesado y amenazador. Su encuadre del tema político, al revés de Moya, se ha ido volviendo cada vez más estético.⁶⁸

Acá Marta Traba ubica el carácter político del espacio que representa Zalamea, el espacio de la Plaza como un paisaje urbano (característica importante que desarrollaré más adelante), como escenario en que se dan las confrontaciones sociales de huelgas y movilizaciones. Pero además la plaza esta *cercada* por las instituciones y símbolos del poder político. Este doble carácter que componen el espacio político de la Plaza son la base para ubicar

66 Rafael Argullol, *La atracción del abismo* (Barcelona: Bruguera, 1983), 16.

67 Marta Traba, "Zalamea y Moya: El reto del arte político", *El Universal*, 1978. Incluido en Marta Traba, *Marta Traba* (Bogotá: Planeta, 1984), 166-68.

68 *Ibíd*, 167.

su significación, es decir su valor simbólico. La referencia a la Plaza y su carácter de espacio político es el elemento simbólico que le permite a Zalamea construir un escenario, en el que representa de forma abstracta las luchas sociales. Esta combinación de elementos simbólicos, referencias reales y representaciones abstractas de la multitud y el conflicto, confluyen en una composición que replica este sentido de conflicto y confrontación en las tensiones formales presentes en el espacio plástico.

Para Traba “Entre los hechos y las obras opera eficazmente el símbolo y también el concepto de vaciamiento y muerte”⁶⁹ en contraste de la obra de Moya que para esta autora carece de *eficacia estética*.

La desolación del espacio urbano, ya sea que esté vacío o cubierto por multitudes airadas, lleva al planteo de la multitud (presente o ausente); a la descripción de su campo de batalla, (la calle), y de sus opositores, (las instituciones omnímodas y aplastantes): elevando todo hasta un tremendo grado de tensión. Sin embargo Zalamea ha logrado ajustar cada instrumento visual, afinando esa original mezcla de visión bárbara y poética que definió su tarea desde el principio⁷⁰

Pero Zalamea va más allá de la representación simbólica del espacio político de la Plaza. Sus obras de la serie *La Plaza* proponen una experiencia estética de extrañeza, anteponen una distancia entre el espectador y el espacio político. De esta manera entra a cuestionar una particularidad del uso simbólico de la plaza orientado al sentido de comunión alrededor de la plaza como símbolo de la Nación.

En este sentido, cuando la plaza es utilizada para reafirmar simbólicamente el poder se aprovecha una cualidad psicológica que produce la relación espacial que se experimenta en su interior. La Plaza como símbolo se constituye como un recinto que brinda la sensación de protección, belleza y de centralidad, además de ser un escenario de representa-

69 *Ibíd.*

70 *Ibíd.*

ción de la autoridad, sentido simbólico que es alimentado por la presencia de las instituciones de la iglesia y el estado en la plaza⁷¹. En esta sensación la relación del tamaño de los edificios con la escala humana produce una experiencia de monumentalidad del espacio que desempeña un papel central en su constitución como símbolo. Para Salazar

Los lugares monumentales están pensados para la congregación multitudinaria y para tal fin habrán de estar despejados y libres, permitiendo la apropiación colectiva, que – sin obstáculos – ofrece un escenario dispuesto para la manifestación comunitaria que no facilita la permanencia cotidiana. La monumentalidad se adquiere por medio de la relación entre las dimensiones del vacío y la escala de los edificios asociados al poder⁷²

En la serie *La Plaza* de Zalamea se intuye una conciencia de la monumentalidad de la Plaza. Ésta es representada como un espacio vacío rodeado por los edificios que representan el poder simbolizado en la característica arquitectura de la Catedral, la cual es representada con profusión de detalles. Pero ese vacío es ocupado por fuerzas plásticas que copan el espacio de carácter monumental con una fuerza igual o superior, una desmesura que copa el espacio y cuestiona esa monumentalidad.

De esta manera Zalamea hace explícita su intención crítica. No quiere presentarnos el símbolo acogedor de la plaza en su sentido de “comodidad, seguridad y belleza”⁷³, en su sentido de experiencia totalizadora. Nos lo presenta transgrediendo su factor más estable: su monumentalidad que es cuestionada por el desbordamiento de las fuerzas sociales que la exceden. Es decir, nos presenta el símbolo subvertido, desmontado de su ideal de escenario de exaltación del poder y la Nación.

Si “la construcción de identidad se basa en el arraigo a los símbolos; símbolos que

71 Salazar Marulanda, *Plaza Fundacional En El Siglo XX*, 31.

72 *Ibíd*, 33–34.

73 *Ibíd*, 34.

en la escena urbana se congregan en la plaza”⁷⁴, Zalamea nos propone en estas obras una experiencia estética que rompe esa identificación, crea una distancia entre el espectador y el espacio, y por lo tanto lleva a un desarraigo del símbolo. Así deposita en estas obras y en su planteamiento estético, desde la tensión entre la figuración del espacio monumental y las fuerzas abstractas que lo transgreden, la intención crítica hacia las élites y la realidad política del país.

74 *Ibíd*, 38.

Conclusiones

En su proceso creativo durante la década de los años setenta, Gustavo Zalamea tuvo una permanente relación con la realidad del país. Desde sus obras tempranas mantuvo un compromiso político con la denuncia de las dictaduras, de las élites políticas de Colombia y en especial las figuras que personificaban el ejercicio autoritario del poder.

Cuando Zalamea transita hacia los espacios de la ciudad, vuelca la intención de sus obras hacia espacios con connotaciones políticas, como la calle y la plaza. En estos lugares sucedían cotidianamente procesos de movilización que luchaban contra el gobierno de López Michelsen, convirtiéndose estos espacios en lugares de confrontación social. La crítica a las élites y a las instituciones se desplaza de una denuncia directa a los personajes que encarnan el poder y se expresa ahora como una crítica al espacio político de la Plaza. Esta relación con la realidad la plantea Zalamea desde una representación trágica del espacio y de las contradicciones que allí suceden, interesándose en mostrar un “espacio poderoso y poético, cargado de implicaciones, de amenazas, de premoniciones”⁷⁵.

De esta manera, las obras de *La Plaza* configuran un espacio plástico que desde la configuración paisajista propone una reflexión pictórica distanciada de la tradición del paisaje asociada a idealizaciones de la identidad nacional. La plaza se nos presenta asimilada a un paisaje urbano, donde el espacio ya no es visto desde la idealización y la identificación con el símbolo de Nación, sino antepuesta a una distancia con el espectador provocada por los elementos abstractos que irrumpen en ese paisaje, alterando la percepción de la es-

75 Ivonne Pini y Germán Rubiano Caballero, eds., *10 artistas, 10 entrevistas*, 1.^a ed. (Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional, 1989), 118.

cala. En este sentido, Zalamea retoma la tradición del paisaje romántico en que “el paisaje se autonomiza y, casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror”⁷⁶. Así el paisaje de la plaza es un paisaje trágico en el que la escisión entre el hombre y la naturaleza que propone el romanticismo, en Zalamea, es una escisión entre el ciudadano y la Nación idealizada, representada en sus instituciones que configuran el espacio de la plaza.

Dentro de su propia búsqueda, en la serie *La Plaza*, Zalamea conquista el espacio plástico a través del lenguaje de la abstracción que en una confrontación en el mismo espacio pictórico con la representación referencial de la plaza, logra desencadenar una lucha interna dentro del cuadro, de fuerzas tanto formales como simbólicas. Al respecto es elocuente el propio artista cuando afirma:

Nunca me ha interesado reproducir la imagen de la realidad, ni deseo considerar la naturaleza como un cuadro tranquilo y sereno.

Tampoco concibo el arte como una representación armoniosa de nuestro mundo. Trabajo sobre los datos de la cultura deformando la naturaleza para expresar las emociones que el hombre puede sentir frente a un mundo enorme, inhumano, muchas veces hostil, casi siempre inalcanzable e incomprensible. Detrás de la apariencia visible de las cosas, siempre ronda su caricatura. Detrás de la ausencia de vida, hay otra vida espectral e inquietante. Detrás de la figuración hay una tendencia irrefrenable hacia la abstracción. Detrás de lo real vive, con una enorme potencia la irrealidad.⁷⁷

Al tiempo que Zalamea evita la anécdota y el lenguaje literal, la relación con el público basada en la comunicación sigue siendo parte constitutiva de la intención de su obra. Las referencias de las que parte Zalamea son referencias reconocibles para un público familiarizado con el espacio de la Plaza de Bolívar. Pero además, de las referencias, Zalamea pretende elevar la comunicación más allá del reconocimiento del referente, busca provocar

⁷⁶ Argullol, *La Atracción Del Abismo*, 13.

⁷⁷ Escallón et al., *Gustavo Zalamea*, 186.

la experiencia en el espectador de los espacios opresivos, el miedo, la violencia y las premoniciones de tragedias que vendrán.

De esta manera los recursos formales y las reflexiones espaciales adquieren un sentido y una significación que escapan a un formalismo alejado de la realidad política. Por el contrario, como afirma Rubiano:

Para Zalamea el arte no puede ser ni un simple arreglo formal, ni una exclusiva investigación pura, sino que debe ser taxativamente una forma de conocimiento que se manifiesta en documentos que de acuerdo con determinadas realidades necesariamente contienen signos de resistencia.(...) toda su producción está realmente encaminada a trascender las meras formas artísticas y convertirlas en vehículos de desvelamiento y, por ende, de comunicación.⁷⁸

En ese sentido, Zalamea propone una visión de la tarea del artista frente a la realidad basada en la capacidad del artista en aportar una conciencia crítica de esa realidad. Pero esta conciencia es una conciencia sensible, que aporta sentido y significado como se puede deducir de su propio testimonio:

Concibo el arte como una forma de conocimiento, de aprehensión de la realidad. El artista se vale de la intuición para emprender un verdadero descubrimiento que le permite a él y a muchas otras personas penetrar profundamente en el mundo. Yo creo mucho y a pies juntillas en todo lo que decía Marta (Traba)... en un arte de resistencia continental, un arte que signifique algo para nosotros mismos, o sea que pueda ser una explicación simbólicamente válida para los latinoamericanos, un arte que, de muchas maneras, represente e interprete una cosmovisión latinoamericana.⁷⁹

En ese sentido la tarea del artista no la asume supeditada a las *contingencias del arte militante* sino al compromiso con su rol como testigo de la historia, testigo de la realidad que lo rodea y lo atraviesa, aportando un testimonio franco, honesto desde su visión. Así Zalamea asume como propia la visión de Jorge Zalamea (su abuelo) frente al Arte como testimonio y al artista como testigo de su tiempo.

78 Rubiano Caballero, "Gustavo Zalamea Disección rabiosa de los ídolos de la plaza.", 36-39.

79 Pini y Rubiano Caballero, *10 Artistas, 10 Entrevistas*, 119.

Sólo entiendo el arte como un testimonio. (...) Este testimonio es doble: por una parte, el artista da testimonio de sí mismo, confesándose ante sus semejantes. Por otra parte, da testimonio del mundo que lo circunda, de la vida que lo asedia. En cierto sentido, esto quiere decir que la creación artística es, en sí misma, un acto de compromiso.⁸⁰

La llegada a la plaza con esta serie es un punto de inflexión en la carrera artística de Gustavo Zalamea, *una prematura llegada a la madurez* como artista. Luego de este encuentro con la Plaza como plataforma y escenario de tensiones entre la abstracción y la figuración, se transforma poéticamente. Llega el mar, llega la ballena de Moby Dick y el paisaje de la plaza potencia su carácter trágico del espacio.

En otros momentos Zalamea abandonará la pesadez y dramatismo de la tragedia en la plaza, el color, y de nuevo la figura humana retornarán, ya no como portadores de mensaje político sino como la figura del artista como testigo, o como citas visuales de fragmentos de la historia del arte, como *La Balsa de Medusa* de Géricault, que junto con la metáfora del Congreso-Titanic que se hunde, abordará en los años noventa en su retorno a la plaza en la serie *Naufragios*. Como afirma Fernando Zalamea

Todas las expresiones plásticas de Zalamea intentan, en sus circunstancias determinadas, despertar asociaciones de extrañeza en el espectador, revelar aproximaciones mágicas a lo oculto e incognoscible y descubrir rastros de lo eterno en medio de espacios aparentemente trajinados. Surge así el artista como demiurgo, como artífice y arquitecto de zonas sensibles del entendimiento, que se filtran –leves, rápidas y múltiples– por entre urdimbre racionales inventadas por el hombre para captar ordenadamente su entorno.⁸¹

La llegada a la Plaza de Gustavo Zalamea no solamente le abre un camino a futuros desarrollos de su propuesta artística y política. Al subvertir el símbolo totalizador de la Plaza como Nación, nos da un testimonio de su tiempo, tan poderoso que incluso sus visiones de incendios y batallas en la plaza pasarán trágicamente del papel y el lienzo a los adoqui-

80 Zalamea, "Arte Puro, Arte Comprometido, Arte Testimonial," 792.

81 Fernando Zalamea, "Liviandad y rugido en el mar en la plaza: la apoteosis romántica de Zalamea", en *Gustavo Zalamea*, Segunda ed (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1999).

nes y las fachadas de la plaza, cuando en 1985 con la toma y retoma del Palacio de Justicia las imágenes que eran parte de su universo pictórico, ahora aparecían en las pantallas de televisión y en las páginas de los periódicos.

Cuando la significación política se independiza de la figura humana en la obra de Zalamea, se abre un camino para el arte político, entre el imperativo del arte como forma de propaganda, y el arte “puro” indiferente a las duras realidades del país. Junto con las exploraciones del conceptualismo y el arte indéxico, se abrirá un espacio en la plástica del país en los años ochenta y se afirmará como una propuesta vigente en los noventa como distintos caminos de compromiso artístico con la realidad política, que sigue entrando por la ventana del taller del artista.

Bibliografía

- Argullol, Rafael. *La Atracción Del Abismo*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Barón, María Sol. “La Imagen Insurgente Del Setenta. Una Aproximación a La Experiencia Del Taller 4 Rojo,” 2009.
- Botero-Bernal, Andrés. “Saberes y Poderes. Los Grupos Intelectuales En Colombia.” *Pensamiento Jurídico*; Num. 30 (2011): *Cultura y Derecho*; 161-216 2357-6170 0122-1108 30 (2011): 161–216. <http://revistas.unal.edu.co/index.php/peju/article/view/36715>.
- Carrizosa, Diego, y Eduardo Serrano. *El Taller Del Artista Gustavo Zalamea*. Colombia, 1999.
- Escallón, Ana María, Francisco Gil Tobar, Victor Guédez, Roberto Guevara, Carmen María Jaramillo, Álvaro Medina, Carolina Ponce De León, Germán Rubiano Caballero, Eduardo Serrano, y Marta Traba. *Gustavo Zalamea*. Santafé de Bogotá : Ediciones Jaime Vargas, 1999, 1999.
- Garrido Hormaza, Mariana. “Clemencia Lucena En Los Años Setenta: Arte y Activismo Como Proyecto Participativo.” Universidad de los Andes, 2014.
- González Díaz, Juana. *Zalamea, El Viaje Infinito - Documentales U.N. Colombia - YouTube*. Colombia: Unimedios Televisión, Universidad Nacional de Colombia, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=KdSxVQMrzkE&t=829s>.
- Gutiérrez, Edgardo. “Estética y Política: El Compromiso Del Artista de Los ‘60 a Los ‘90.” *Herramienta* 11 (1999). <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-11/estetica-y-politica-el-compromiso-del-artista-de-los-60-los-90>.
- Hobsbawm, E J. *Historia Del Siglo XX, 1914-1991*. Biblioteca Eric Hobsbawm. Barcelona: Crítica, 2000.
- Jaramillo, Carmen María. *Fisuras Del Arte Moderno En Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.
- Krieger, Peter. “En Torno a La Iconografía Política de La Plaza de La Constitución (‘Zócalo’) En La Ciudad de México.” en *Diversas Miradas. La Plaza Pública En La Ciudad de Hoy En Día*, Primera Ed. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- “Llamamiento a Los Artistas Plásticos Latinoamericanos.” La Habana, 1972.

- Malagón-Kurka, María Margarita. *Arte Como Presencia Indéxica*. 1st ed. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2010.
- Medina, Álvaro. “Gustavo Zalamea. La Ciudad,” 1978.
- . “Los Telones de Gustavo Zalamea,” 1976.
- . “Nuestras Instituciones.” Caracas, 1976.
- . “Presentación de La Exposición En La Galería ‘Viva México.’” en *Gustavo Zalamea*, 1999.
- “Pensamiento Abstracto - EcuRed.” Accessed May 4, 2018. https://www.ecured.cu/Pensamiento_abstracto.
- Pini, Ivonne. “Arte y Política En Colombia (de Medios de La Década de 1970 a Los Años Ochenta).” *Ensayos. Historia y Teoría Del Arte*, no. 10 (2005): 179–212.
- . “Gráfica Testimonial En Colombia.” *Arte En Colombia* 33, no. 2 (1987): 4–10.
- Pini, Ivonne, y Germán Rubiano Caballero, eds. *10 Artistas, 10 Entrevistas*. 1st ed. Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional, 1989.
- Rivero, Mario. “La Ciudad de Zalamea,” 1977.
- Rubiano Caballero, Germán. “Gustavo Zalamea Disección Rabiosa de Los Ídolos de La Plaza.” *Arte En Colombia* 19 (1982): 36–39.
- Salazar Marulanda, Carolina. *Plaza Fundacional En El Siglo XX: La Transformación En Lima, Bogotá y Santiago a Través de Los Concursos Arquitectónicos*. Primera Ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2017.
- Sánchez Ángel, Ricardo. *¡Huelga! Luchas de La Clase Trabajadora En Colombia, 1975-1981*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, 2009.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “La Estética Libertaria y Comprometida de Sartre.” en *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Serrano, Eduardo, y Darío Ruiz Gómez. “Arte y Política,” 1974.
- Traba, Marta. “Zalamea y Moya: El Reto Del Arte Político.” *El Universal*. 1978.
- “Últimas Noticias Caracas -Venezuela, 22 de Agosto de 1976, Comentario a La Exposición

- Realizada En La Galería Viva México.” Galería San Diego, 1976.
- Uribe Merino, Catalina. “Sartre y La Figura Del Intelectual Comprometido.” *Ciencia Política* 2 (2006): 30–57.
- Urrego Ardila, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación En Colombia: De La Guerra de Los Mil Días a La Constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2002. <https://doi.org/10.4000/books.sdh.266>.
- Valencia de Castaño, Gloria. *Gustavo Zalamea*. Colombia, 1984. <https://www.youtube.com/watch?v=W1pd6L-5jLU&index=4&list=PLHx9I155LZ-sTasUp11E9r9-YStzJ78mn>.
- Zalamea, Fernando. “Liviandad y Rugido En El Mar En La Plaza: La Apoteosis Romántica de Zalamea.” en *Gustavo Zalamea*, Segunda ed. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1999. https://www.gustavozalamea.com/liviandad-y-rugido-en-el-mar-en-la-plaza-por-fernando-zalamea#_ftnref1.
- Zalamea, Gustavo. “La Plaza.” Bogotá D. C., 1980.
- Zalamea, Jorge. “Arte Puro, Arte Comprometido, Arte Testimonial.” en *Literatura, Política y Arte*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Anexos



Figura 1: Alejandro Obregón
Violencia 1962
Óleo sobre tela, 155,5 x 187,55 cms



Figura 2: Carlos Granada Arango
El color de la vida 1975
Óleo sobre tela, 150 x 200 cms



Figura 3: Pedro Alcántara Herrán
Hombre caído No. 4, 1973
Técnica mixta, grafito, carboncillo, 75 x 55 cms



Figura 4:

Luis Ángel Rengifo
De la serie *Violencia: Piel al Sol*, 1963
Aguafuerte y aguainta, 16 x 29 cms



Figura 5: Augusto Rendón
Homenaje al cadete de la paz, 1971
Grabado, 70 x 54 cms

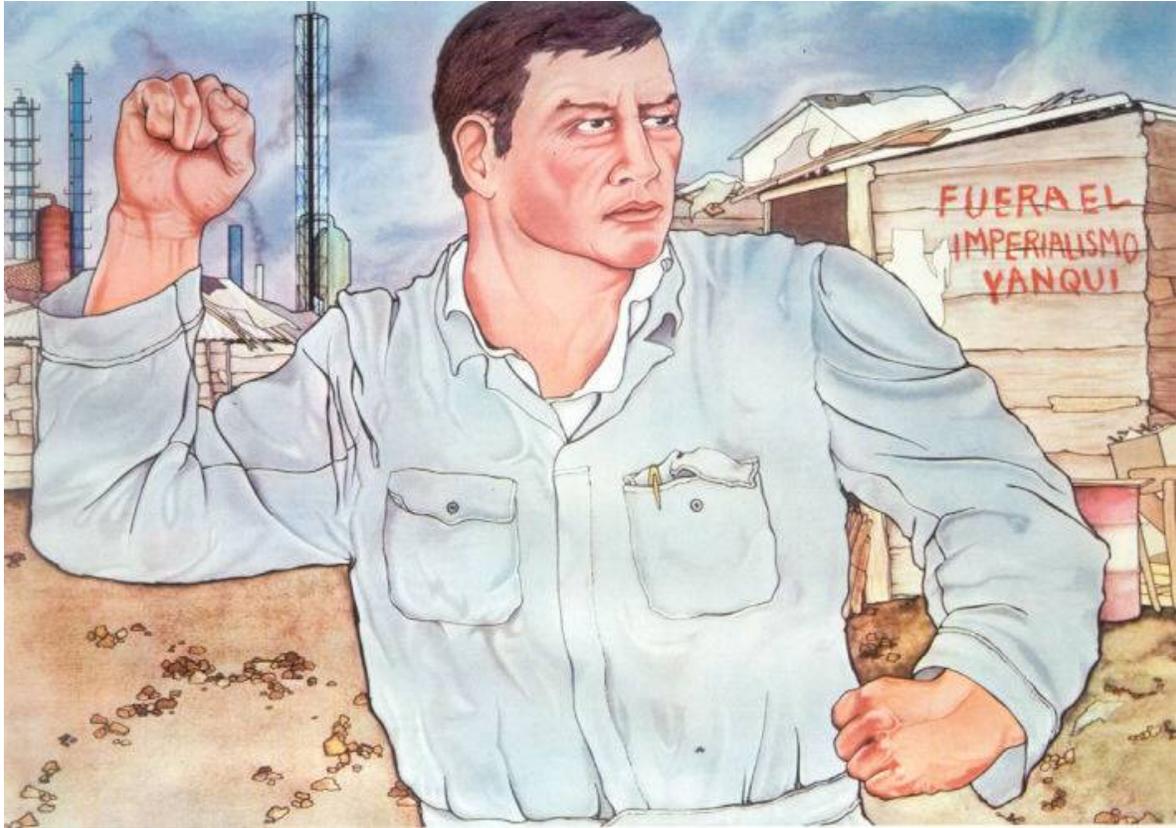


Figura 6: Clemencia Lucena
Fuera el imperialismo yanqui 1972
Litografía sobre papel 67 x 48 cms



Figura 7:

Ana Mercedes Hoyos
Sin Título 1971
Óleo sobre tela, 30 x 30 x 5,5 cms



Figura 8:

Antonio Barrera
Espacio partido 1975
Óleo sobre tela, 139,5 x 175,5 cms



Figura 9:

Jorge Madriñán
Crónica sobre San Agustín 1970
Óleo sobre tela, 170 x 219,5 cms



Figura 10:

Santiago Cárdenas
Enchufe en la pared 1970
Óleo sobre tela, 205 x 400 cms



Figura 11: Gustavo Zalamea
El Gran Burundún 1975
Lápiz y papel sobre cartón 70 x 100 cms



Figura 12: Gustavo Zalamea
De la serie Telones para envolver nuestras instituciones 1976-77
Vinilo sobre tela 180 x 150 cms

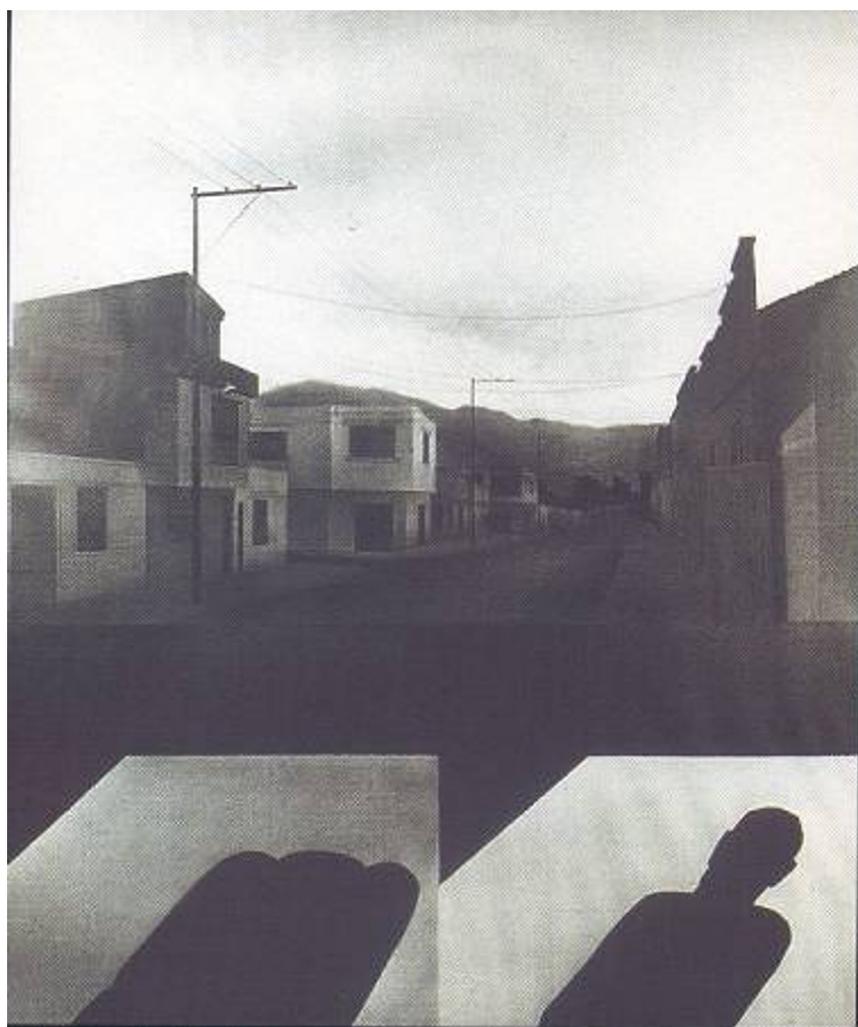


Figura 13: Ever Astudillo
Dibujo No. 10 1973
Dibujo, 120 x 100 cms

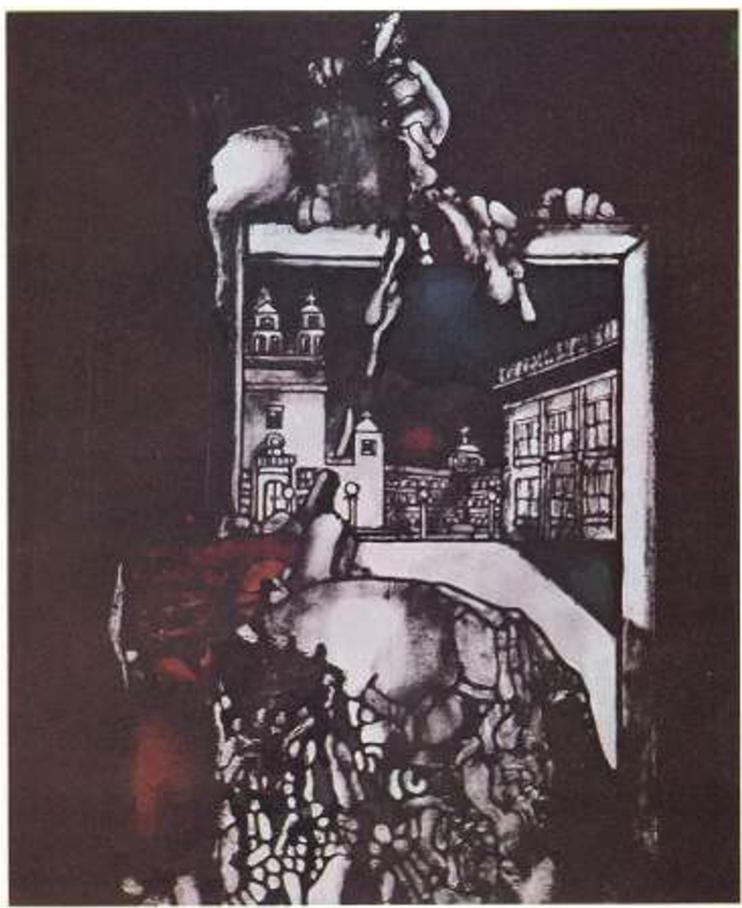


Figura 14: Gustavo Zalamea
Sin título 1977
Vinilo sobre tela 150 x 180 cms

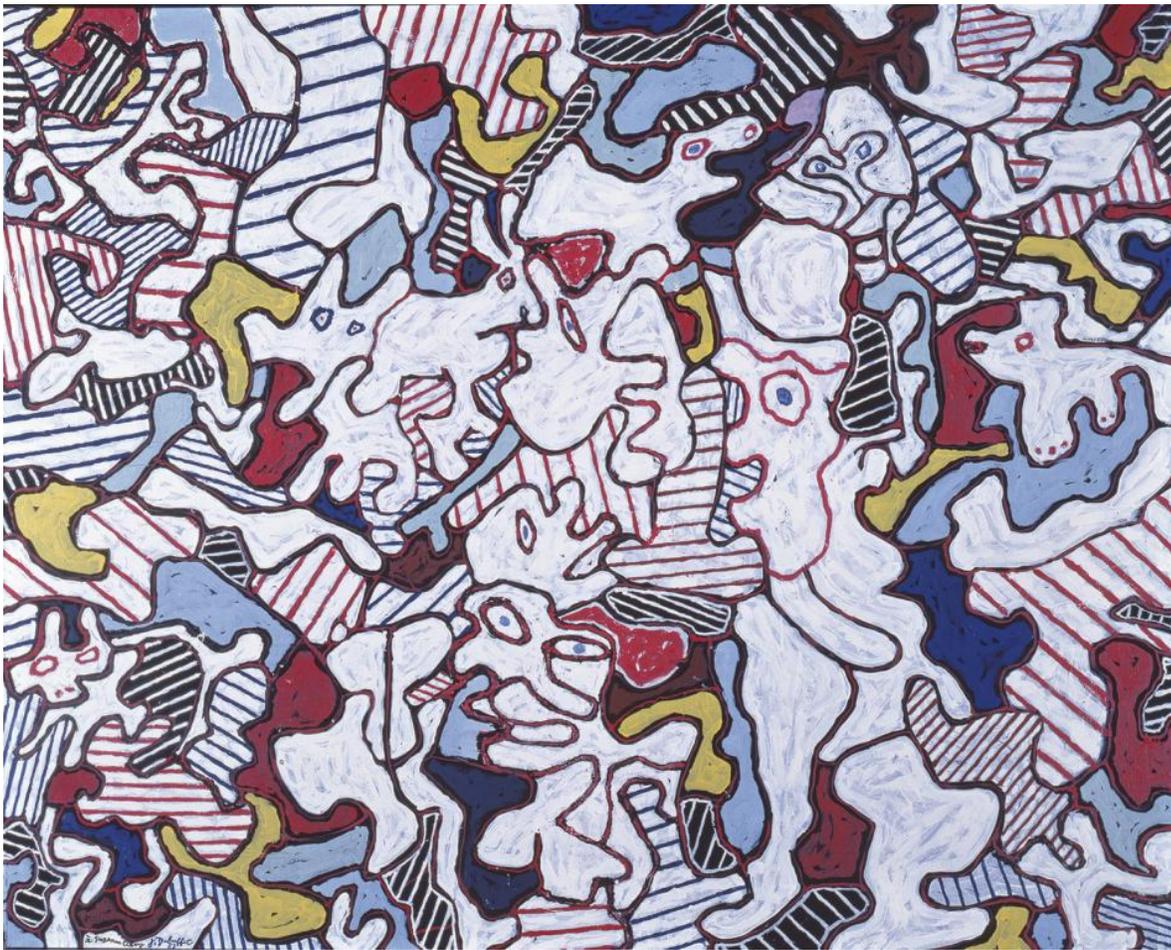


Figura 15: Jean Dubuffet,
Opéra Bobèche 1963
Óleo sobre tela, 81,4 x 100,2 cms

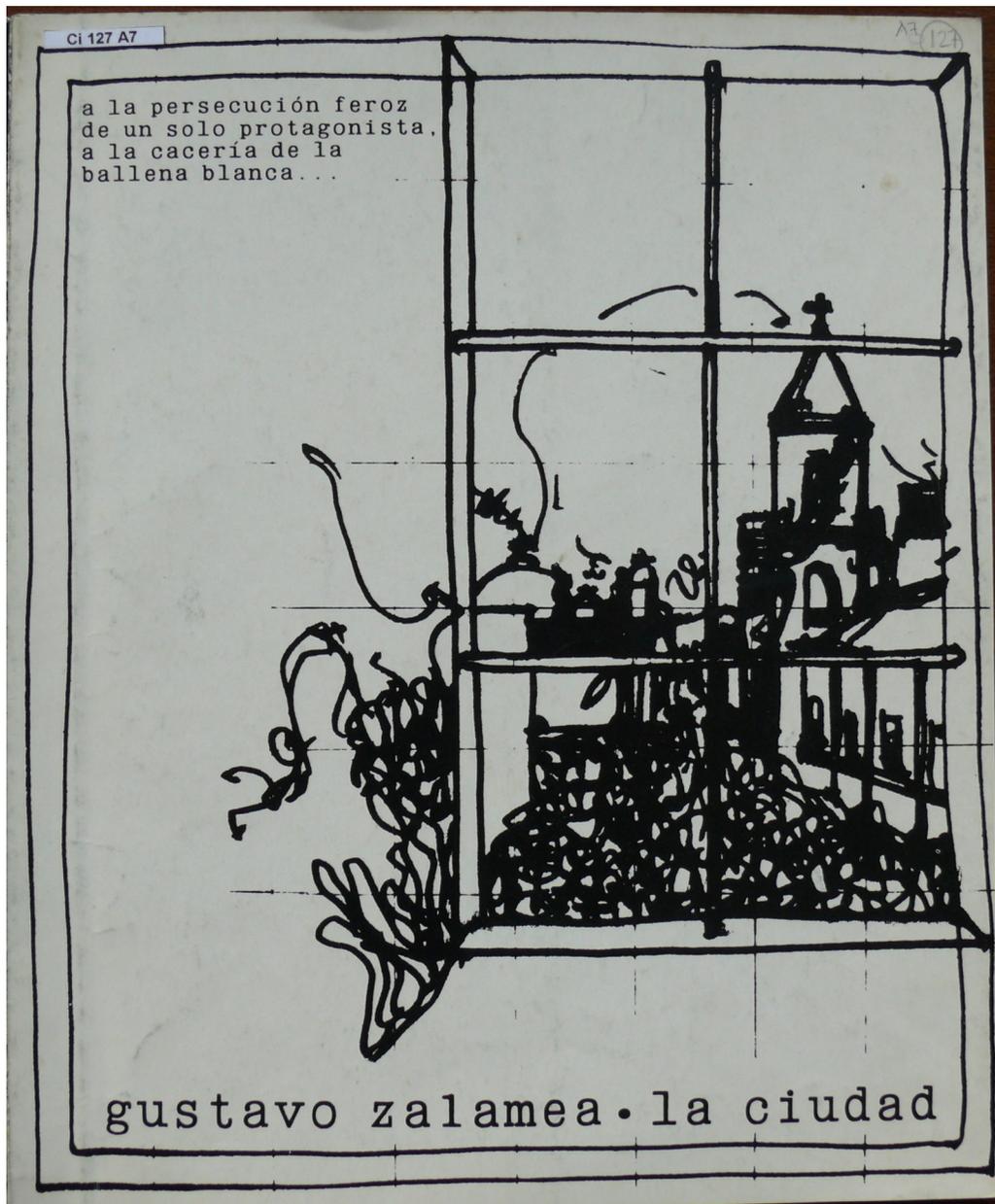


Figura 16: Gustavo Zalamea
Portada del catálogo de la exposición "La ciudad" 1978



Figura 17: Carera séptima a la altura de la avenida Jiménez
Fuente: Jorge Martínez (2018)

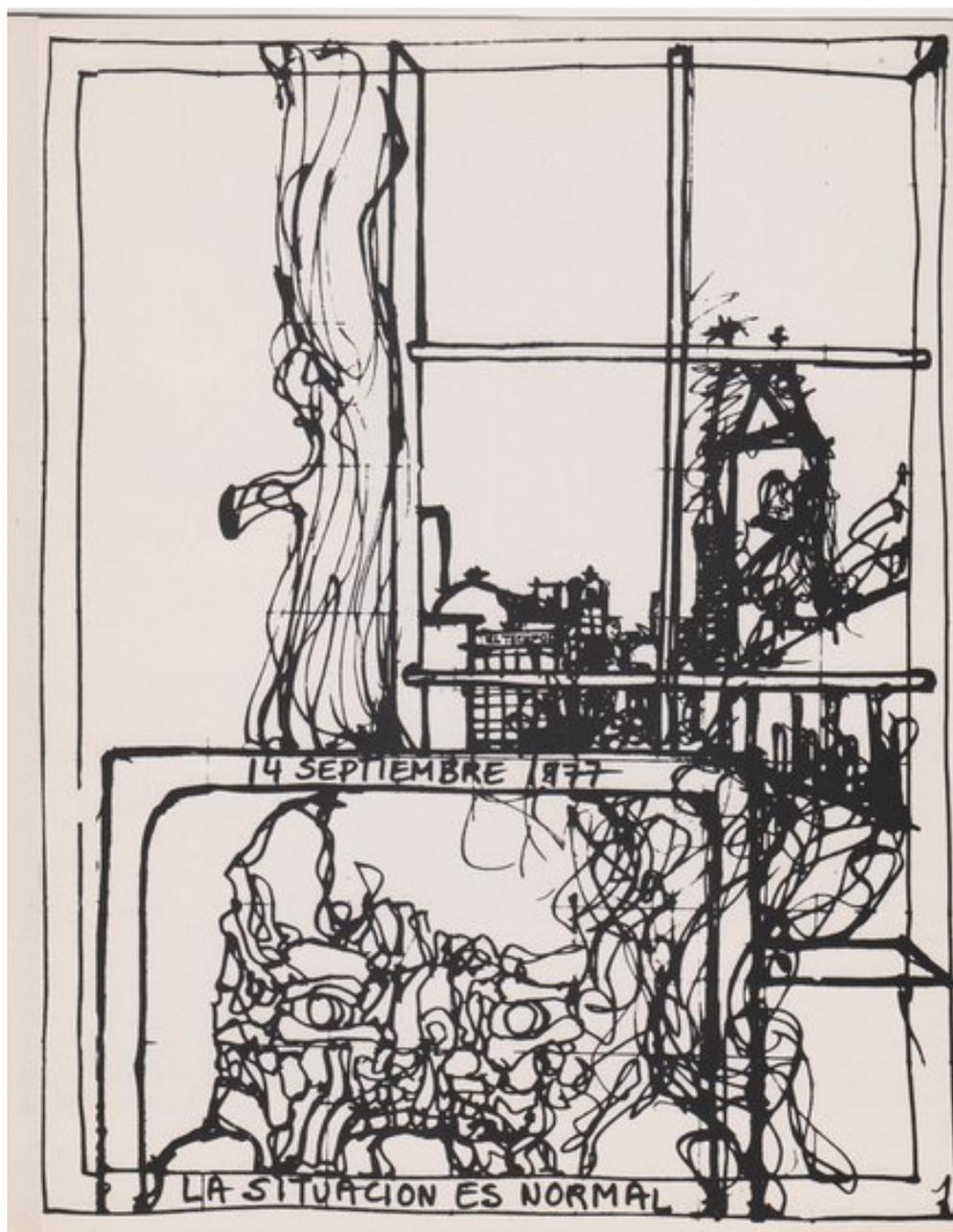


Figura 18: Gustavo Zalamea
Dibujo incluido en el catálogo de la exposición "La ciudad" 1978



Figura 19:

Nirma Zárate y Diego Arango para el colectivo Taller 4 Rojo
Agresión del imperialismo 1972
Tríptico de serigrafías



Figura 20: Gustavo Zalamea

Plaza de Bolívar (3)

Pastel, tinta y acrílico sobre cartón 100 x 140 cm 1978

Colección Gustavo Zalamea Museo de Arte Moderno de Bogotá (Reg 1371)



Figura 21: Gustavo Zalamea
Batalla en la Plaza
Pastel y lápiz sobre cartón 140 x 100 cms 1979

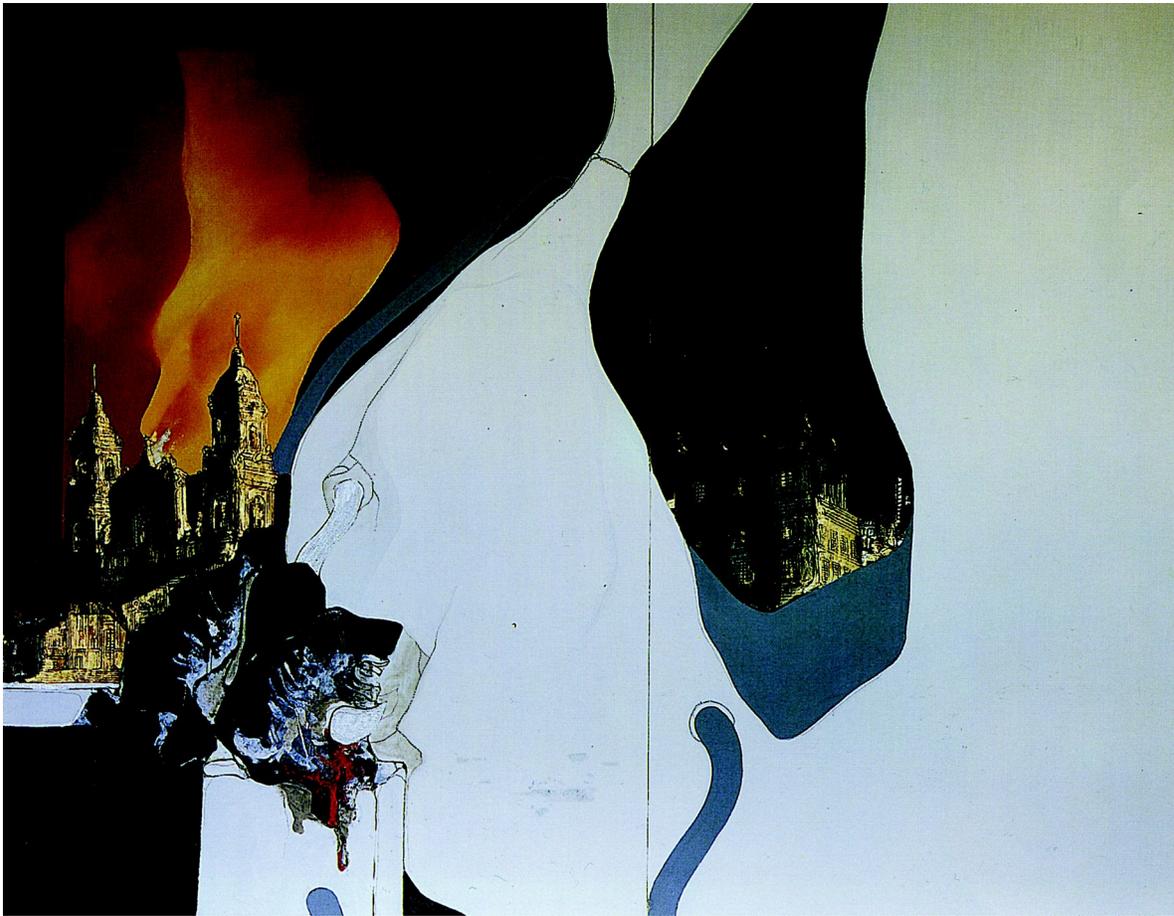


Figura 22: Gustavo Zalamea
La Plaza
Pastel y lápiz sobre cartón 140 x 100 cms 1979

