

VOCES DE LA CRÍTICA

Crítica de arte, violencia y modernidad durante los años sesenta en Colombia

Seudónimo: mi nombre

Categoría 1 -*Texto largo*

El insistente barroquismo de los pintores que trabajan hoy en día en Latinoamérica, significa la irrupción en un mundo confuso, sentimental y disparatador pero no es más que la leal confesión de principios de quienes viven en el caos. Son testimonios sensibles del caos, y como no son legisladores sino pintores, dejan correr la anarquía entre sus manos, juegan con ella y le crean su ambiente natural, la pueblan de juguetes, de fantasmas, de visiones o de monstruos.

Marta Traba (Londoño, 1996).

La producción artística sobre la violencia durante los años sesenta en Colombia cristalizó su retórica del discurso político partidista que se había incrementado a raíz de los sucesos del 9 de abril de 1948. Artistas como Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Norman Mejía y Pedro Alcántara propusieron miradas alternativas al fenómeno de la violencia a través de un discurso que no se agotaba en explicaciones causales ni en enjuiciamientos políticos, sino que invitaba a la reflexión sobre las incidencias simbólicas de la violencia dentro de la configuración de imaginarios.

Al aproximarse a un contexto como este, en el que se están revaluando los trayectos discursivos de la representación de la violencia, nos damos cuenta de la importancia de comprender el arte como parte de una configuración histórica significativa en la construcción de un entorno material y discursivo en el que, si bien el arte se funda como lenguaje simbólico de la realidad, la crítica se encarga de trasladar los símbolos

de las imágenes a la palabra, al texto y al argumento teórico; y es entonces cuando arte, en tanto discurso simbólico, alimenta y se alimenta de la crítica.

Es a partir de esta apreciación que me he encaminado en indagar la relación histórica de la crítica de arte en Colombia con la producción, así como con la percepción del arte de la violencia en el periodo de los años sesenta. Este fue un periodo en el que, a la vez que se intensificó la representación plástica de la violencia, también se fortalecieron y se consolidaron procesos de producción de crítica de arte en el país. No es casual la relación del hecho de que la crítica, en este periodo, comenzara a interesarse más en el análisis que en el juicio de valor de las obras, con el hecho de que el arte se encaminara a interesarse más en la reflexión sobre la implicación de la violencia en el imaginario social que en los acontecimientos concretos del conflicto armado. En efecto, estos dos fenómenos se dan dentro de un contexto de pacificación bipartidista en el que se generaron importantes debates en torno a la noción de *modernidad* y *modernización* que se vieron reflejados en las posturas de la crítica y producción artística de los años sesenta. Es entonces como el presente documento surge de la pregunta por el papel de la crítica en tanto esa voz, que no solo habló del arte, sino lo problematizó y lo comprendió como un agente histórico que acometió la complejidad de su contexto.

La modernización, un proyecto de Nación

Para comprender la relación de la crítica de arte en Colombia con la producción artística de los años sesenta, es necesario comprenderla a la luz de un contexto político y discursivo significativamente influenciado por la noción de *modernidad*. La Colombia de los años sesenta estuvo política, económica y culturalmente marcada por el proyecto del Frente Nacional (1958-1974). Después del periodo de la Junta Militar, las clases dirigentes se encaminaron hacia la creación de un gobierno civil que permitiera una conciliación política con el fin de apaciguar la lucha bipartidista, incrementada a partir de los sucesos del 9 de abril de 1948 con el asesinato del candidato único del Partido Liberal Jorge Eliécer Gaitán (Bushnell 1996). Si bien se apaciguó la violencia política entre conservadores y liberales, una conciliación partidista no bastaría para concertar la problemática de la violencia en Colombia. Humberto Rojas menciona que: “el Frente Nacional es una pausa que parece más una

paz de cementerio, en la que se reprime toda expresión desafecta para dar una impresión falsa de tranquilidad y consenso” (Rojas y Camacho 1973).

El desorden, el caos y el sectarismo fueron componentes que se les adjudicaron a los principios prácticos e ideológicos de los sectores de oposición al Frente Nacional, principalmente a los movimientos de izquierda influenciados por la revolución cubana de 1959, quienes se resistían a las consignas fundadas en las nociones de libertad, orden y progreso que determinaban los principios del Estado para la construcción de la paz. En este sentido, el consenso bipartidista, dentro de sus anhelos de modernización económica, social y estatal, se inclinaba hacia las políticas de desarrollo capitalista compartiendo los principios anticomunistas del Estado Norteamericano (Leal 2002).

Los comentaristas liberales del *El Tiempo* aludían a que esta oleada de violencia se restablecería con una “paz libre y ordenada que permita una revolución pacífica y permanente”:

Por encima de la histeria se pusieron la verdad y la cordura de las cosas. [...] Prevalecerán los vicios de la vieja política sobre las virtudes de la nueva política, esta del entendimiento franco y leal de la concordia, de la modernización y del progreso, del fervor democrático (El Tiempo, 1962).

Por su parte, los comentaristas conservadores de *El Siglo* se referían a la violencia así:

Se trata de una tétrica trama del comunismo internacional, que se presta a sojuzgar a estos pueblos por medio del terror. Utilizan los más atroces recursos para cumplir sus metas. Ante la urgencia de defender las instituciones y la paz, [...] tenemos que estar alerta y defender nuestro modo de vida, al cual se encuentran inseparablemente vinculados los conceptos de libertad y orden, de santidad de la familia, de fe católica, de efectiva democracia (El Siglo, 1963).

Marco Palacios define esta etapa como “la edad dorada de los pactos de caballeros” (Palacios 1995). La intervención del Banco Interamericano de Desarrollo en Colombia en 1962 y el pacto de planeación industrial, que contribuiría a la creación de empresas multinacionales andinas conocido como “Pacto Andino” en 1969, son ejemplos de dichos “pactos de caballeros” los cuales, no solamente se evidenciaron

las alianzas políticas oligárquicas, sino que también reflejaron el afianzamiento de un proceso de modernización económica. (Leal 2002)

Como proyecto de Estado, el Frente Nacional constituyó la configuración administrativa de un Estado canalizado hacia el seguimiento de modelos de modernización extranjeros fundamentados en aspectos de industrialización, secularización educativa y desarrollo de una economía política capitalista. Se pretendía abandonar los estilos políticos de confrontación para reconstruir las instituciones y erigir una administración pública moderna que promovía reformas al sistema público político, económico y educativo, así como también el fortalecimiento de la organización militar (Leal 2002).¹

El país se encontraba en un periodo de transición en donde la modernización se instauró como un tema de debate reflejado a nivel práctico e ideológico: práctico, en la aplicación y ejecución de las políticas de desarrollo tecnológico y económico, así como a la racionalización política, administrativa e institucional del Estado y a la secularización educativa (Bushnell 1996); e ideológico, en relación al auge de un discurso progresista, así como también frente al debate sobre los presupuestos discursivos que cuestionaban la idea de *qué* era ser moderno. En este sentido, la modernización se comprendía como ese necesario proceso que remendaría aquel Estado devastado por la violencia de los años cincuenta; pero, paralelamente, la noción de modernidad se enfiló hacia las deliberaciones de un discurso crítico y revisionista de la misma realidad moderna. De manera que si bien, por un lado la modernización y la idea de la modernidad compartían una raíz etimológica, por el otro no compartían del todo una postura ideológica y discursiva.

El debate sobre la noción de modernidad permeó el discurso de la esfera intelectual, así como también el del campo del arte. Artistas e intelectuales de los años sesenta, sacudieron los principios sobre los cuales se legitimaba el discurso oficial modernizador, fundamentados en nociones de *orden* y el *progreso*, que trazaba un

¹ Cabe mencionar que en el ámbito militar durante el Frente Nacional, desde la participación del ejército colombiano en la guerra de Corea, la subordinación militar a los partidos comenzó poco a poco a pasarse al Estado y , desde la primera administración con Alberto Lleras Camargo, conformó una entidad neutral y despolitizada. Léase el discurso inaugural en 1958 de Alberto Lleras Camargo en el que propone la despolitización militar.

camino hacia el progreso cimentado en el desarrollo económico propio de una economía neoliberal y en la consciencia de que una sociedad ordenada es una sociedad libre, desarrollada y pacífica. Este discurso hacia la modernización de la Nación parecía una utopía ciega que buscaba más asemejarse a procesos de desarrollo capitalista, que responder a la complejidad de las múltiples realidades que se vivían en un contexto conflictivo, como el colombiano, que acababa de pasar por un estruendoso periodo de violencia nacional. Desde esta perspectiva, artistas e intelectuales desarrollaron una postura crítica frente a la dimensión de la modernización política y económica y se aproximaron a la noción de modernidad desde de una postura ideológica que permeó las esferas de lo social y que, desde perspectivas subjetivas y sensibles, abordó las paradojas de un contexto que pretendía reparación y desarrollo pero que, a la vez, manifestaba la necesidad de pensar en la complejidad cultural propia de un país como Colombia.

El arte asume la modernidad

Como producto de la modernización de la década de los sesenta, en el ámbito académico de la educación se consolidaron departamentos y facultades de artes y ciencias sociales que dieron pie a la conformación de nuevos campos de estudio y, con ello, nuevas generaciones de intelectuales que aportaron al desarrollo académico del arte y consolidaron un campo significativo para la crítica de arte en el país.

A comparación de lo que se venía realizando en décadas anteriores, los críticos de arte de los años sesenta se encaminaron en cuestionar el papel de la crítica como mero aditivo informacional que, generalmente, aludía a las obras desde el juicio a la forma, al estilo y a su calidad en parámetros de *buen* y *mal* gusto. La crítica de arte debía producirse a partir y alrededor de las obras, debía contextualizarlas y abordarlas integralmente; y desde esta perspectiva, los críticos de arte de los años sesenta comenzaron a jugar un papel muy importante, no solo en la valoración del arte, sino también en su producción y circulación.

Personalidades como Marta Traba, Walter Engel, Casimiro Eiger, Francisco Gil Tovar, entre otros, plantearon la crítica como una actividad investigativa que debía ser respaldada por planteamientos teóricos y así mismo hacer parte de procesos de especialización y sistematización. De esta manera la crítica complementaba el campo

de la producción artística desde un discurso teórico y reflexivo. El hecho de teorizar el arte era una manera de conceptualizarlo y, en este sentido, de hacerlo “discurso”, de convertirlo en tema de debate que trascendiera las fronteras mismas de la plasticidad o recursividad técnica y se permeara el ámbito del lenguaje como función discursiva.

En el ámbito de los salones nacionales, el debate sobre la noción de modernidad vino a jugar un papel importante en la reanudación del Salón Nacional de Artistas en 1957, después de haber cumplido cinco años de receso durante el mandato de Gustavo Rojas Pinilla. En este salón se comenzó a percibir una nueva conciencia en torno al arte, se comenzó a hablar de “arte moderno” (Calderón 1990).

Si bien es cierto, Álvaro Medina menciona que el arte moderno comenzó como un proceso de renuncia con la academia que inició Andrés Santamaría a principios del siglo XX. La pintura de Santamaría rompió con la forma perfecta y acabada de la pintura académica y reflejó las primeras proximidades con la pintura surrealista, alrededor de la cual figuraba la idea de modernidad artística en el contexto europeo (Medina 1978). Posteriormente, el grupo de muralistas mal llamados *bachués*, fue otro paso que, en virtud del sentimiento nacionalista, rompió con los presupuestos temáticos y formalistas de la academia bajo el siguiente legado: “vamos a producir nuestra pintura, valiéndonos de medios propios, de procedimientos autóctonos y de artistas de nuestros pueblos” (Medina 1978). Álvaro Medina explica este viraje como un cambio en la producción artística de acuerdo a su dimensión plástica y sociocultural. La presencia de un mensaje americanista en el ámbito artístico fue lo que, según Medina, comenzó a modelar el surgimiento del arte moderno en nuestro país (Medina 1978).² La producción artística de finales de los cincuenta presenciaba una serie de reflexiones reivindicativas en torno a la idea de modernidad a través de enfoques que continuaban el legado anti-academicista de Santamaría y los *bachués*.

No obstante críticos como Marta Traba señalan que, pese a que las artes en los años treinta ya habían experimentado cambios importantes frente a la pintura académica, no es sino hasta la década de los cincuenta que se puede hablar de arte moderno con la producción artística de Alejandro Obregón. Traba señala que con Alejandro Obregón

² En esta corriente podemos situar a artistas como Luis Alberto Acuña, Rómulo Rozo, Hena Rodríguez, entre otros.

el arte “dejó de ser espejo para pasar a ser creación” (Traba 1974). De esta manera, alude a la modernidad en el sentido de que el arte se volvía mucho más reflexivo e intuitivo, pues no solo representaba un mundo exterior, sino que también buscaba construir representaciones de este.

La noción de modernidad en los años sesenta llegó al arte de manera ambivalente y dinámica, crítica y constructiva. El arte planteaba problemas, proclamaba y denunciaba, y a la vez hacía parte de un proceso de desarrollo institucional comenzando a permear el ámbito del desarrollo intelectual hacia su legitimación dentro del contexto académico. Muchas de las obras expuestas en a fines de los años cincuenta, fueron denominadas por los críticos de arte como “pintura moderna”. En un balance sobre el Salón de reapertura en 1957, Walter Engel mencionó lo siguiente:

Se impone el expresionismo figurativo, enriquecido por la experiencia abstracta más libre de su dictadura [...], hubo en este Salón, inaugurado después de tantos años de receso forzoso, un tono común que sorprendió al público, un común denominador que podríamos llamar el deseo de hacer pintura moderna [...] se instaló al Salón en la categoría de “pintura moderna” (Calderón, 1990).

La llamada “pintura moderna” respondía, por un lado, a las tendencias de la época caracterizadas principalmente por la geometría abstracta y por el arte figurativo. La geometría abstracta se dirigía hacia la generación de un arte en donde este se hace objetivo y se valora en cuanto objeto. En esta corriente la postura frente a la modernidad se percibe mucho más cercana a la idea de progreso y modernización, hacia la búsqueda de la forma perfecta, ordenada y esencial y, por ende, hacia una magnitud en donde el lenguaje del arte no necesita de códigos culturales para ser interpretado, sino que, como objeto, se inscribe en valores descifrables y absolutos de representación. En esta corriente encontramos, por nombrar algunos, trabajos de Eduardo Ramírez Villamizar, Edgard Negret y Feliza Bursztyn.

Por otro lado, paralelamente al desarrollo de la geometría abstracta, otra forma de asumir la noción de modernidad se reflejó en ese “expresionismo figurativo” de la que hablaba Walter Engel. La modernidad, en este caso, consistía en pensar la creación plástica desde la toma de una posición crítica, reivindicativa y fuertemente vinculada y comprometida con la realidad social. Esta es la modernidad entendida desde la idea

de libertad y compromiso creativo con lo social, al que se refería Marta Traba al vincular la modernidad a la producción artística de Alejandro Obregón.

En suma, el trayecto de la discusión sobre la modernidad se proyectó en dos cursos, uno hacia la idea de modernidad vinculada al objetivismo, y el otro hacia el cuestionamiento y constante reivindicación de la realidad social. Es en este curso en el que se sitúan los trabajos de Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara y Norman Mejía. En las obras de estos artistas encontramos un compromiso decisivo con la realidad, el apremio por hacer del arte un recurso discursivo frente a la misma y no un recurso que comienza y termina en su condición material. Estos artistas compartieron ideales hacia la búsqueda de una nueva expresión para representar los fenómenos de la realidad social como fue el caso de la violencia.

Desde su exposición en el XIV Salón Nacional de Artistas, la obra *Violencia* de Alejandro Obregón generó un fuerte impacto en la crítica de arte. Se comenzó a percibir que el tema de la violencia, tan frecuentado por los artistas, comenzaba a ser tratado desde una mirada que abarcaba otras dimensiones mucho más profundas e inquietantes que la dimensión de la lucha partidista. Francisco Gil Tovar se refirió a esta obra en los siguientes términos:

Un verdadero intérprete de la tragedia colombiana. Obregón se atrevió a desarrollar en él un tema que jamás había tratado antes y que muchos otros artistas de Colombia expusieron con verdadero infortunio: la violencia. Ese tema cuyo espantoso dramatismo amenaza con reducir al silencio a todo artista de verdad, ha sido convertido por Obregón en un funeral extraordinario de grises y negros que envuelve la figura inerte y sin brazos de una mujer grávida, muerta, tendida en el horizonte [...] Por primera vez la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida (Gil, 1962).

Por su parte, Marta Traba habló de la obra de esta manera:

La idea de la violencia que pintó Obregón se siente como cosa propia en Colombia, porque millares de sacrificados la respaldan trágicamente, pero repercute en cualquier parte, sobre cualquier tierra, allí donde se haya cometido un acto de barbarie (Traba, 1962).

Posteriormente, en 1964, Luis Ángel Rengifo realizó la *Serie Violencia*, una serie de 13 grabados en donde ilustró el fenómeno de la violencia desde dos perspectivas, una

narrativa- testimonial y otra simbólica. En la exposición que Rengifo realizó en 1964 en la Biblioteca Luis Ángel Arango, el crítico de arte Walter Engel se refirió a su trabajo de la siguiente manera:

Mensaje es la palabra muchas veces desacreditada y sin embargo vigente, ante obra como la última serie de grabados de Rengifo -serie *La Violencia*- [...] Tal recurso le permite al artista enfrentarse a la violencia por dos enfoques: por una parte, al verter en estupenda dicción gráfica, la imagen realista de los hechos. Y por otra pretende dar forma al monstruo, al fenómeno mismo de la violencia, en aquellos terroríficos insectos-símbolos (Pini, 1986).

Desde la perspectiva simbólica, Rengifo presentó la violencia encarnada en imágenes fantásticas mediante las cuales transmutó la violencia en seres simbólicos como es el monstruo de tres cabezas que toma entre sus garras, aplasta, exprime, saborea y se traga a los hombres, mujeres y niños. Esta vez, la violencia se personifica en un monstruo, y como tal, se proyecta indestructible, avasallante y arrolladora, hasta el punto de llegar a configurarse en la consciencia colectiva como una imagen simbólica de la representación del miedo y la muerte.

Por su parte, en los dibujos *El martirio agiganta a hombre raíz* (1966) y la serie *Cuerpos* (1968) del vallecaucano Pedro Alcántara Herrán, la violencia se condensa en el cuerpo desgarrado, lacerado y torturado del hombre. Alcántara aborda los cuerpos devastados y casi cadavéricos que se funden entre sí mismos; pareciera que cargaran con su propio peso y que se movilizaran sin destino. En estos dos dibujos la violencia se proyecta en la figura de las víctimas como cuerpos anónimos. Alcántara hace alusión a la exposición de la violencia en la vida humana, en la vida física, en el dolor y en el sufrimiento de seres marginados, de seres en los que se desvanece su rostro y en los que el sufrimiento se encuentra silenciado. En relación a esto, Marta Traba señaló:

Retorcidas, crucificadas, bamboleantes y finalmente inmovilizadas en una mutilación sin esperanza, el hombre-víctima dibujado por Alcántara resiente el marco del cuadro como si fuera un cepo (Traba, 1974).

Alcántara simboliza una sociedad de víctimas que es apabullada, desplazada y sacrificada, en donde la violencia se instaura en cada músculo del cuerpo. Los cuerpos

sufrientes de Alcántara aún están vivos pero, a su vez, son cuerpos llenos de muerte; y esta es una apreciación en la que se inscriben muchas de las contradicciones de la realidad de la violencia: cuerpos destruidos y devastados, pero vivos. Su obra expone una realidad, según él, “plena de violencia, de opresión, de miseria y de contradicciones” (Alcántara 1986).

Testimonios sensibles al caos

La novedad en la mentalidad crítica moderna de artistas como Alcántara, Obregón, Mejía y Rengifo, no radicaba en pensar lo nuevo por lo nuevo, sino por distinto, por sorprendente, por fustigante y examinador. Subyace en la postura de estos artistas una pasión por la crítica, lo que hace que la modernidad, en este caso, se constituya en tanto negación y se convierta en una suerte de lo que Octavio Paz concibe como una “autodestrucción creadora”:

La modernidad desde su nacimiento es una pasión crítica [...], pasión vertiginosa, ya que culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora (Paz, 1974).

El debate sobre la idea de la modernidad y su incidencia histórica en la producción artística de los años sesenta, nos permite visualizar el panorama del desarrollo de una figuración expresiva mucho más intensa y experimental en la que se destruye para crear, en la que se replanteaban los mismos paradigmas de la noción de figura. Se produce una ruptura frente a la representación misma de la figura, en la que esta es erotizada, desintegrada, mutilada y tergiversada.

En *La horrible mujer castigadora* del cartagenero Norman Mejía, ganadora del XVII Salón Nacional de Artistas en 1965, el caos es inminente y anárquico, rompe con las jerarquías de la forma y es esta misma sensación la que cobija el mundo confuso en el que se vive la violencia. Norman Mejía evidencia el lugar del caos como escenario a partir del cual se gesta la creación; la creación a partir de lo fragmentario y de lo impredecible. Refiriéndose a los artistas latinoamericanos Marta Traba decía que sus obras:

...son testimonios sensibles al caos y como no son legisladores sino pintores, dejan correr la anarquía entre sus manos, (...) la pueblan de juguetes, de fantasmas, de visiones o de monstruos (Londoño, 1996).

En este caso, Norman Mejía asume el caos como fuerza creativa que tiene el poder de afectar al observador, es decir, no solo lo representa sino se sirve de este como medio de expresión. Su obra, más allá de ser una representación de la violencia en un cuerpo femenino fragmentado, es una manifestación expresiva que grita, que castiga y que, de alguna manera, también hiere al espectador. Marta Traba hizo alusión a ello en el momento en que la obra obtuvo el Premio Nacional de artistas en el año de 1965:

Norman Mejía pinta hasta que descarga e instala esa masacre en un lienzo y toda su vida secreta queda transmitida sin trucos, ni recortes, ni temores, en una tela. [...] está gritando desde el paisaje porque si no grita tal vez se moriría ahogado y así produce sus enormes amasijos de vísceras y descuartizamientos de cuerpos, pero siempre con ánimo de exaltar y reconocer como única esa vida física (Traba, 1965b).

El enunciado de Traba “se instala la masacre en el lienzo” alude a la manera como la violencia no solo es representada en el lienzo sino instalada como fuerza vibrátil. En esta obra, la violencia no solo se ve, sino se siente y, al comprometerse corporalmente con el caos, trasciende los principios de representación hacia la repercusión de la obra como energía sensible y potencia perturbadora. Años después de su exposición, el mismo autor dijo que su obra era como “la forma suya de llorar, de insultar y de gritar, en *La horrible mujer castigadora* se están observando las arrugas y las heridas al ser” (Mejía 2005).

El arte encuentra la urgencia de responder a un mundo caótico desde la producción de imágenes que, en su génesis, sean también caóticas. La modernidad, comprendida desde esta perspectiva, evoca la necesidad de una libertad creadora que surge de esa tensión entre la realidad caótica y el mundo de la imaginación. En 1965 el crítico de arte Melvin Maddock se refería a la libertad del artista como un problema que venía creciendo en relación con ella cuando el pintor se enfrentaba a una tela en blanco para pasar, posteriormente, al experimento:

Ya no solo es estimular los experimentos sino imponerlos [...]. La tensión para el artista es esa entre la libertad y el caos, la imaginación del desastre en un mundo cuyos desastres sobrepasan todos los esfuerzos imaginativos (Maddock, 1965).

Es dentro de esta tensión entre la realidad y la mente del artista que la aborda, la interpreta y la transforma en imagen, que la modernidad no solo ratificó el quiebre con la tradición académica y temática, sino también una transformación en las maneras de interacción con el público y con la idea misma de “arte” y de sus funciones sociales (Medina 1999).³ En la presentación del catálogo del XVII Salón Nacional de Artistas Marta Traba hizo alusión a ello:

El arte como revelador de mundos posibles [...] trata de lograr una forma distinta de acercamiento con el público, busca desconcertarlo, indignarlo, y en todo caso, sorprenderlo. [...] por eso pienso que hay que celebrar en la pintura y en la escultura colombiana la presencia de una generación joven que se manifiesta por su inconformismo, su ruptura abierta con las obras nacionales que le preceden, su intención de resolver a fondo los problemas, y muchas veces su franca, brutal virulencia (Traba, 1965a).

En el mismo salón, Carlos Medellín apuntó: “De modo que la posición de nuestros artistas sí es la de sorprender y desconcertar con premeditada intención de escándalo” (Medellín 1965).

Es en este contexto que, desde una magnitud simbólica y representativa, estas obras abordaron y representaron la realidad de manera despiadada. El arte despiadado es impetuoso frente al espectador, “estamos entonces ante una cultura que reemplazó la demostración ética o estética por la postración, por la presentación ostensible del horror” (Virilio 1998). En este sentido, el tema de la violencia empleado como dispositivo de comunicación entre la obra y el espectador. En sí mismo, este dispositivo configura el lugar desde el cual se producen sistemas discursivos y representativos que responden a la realidad y que tienen la intención de operar activamente frente al espectador.

³ Esto no solo se vio en las artes sino también en la literatura de Gabriel García Márquez, Manuel Mejía Vallejo, Alvaro Cepeda Zamudio y Fernando Soto Aparicio, por ejemplo; en el teatro de Bernardo Romero Lozano; y en las producciones cinematográficas como “Río de Tumbas” de Julio Luzardo.

A manera de conclusión, el arte sobre la violencia de los años sesenta asimila la realidad y, a la vez, configura un lugar que se nutre, se alimenta y recrea la realidad brindándole al espectador experiencias estéticas y sensibles frente al fenómeno de la violencia. En este sentido el arte se convierte en un fenómeno que no se individualiza en su naturaleza material, sino que se funda como una red mucho más amplia de significaciones, pues se constituye como producción de imágenes que operan dentro de un circuito que se articula en un entorno social y fundan un lugar que se alimenta de la realidad de la violencia asimilándola y formulando lenguajes y discursos visuales para representarla materialmente.

A su vez, es interesante comprender estas obras dentro del contexto político y modernizador del Frente Nacional en el que, paradójicamente, se invocaba la paz desde los ideales de libertad, orden y progreso en oposición al caos y al desorden. Frente a estas directrices que invocan el orden y el progreso, emergen obras que lloran, gritan e insultan y de esta manera se pone en tensión el debate sobre la génesis de la violencia y la construcción de paz. La obra de Norman Mejía, por ejemplo, nos presenta un mundo contaminado por el caos y la desarticulación de sus partes y, es desde allí, que proyecta la imposibilidad de pensar el contexto del Frente Nacional como un contexto ordenado y pacífico. La utopía del orden pareciera esconder detrás de sus entrañas a un mundo caótico que es imposible de pensarlo desde ecuaciones lógicas o lineales. Percibimos el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, pero en ello, la versatilidad de nuestro contexto desborda las posibilidades de comprender la totalidad de la cultura y, en consecuencia, produce fragmentos y los metamorfosea. Marta Traba se refiere al contexto del arte latinoamericano como aquel en el que irrumpe “un mundo confuso, sentimental y disparatador” que no es más que “la leal confesión de quienes viven en el caos” (Londoño 1996). El incesante esfuerzo por validar la memoria dentro de un proceso histórico no debe pasar por alto la realidad de un contexto como el nuestro en el que la vida y la muerte son protagonistas del repertorio del caos que caracteriza gran parte de nuestras realidades.

La relación estética e histórica de la violencia con la producción artística de los años sesenta, permite comprender las experiencias y repercusiones no verbales de la violencia, así como también incursionar en prácticas que nos conectan con las complejidades del pasado concernientes a la configuración de una cultura visual y

discursiva, que es también la cultura de la imaginación y de la representación simbólica.