



Revista Colombiana de Sociología

ISSN: 0120-159X

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias
Humanas; Departamento de Sociología

Díaz Jaramillo, José Abelardo

Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu*

Revista Colombiana de Sociología, vol. 42, núm. 1, 2019, Enero-Junio, pp. 271-291

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias Humanas; Departamento de Sociología

DOI: <https://doi.org/10.15446/rcs.v42n1.66631>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551559622013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu*

Art at the service of the people: the work of Clemencia Lucena seen from the perspective of Pierre Bourdieu's sociology

Uma arte ao serviço do povo: a obra de Clemencia Lucena a partir da sociologia de Pierre Bourdieu

José Abelardo Díaz Jaramillo**

Corporación Universitaria del Meta, Villavicencio, Colombia

Cómo citar: Díaz, J. A. (2019). Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu. *Rev. Colomb. Soc.*, 42(1), 271-291.

DOI: 10.15446/rcs.v42n1.66631

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Artículo de reflexión

Recibido: 28 de julio del 2017 Aprobado: 18 de abril del 2018

* Artículo derivado de una investigación que adelanta el autor sobre la presencia de las izquierdas en Colombia en el siglo xx.

** Doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Docente de dedicación exclusiva de la Corporación Universitaria del Meta y miembro del Centro de Investigaciones Jorge Eliecer Gaitán de la misma universidad.

Correo electrónico: jose.diaz@unimeta.edu.co—ORCID: 0000-0001-8279-2379

Resumen

El artículo analiza la obra de la pintora Clemencia Lucena desde la perspectiva teórica de los campos sociales del sociólogo Pierre Bourdieu. Establece como hipótesis de trabajo que la artista manizalita pretendió, con su producción plástica y con el ejercicio de la crítica, subvertir las dinámicas legitimadoras del campo artístico de Colombia, en las décadas de 1960 y 1970. Se sostiene que, con ese propósito, Clemencia Lucena recurrió a diversas estrategias mediante las cuales buscó cuestionar la definición de arte que se asumía como legítima en el campo artístico, y debatir los contenidos de las obras, así como los procesos de producción de estas y su proyección comercial.

Teniendo como fondo el ambiente de agitación política y cultural que se registró en el país en aquel periodo, el artículo resalta que la reivindicación y defensa que hizo Clemencia Lucena de criterios asociados a la función política que debía tener el arte en la sociedad, iban de la mano con su militancia en el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), un partido de izquierda de Colombia, que reivindicó una concepción particular sobre el arte y el papel de los artistas, conocido en el contexto internacional como realismo socialista. Además, establece que la propuesta artística de Clemencia Lucena pretendió asumirse como una *crítica herética* en el interior del campo de la pintura en las décadas de 1960 y 1970, lo que la enmarcó en lo que Pierre Bourdieu denominó *vanguardia renaciente*.

No obstante, se afirma que tanto la crítica de Lucena como su propia apuesta artística, marcharon en contravía del proceso de autonomía que Bourdieu divisó como requisito ineludible para garantizar la independencia del campo artístico, al negar las leyes y lógicas de funcionamiento que lo deben regir, y pretender supeditar su dinámica a las disputas del campo político.

Palabras clave: campo artístico, Clemencia Lucena, Colombia, realismo socialista, vanguardia renaciente.

Descriptores: arte nacional, Bourdieu, movimientos sociales, teoría sociológica.

Abstract

The article analyzes the work of painter Clemencia Lucena on the basis of Pierre Bourdieu's theory of social fields. Its working hypothesis is that the artist from Manizales sought to subvert the dynamics that legitimized the field of art in Colombia during the 1960s and 1970s through her creative production and critical practice. It argues that in order to achieve that objective, Clemencia Lucena resorted to diverse strategies in order to question the definition of art thought to be legitimate in the artistic field and to debate the contents of works, as well as their production processes and their commercial projection.

Taking into account the country's political and cultural turmoil during that period, the article highlights that Clemencia Lucena's defense of the political function of art in society was connected with her militancy in the leftist party, Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), which advocated socialist realism with respect to art and the role of artists. Additionally, it suggests that Lucena's artistic proposal could be described as a sort of *heretical critique* within the field of painting in the 60s and 70s, which places her work in what Pierre Bourdieu calls *emerging avant-garde*.

Nevertheless, the article affirms that both Lucena's criticism and her own artistic proposal run counter to the process of autonomy that Bourdieu saw as an essential requirement to guarantee the independence of the artistic field, since they deny the laws and the logic that should govern the field by trying to subordinate those dynamics to the disputes of the political field.

Keywords: artistic field, Clemencia Lucena, Colombia, emerging avant-garde, socialist realism.

Resumo

Este artigo analisa a obra da pintora Clemencia Lucena sob a perspectiva teórica dos campos sociais do sociólogo Pierre Bourdieu. Estabelece como hipótese de trabalho que a artista de Manizales, Colômbia, pretendeu, com sua produção plástica e com o exercício da crítica, subverter as dinâmicas legitimadoras do campo artístico da Colômbia, nas décadas de 1960 e 1970. Sustenta-se que, com esse propósito, Clemencia Lucena recorreu a diversas estratégias a partir das quais buscou questionar a definição de arte que era assumida como legítima no campo artístico e debater os conteúdos das obras, bem como os processos de produção destas e sua projeção comercial.

Tendo como pano de fundo o ambiente de agitação política e cultural registrado no país daquele período, este artigo ressalta que a reivindicação que fez Clemencia Lucena de critérios associados com a função política que a arte devia ter na sociedade caminhavam de mãos dadas com sua militância no Movimento Operário Independente Revolucionário ((MOIR, em espanhol), um partido de esquerda colombiano, que reivindicou uma concepção particular sobre a arte e o papel dos artistas, conhecido no contexto internacional como realismo socialista. Além disso, estabelece-se que a proposta artística de Clemencia Lucena pretendeu ser assumida como uma *crítica herética* no interior do campo da pintura nas décadas de 1960 e 1970, o que a delimitou no que Pierre Bourdieu denominou *vanguarda renascente*.

Contudo, afirma-se que tanto a crítica de Lucena quanto sua própria aposta artística estiveram na contramão do processo de autonomia que Bourdieu divisou como requisito iniludível para garantir a independência do campo artístico ao negar as leis e lógicas de funcionamento que o devem reger, e pretender subordinar sua dinâmica às disputas do campo político.

Palavras-chave: campo artístico, Clemencia Lucena, Colômbia, realismo socialista, vanguarda renascente.

La situación del arte colombiano hoy es sumamente conflictiva. Se está desarrollando una muy descarnada lucha de clases en el seno de la intelectualidad. Esto obedece a la lucha de clases general que vive el país y obedece también a que la intelectualidad no ha sido nunca ni es hoy un todo homogéneo.

CLEMENCIA LUCENA

Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana, 1975, p. 9

El proceso que entrañan las obras es producto de la lucha entre los agentes a los que, en función de su posición en el campo, ligada a su capital específico, les interesa la conservación, es decir, la rutina y la rutinización, o la subversión, que con frecuencia reviste la forma de un retorno a las fuentes, a la pureza de los orígenes y a la crítica herética.

PIERRE BOURDIEU

Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, 2002, pp. 62, 63

Clemencia Lucena elaboró su obra plástica desde mediados de la década de 1960 hasta principios de la década de 1980. Además de pintora, Lucena ejerció una apasionada militancia en el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), una agrupación de izquierda que aglutinó a un número destacado de artistas e intelectuales en la década de 1970. Dicha militancia influyó en su concepción acerca del arte y el papel de los artistas en la sociedad, siendo su obra, precisamente, fiel testimonio de sus apreciaciones y aspiraciones políticas. Al respecto, si bien existen análisis académicos de la propuesta artística de Lucena¹, se carece de lecturas que permitan comprender los debates que promovió en aquel periodo, atendiendo a las lógicas que regían el campo artístico. Sobre ese aspecto, es posible, a la luz de la sociología de Pierre Bourdieu, comprender la obra de Lucena y las disputas que promovió en ese campo en los años referidos. Es ese el propósito de este artículo.

Al acudir al enfoque bourdeano para analizar la obra de Clemencia Lucena, es posible avanzar en el conocimiento del campo del arte en Colombia, en particular, de su funcionamiento y lógicas de legitimación. En esa dirección, nuestra hipótesis de trabajo establece que Lucena se propuso subvertir el campo artístico en la década de 1970, mediante un conjunto de estrategias y a través de la configuración de una *vanguardia renaciente* dentro de este (Bourdieu, 2002). Este planteamiento demanda esclarecer algunas cuestiones centrales: ¿cuál era el estado del campo artístico de Colombia en el momento de mayor actividad artística de Lucena?, ¿cuál era la relación entre el campo artístico y el campo de la política?; de igual

1. Indicados en las referencias bibliográficas que se encuentran al final del texto.

modo, ¿cuál era el *habitus* de la pintora, el tipo del *capital* de que era portadora y la forma *como* “jugó” en el campo artístico?

Estas cuestiones serán abordadas en el artículo, que se ha estructurado de la siguiente manera: en la primera parte se describen los aspectos generales de la teoría de los campos de Bourdieu, el modelo teórico adoptado, con especial énfasis en las observaciones que formuló sobre el funcionamiento del campo de la pintura. Enseguida, se plantean algunas cuestiones relativas al campo artístico colombiano, destacando sus condiciones en las décadas de 1960 y 1970. A continuación, se aborda la obra de Clemencia Lucena y la lectura que realizó del campo artístico, las estrategias simbólicas que empleó para incidir en él y la influencia que su militancia política ejerció en su obra. En la parte final se establecen algunas reflexiones de cierre.

Pierre Bourdieu y la teoría de los campos sociales

La teoría de los campos sociales es una de las propuestas de análisis más destacadas de la sociología de la segunda mitad del siglo xx. Su creador, el francés Pierre Bourdieu (1930-2002), trabajó en ella desde la década de 1960, recorriendo desde entonces un largo camino, en el que la formulación, elaboración y ampliación de sus presupuestos analíticos fueron el común denominador, producto de la conjugación del ejercicio empírico y la reflexión teórica (Vásquez, 2002). Como sucede con cualquier teoría, se deben conocer los elementos estructurantes de la propuesta de Bourdieu para comprender sus posibilidades explicativas. Conceptos como *campo*, *habitus*, *capital*, *violencia simbólica*, son parte constitutiva del modelo bourdeano. A partir de ellos, se intenta una aproximación al campo artístico colombiano en las décadas de 1960 y 1970, a través de la interpretación de su configuración histórica, las formas de capital que los distintos agentes participantes disputaron y, desde luego, el lugar y papel que allí ocupó Clemencia Lucena.

Para Bourdieu, lo social está constituido por distintos campos que responden a lógicas de funcionamiento y propiedades específicas: el campo económico, el campo político, el campo literario, el campo educativo, el campo del deporte, el campo de la religión, el campo intelectual, etc. Estos campos, concebidos como espacios de juego históricamente constituidos, con sus instituciones específicas y sus leyes, poseen propiedades que pueden ser analizadas independientemente de las características de quienes las ocupan, y que se delimitan “definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreducibles a lo que se encuentra en juego en otros campos” (Bourdieu, 1990, pp. 135-136).

Una cuestión relevante en esta teoría es que los campos son espacios de fuerza en donde se registran luchas destinadas a su conservación o transformación. Sobre esto afirma Bourdieu:

En definitiva, se trata de la conservación o de la subversión de la estructura de la distribución del capital específico, que orienta a los más dotados del capital específico a estrategias de ortodoxia y a los menos capitalizados a adoptar estrategias de herejía. (2010, p. 13)

En otras palabras, lo que el sociólogo francés destaca es que las luchas por transformar o conservar la estructura del campo también se dan por la definición del propio juego y de los triunfos necesarios para dominar en él, y por los principios de legitimación. Que así sea implica reconocer una intensa dinámica —de hecho, conceptos como lucha o enfrentamiento son consustanciales a la idea de campo social— dentro de esos espacios.

Características del campo artístico

Bourdieu establece que la noción general de campo de la producción cultural se especifica en distintos campos (o subcampos): campo artístico, campo literario, campo científico, etc., que, si bien pueden tener similitudes generales, revisten “en su seno una forma completamente específica” (Bourdieu, 2002, p. 53, Bourdieu, 2000, p. 143). Como cualquier campo, el de la pintura “tiene sus dominantes y sus dominados, sus conservadores y su vanguardia, sus luchas subversivas y sus mecanismos de reproducción” (Bourdieu, 2000, p. 143). Así, el campo de la pintura se constituye en un *espacio de posibilidades* para los agentes, quienes pueden participar en el juego para mejorar su situación, si logran “tener en la cabeza” el sistema de coordenadas que demarcan el campo mismo (Bourdieu, 2002, p. 53), lo que demanda conocer su historia, así como las relaciones de fuerza, estrategias e intereses que se manifiestan en su interior (Bourdieu, 2000, p. 144).

Un rasgo característico de las luchas que se registran en el campo artístico es que estas están ligadas al establecimiento de límites, así como a la definición de prácticas legítimas. Lo anterior es de gran importancia porque permite dimensionar, precisamente, lo mucho que está en juego en el campo artístico y la validez que le otorgan los artistas (y otros agentes); esto se expresa en las disputas que estos entablan allí:

Decir de tal o cual corriente, de tal o cual grupo, que “no es poesía”, o “literatura”, es rehusarle la existencia legítima, es excluirla del juego, excomulgarla. Esta exclusión simbólica no es sino el adverso del esfuerzo por imponer una definición de la práctica legítima, para constituir por ejemplo una esencia eterna y universal, una definición histórica de un arte o de un género que corresponde a los intereses específicos de los poseedores de un cierto capital específico. Cuando tiene éxito, esta estrategia que, como la competencia que ella pone en juego, es inseparablemente artística y política (en sentido específico), es de naturaleza tal como para asegurarles un poder sobre el capital poseído por todos los otros productores, en la medida en que, a través de la imposición de una definición de la práctica legítima, es la regla del juego más favorable a sus triunfos la que se encuentra impuesta a todos (y especialmente, por lo menos a término, a los consumidores), es su cumplimiento lo que se vuelve la medida de todos los cumplimientos. (Bourdieu, 2000, p. 146, cursivas mías)

La cuestión de la definición de las prácticas legítimas en el campo artístico conlleva a comprender sus lógicas de funcionamiento en relación

con el proceso de creación de las obras, es decir, a concebir o comprender que dichas obras entrañan dinámicas que son

[...] producto de la lucha entre los agentes a los que, en función de su posición en el campo, ligada a su capital específico, les interesa la conservación, es decir, la rutina y la rutinización, o la subversión, que con frecuencia reviste la forma de un retorno a las fuentes, a la pureza de los orígenes y a la crítica herética. (Bourdieu, 2000, p. 63)

En las prácticas de legitimación participan no solo artistas, sino además los críticos y conocedores de arte, quienes ocupan posiciones específicas, de acuerdo con el capital simbólico que poseen. Se tiene así

[...] una estructura de la distribución de ese capital que, a través de la posición que cada artista ocupa en esa estructura (la de dominante o dominado, etc.), “determina” u orienta las estrategias de los diferentes artistas a través, especialmente, de la percepción que cada artista puede tener de su propio espacio. (Bourdieu, 2000, p. 39)

Las luchas en el campo artístico suelen enfocarse en dos aspectos importantes: la legitimación del artista y la definición del arte. Del primer aspecto, Bourdieu se ocupa con la pregunta acerca de *quién* hace al artista:

[...] no es el artista quien hace al artista sino el campo, el conjunto del juego. [...] Es el universo artístico, no el artista mismo. [...] Es, en última instancia, el juego mismo el que hace al jugador dándole el universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas. (Bourdieu, 2010, p. 39)

En relación con el segundo aspecto, Bourdieu considera que la lucha por la definición del arte es una representación de la lucha entre las clases (Bourdieu, 2000, p. 45), con lo que destaca que aquello que es definido como arte en una época suele ser resultado de tensiones que se registran en el interior del campo artístico, y que estas recrean los enfrentamientos que, en otros escenarios, como el campo político, protagonizan las clases sociales. Este planteamiento tiene un enorme valor explicativo, ya que establece que no existe una sola forma de entender la idea de arte, por ser esta producto de luchas que se producen en el propio campo. De paso, de ahí se deriva una idea de gran significado: el reconocimiento de que el campo artístico tiene una historia, lo cual implica que se ha transformado, con el paso del tiempo.

Para Bourdieu, los artistas dominantes o dominados asumen posturas o comportamientos que se corresponden, precisamente, con la posición que ocupan en el campo artístico. Que quieran transformar o conservar la relación de fuerzas que opera allí, está supeditado al lugar ocupado, lo que a su vez está ligado al tipo de capital de que son poseedores. Generalmente las luchas que se registran enfrentan a unas *vanguardias renacientes* con unas *vanguardias consagradas* (Bourdieu, 2000, pp. 145- 146). De tal modo, la teoría del campo artístico

conduce efectivamente a rechazar tanto la puesta en relación directa de la biografía individual y la obra (o de la “clase social” de origen y de la obra) como el análisis interno de una obra singular o aun el análisis intertextual, es decir la puesta en relación de un conjunto de obras. (Bourdieu, 2000, p. 149)

Para el sociólogo resulta, entonces, indispensable hacer un análisis integral de la situación, ya que, como se indicó, la obra y el artista no se explican por sí solos, sino por hechos como la forma en que se desenvuelven y logran posicionarse en el interior del campo, por el tipo de capital del que disponen, por las prácticas legitimadoras que operan en su interior, etc.

El campo artístico en las décadas de 1960 y 1970²

Los historiadores del arte en Colombia suelen considerar que hacia la década de 1940 comenzaron a introducirse en el campo artístico tendencias asociadas al arte contemporáneo internacional, sin que hubiesen desaparecido prácticas ligadas al academicismo naturalista ensayado desde el siglo XIX (Gil, 1985, p. 107). Así mismo, han considerado que la obra de Alejandro Obregón representó el ingreso del arte colombiano a la modernidad (Ponce, 2004, p. 122).

Sin embargo, fue hacia la década de 1960 cuando se registraron en el campo artístico nuevos y determinantes cambios, siendo uno de los más significativos el advertido por German Rubiano: el equilibrio entre los artistas abstractos y los figurativos (Rubiano, 1995, pp. 379-380). En estos últimos, la idea de un arte político tomó fuerza —de nuevo, debe decirse—, estimulada por un contexto nacional e internacional que fortalecía tal interés. Como ejemplos de la nueva tendencia se suelen ubicar las obras del ya citado Obregón³, Carlos Granada y Luciano Jaramillo, los dibujos de Pedro Alcántara, las xilografías de Alfonso Quijano y los grabados en metal de Augusto Rendón, entre otros (Rubiano, 1995, pp. 379-380). En los años setenta se presentaron importantes transformaciones en el arte colombiano, fenómeno que algunos historiadores han ligado al proceso de profesionalización de este. Una novedad fue, precisamente, el ejercicio de la crítica, propiciado, entre otros, por Marta Traba, quien a través de sus escritos estimuló la aparición de una generación de analistas de las obras de arte. Lo anterior posibilitó, en el corto plazo, la publicación de la *Historia del arte colombiano* de Salvat (1975) y de *Arte en Colombia*, esta última fue el documento más relevante en el plano de la crítica en su

2. El campo artístico en Colombia tiene una historia que suele remontarse al siglo XIX, y que, por cuestiones de espacio, debemos obviar. Quienes han investigado el tema, señalan que la autonomía del campo artístico respecto del campo político y del campo religioso, se comenzó a gestar a partir de la apertura del Salón de Artistas adscrito a la Exposición del Centenario que se celebró en Bogotá en 1910 (Garay, 2006).
3. La obra *Violencia* de Alejandro Obregón —Primer Premio del Salón Nacional de 1962— es considerada la precursora de temas sociales y políticos que se trataron con intensidad en los años siguientes (Rubiano, 1995, pp. 379-380).

género. De igual modo, el número de personas dedicadas a la producción de obras artísticas aumentó considerablemente⁴, surgieron los galeristas y se registró una presencia institucional antes desconocida en el campo de las artes colombianas (Huertas, 2005, pp. 26-27; Ponce de León, 2004, p. 236).

Por otro lado, surgió la figura del curador, con responsabilidades diferenciadas de las del director de museo. En lo que respecta a los lugares de exposición, el número de galerías comerciales y de museos de arte moderno se incrementó, y los que habían aparecido en la década anterior, ampliaron sus plantas de personal. El Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) se creó en 1968 y el Museo de Arte Moderno —que había sido fundado en 1955 y cerrado durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla— volvió a abrirse en 1962 —luego se trasladó a la Universidad Nacional en 1965, y posteriormente, en 1968, tuvo una sede propia, erigiéndose en el lugar que ocupaba el Museo de Arte de la Universidad Nacional—, y el Museo de Arte Contemporáneo abrió puertas en 1966. A estos lugares se sumaban sitios ya tradicionales que continuaron con una gran dinámica, como la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca Nacional (en especial la Sala Gregorio Vásquez), el Centro Colombo Americano y otros espacios de carácter privado ya existentes, como las librerías El Callejón, la Librería Buchholz y las galerías Arte Moderno y Estrella, activas desde la década de 1970; también se debe mencionar la que, con el tiempo, fue la galería más influyente, la Garcés Velásquez, fundada en Bogotá en 1977, que se sumó a la Galería Belarca, de reconocida presencia, creada a finales de la década de 1960 (Huertas, 2005, p. 31).

Es de destacar que en este periodo comenzaron a realizarse eventos que sirvieron para consolidar el campo de la plástica, como las Bienales de Arte. En Medellín, por ejemplo, Coltejer organizó la Bienal Internacional de Arte en tres oportunidades (1968, 1970 y 1972), las cuales, como recuerda un historiador, “permitieron a un público amplísimo, tal vez el más numeroso que para estos efectos se haya hecho presente en Colombia, contemplar y comparar las últimas expresiones de arte” (Tirado Mejía, 2014, p. 297). En Cali, el Museo La Tertulia organizó la primera Bienal Panamericana de Artes Gráficas en 1971.

Si bien las dinámicas que se han mencionado marcaron la fisonomía del campo artístico en Colombia, hubo un acontecimiento clave que comprometió las actitudes de los diversos agentes participantes frente al sentido de la cultura y, particularmente, del arte y de los artistas, y que se expresó en “el imperativo de que la acción de los artistas se armonizara con los movimientos que buscaban la transformación de la sociedad” (Huertas, 2005, p. 30). Ese rasgo tuvo estrecha relación con la militancia que comenzaron a ejercer artistas colombianos en distintas agrupaciones de izquierda (Partido Comunista, MOIR, etc.), las cuales animaron debates acerca de las relaciones entre arte y política, y que aparecieron publicadas

4. Según Francisco Gil Tovar, entre 1960 y 1980, la mujer adquirió inusitada importancia en el campo artístico, a tal punto que, de cada diez exposiciones, cuatro correspondieron a artistas del género femenino (Gil, 1985, p. 175).

en revistas como *Ideología y Sociedad*, *Documentos Políticos*, *Alternativa* y *Bandera Roja*. En medio de un clima de fuertes agitaciones sociales y políticas, entre las que sobresalieron los paros cívicos, tomas de fábricas y de tierras, una aguda crisis universitaria, el auge del movimiento estudiantil y la aparición de distintos movimientos políticos de izquierda que pregonaban la transformación del sistema político colombiano cada vez más desgastado (Gamboa, 2011, p. 83), los planteamientos que fueron advertidos por esos artistas se asumieron como legítimos y con ellos se pretendió incidir en la redefinición de las lógicas de funcionamiento del campo artístico⁵.

Las discusiones sobre las relaciones entre arte y política se nutrieron de aquel clima de agitación y explicaron, por lo tanto, la preocupación que manifestaron los artistas por la construcción de una crítica y de una obra plástica que cuestionaba su papel en la sociedad (Huertas, 2005, p. 30). También explica por qué la definición de un compromiso político en y con su obra generó consecuencias en la selección de los temas, en la adopción de modelos estéticos, en la definición de los circuitos de producción y circulación de las obras, y en la visión comercial de estas, uno de los aspectos fuertes de la confrontación en el campo artístico en el periodo de estudio (Gamboa, 2011, p. 93)⁶.

En síntesis, las discusiones y apuestas advertidas fueron promovidas por una generación nueva de artistas que asumió una postura de franca confrontación y que apuntó a objetivos como la redefinición del arte y al cuestionamiento de las prácticas de legitimación consagradas en el campo artístico, como ocurrió con los Salones Nacionales de Artistas (Ponce, 2004, p. 37; Serrano, 1976, p. 151).

Clemencia Lucena y su obra

En Colombia no ha existido un movimiento de artistas plásticos que encare la denuncia de los males sociales con realismo, vale decir con objetividad.

CLEMENCIA LUCENA

La revolución, el arte, la mujer, 1984, p. 52.

5. Lo ocurrido en Colombia no fue, desde luego, algo excepcional. En realidad, en toda la región se registraron procesos de resignificación cultural, que estaban, a su vez, articulados al sacudimiento social y político que ocurría en muchos países del mundo, como producto de los efectos de guerras imperialistas (como la de Vietnam), de levantamientos planetarios como el de mayo de 1968, el surgimiento de grupos guerrilleros, etc. Una lectura del caso argentino, por ejemplo, es la de Andrea Giunta (2004) y, desde una perspectiva regional, la de Claudia Gilman (2003).
6. Tal vez la consecuencia más visible del proceso que se menciona fue la politización del campo cultural, en el que la figura del intelectual y del artista revolucionario se abrió paso, asumiendo el compromiso de intervenir en los asuntos políticos y alentar posturas a favor de cambios radicales de la sociedad (Parra Salazar, 2015).

[...] el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista.

PIERRE BOURDIEU

El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura, 2010, p. 25.

Clemencia Lucena nació el 5 de diciembre de 1945 en Manizales, y murió en un accidente de tránsito en Cali el 24 de julio de 1983. Procedente de un hogar de clase media, estudió Artes Plásticas en la Universidad de los Andes en Bogotá. En 1967, a los 22 años, realizó su primera exposición en la Galería El Grifo Negro de Bogotá, titulada *Gente Común y Corriente*, en la que plasmó con mordacidad prácticas y escenarios asociados a las élites del país, como las pomposas ceremonias matrimoniales, los reinados de belleza y las páginas sociales de la gran prensa (Eraso, Tarazona y Villate, 2017). A los 37 años, Lucena contaba con una trayectoria artística destacada: había participado en cinco exposiciones individuales, veinticinco colectivas y obtuvo premios en la Exposición Panamericana de Artes Gráficas de 1970, en la Bienal Internacional del Afiche de Varsovia en 1974 y en el Salón de Artes Visuales de 1976.

Tabla 1. Exposiciones individuales

GALERIA	LUGAR	AÑO
Galería El Grifo Negro	Bogotá	1967
Galería Ud.	Bogotá	1968
Galería Madriguera	Caracas	1968
Galería Belarca	Bogotá	1970
Galería Velásquez	Bogotá	1979

Fuente: elaboración propia.

Lucena también realizó una labor como crítica de arte, que difundió en notas para las secciones literarias de periódicos como *El Pueblo* (Cali), *Diario del Caribe* (Barranquilla) y *El Tiempo* (Bogotá), y en ponencias para encuentros nacionales de arte. Su vínculo con el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR)⁷ fue fundamental para su producción artística y para el ejercicio de la crítica, al adoptar una concepción sobre la relación entre política y arte, reivindicada por aquel movimiento y que

7. Fundado en 1969, el MOIR atrajo a comienzos de la década de 1970 a sectores de clase media, particularmente a universitarios, artistas e intelectuales, quienes promovieron desde sus filas posturas como la estrategia maoísta de la revolución de nueva democracia en Colombia. La vinculación de esos sectores sociales otorgó al MOIR un peso significativo en el campo de la cultura, lo que se reflejó en escenarios artísticos como la pintura, la música y el teatro (Parra Salazar, 2015).

aparecía ligada a la doctrina maoísta. De su encuentro con la izquierda, Lucena precisamente destacó la influencia que esta ejerció en el “nuevo rumbo de su trabajo” (Lucena, 1984, p. 50)⁸.

Tabla 2. Exposiciones colectivas

NOMBRE	LUGAR	AÑO
Los que Son, Galería Marta Traba	Bogotá	1968
I Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado	Cali	1968
Dibujantes Jóvenes, Sala Gregorio Vásquez	Bogotá	1970
I Biental de Arte Coltejer	Medellín	1970
xxi Salón de Artistas Nacionales	Bogotá	1970
Exposición Panamericana de Artes Gráficas, La Tertulia	Cali	1970
Museo de Arte Moderno	Bogotá	1970
Colección Permanente, Museo de Arte Moderno	Bogotá	1970
Dibujantes y Grabadores de Colombia, BLAA	Bogotá	1971
I Biental Americana de Artes Graficas	Cali	1971
xxii Salón de Artistas Nacionales	Bogotá	1971
Arte Contemporáneo de Colombia	Puerto Rico	1971
III Biental de Arte Coltejer	Medellín	1972
I Salón Jorge Tadeo Lozano	Bogota	1972
xxiii Salón de Artistas Nacionales	Bogotá	1972
Exposición Homenaje, La Tertulia	Cali	1973
xxiv Salón de Artistas Nacionales	Bogotá	1973
Solidaridad con el pueblo chileno, Museo UNAL	Bogotá	1975
Solidaridad, Museo de Arte Moderno	Bogotá	1976
xxvi Salón Nacional de Artes Visuales	Bogotá	1976
Arte Joven de Colombia en Venezuela	Caracas	1977

Fuente: elaboración propia.

Junto a otros artistas vinculados al MOIR, Lucena ayudó a fundar la editorial Bandera Roja y una revista cultural con el mismo nombre. Además, trabajó en las campañas electorales de ese partido político, particularmente en las comisiones de propaganda, y se vinculó a jornadas conmemorativas

8. La importancia que Lucena otorgó a su militancia política fue cuestionada en su momento por un analista, quien indicó que aquella “no se ganó el prestigio por ser del MOIR, más bien para una artista de izquierda su militancia fue un freno para llegar a los grandes cenáculos y salones” (Lucena, 1984, p. 112).

como la del cincuentenario de la Masacre de las Bananeras (1978), el bicentenario de la Insurrección de los Comuneros (1981) y la conmemoración de los cien años de la muerte de Carlos Marx (1983). Igualmente, entre 1973 y 1979 elaboró siete litografías que se reprodujeron en una cantidad cercana a los 17 500 ejemplares y diseñó afiches para diversas actividades políticas del MOIR.

Al concebir obras como *Invasión en Ariguaní*, *Minero de Zaragoza* o *Huelga en Bogotá*, Lucena tuvo en cuenta las tesis de Mao Tsetung acerca del papel de los intelectuales y artistas en los partidos revolucionarios. De acuerdo con el dirigente chino, las personas ligadas al arte y al campo de las ideas debían “ir a las masas”, convivir con ellas y estar a su servicio. Tales premisas fueron asumidas como válidas por Lucena, quien consideró que la tarea del artista era “ plasmar artísticamente la lucha de las fuerzas revolucionarias [...] en su diario batallar ” (Lucena, 1984, p. 52). De ese modo, Lucena no solo cuestionó el argumento de que el arte no tenía relación alguna con la política, sino que consideró “necesario romper con una superchería propagada por los reaccionarios de que el arte no es un fenómeno social sino la expresión subjetiva de fenómenos subjetivos”, postura que servía para “velar su contenido clasista y divorciar a los artistas de la sociedad donde actúan” (Lucena, 1984, p. 54). La estética tiene sello de clase y las clases defienden su patrimonio artístico, sostenía, por lo que consideraba que “el artista [debía dirigir] su atención a la vida real, de lo contrario [caería] en la fantasía, creando una ‘vida’ ideal en sus obras” (Lucena, 1984, p. 53).

Tabla 3. Litografías de Clemencia Lucena

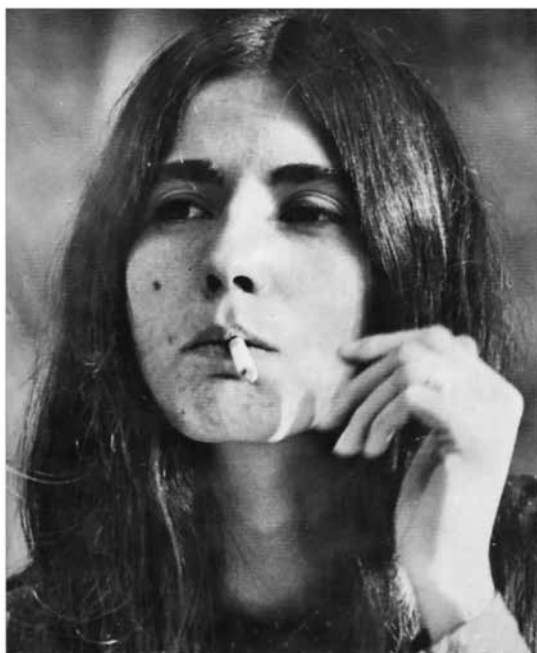
LITOGRAFIA	CANTIDAD	AÑO
<i>Fuera el imperialismo yanqui</i>	5000 ejemplares	1973
<i>Vivan las luchas campesinas</i>	2500 ejemplares	1974
<i>Muerte al imperialismo yanqui</i>	2000 ejemplares	1974
<i>Educación revolucionaria</i>	1000 ejemplares	1976
<i>El futuro es nuestro</i>	3000 ejemplares	1977
<i>Somos los fogoneros de la revolución</i>	2000 ejemplares	1979
<i>Campesino de Fusagasugá</i>	2000 mil ejemplares	1979

Fuente: elaboración propia.

Como una manifestación de cuestionamiento a las prácticas de legitimación de las obras en el campo artístico, Lucena elaboraba sus obras siguiendo un procedimiento especial: solía ir a lugares en donde se registraban acciones de campesinos y trabajadores, ya fuesen huelgas o tomas de tierras, para expresar su apoyo, en su condición de artista militante, y para captar situaciones (tonalidades, dimensiones, rasgos, etc.) que luego

recreaba en la pintura. Recorrió, por ejemplo, municipios de Arauca, Magdalena Medio, Antioquia, Tolima, Cauca con ese propósito y, justo antes de su muerte, había visitado las plantaciones de caña de azúcar del departamento del Valle del Cauca, interesada en conocer de cerca la vida de los trabajadores que laboraban allí. Con esa *apuesta de legitimación* de la obra, la artista manizalita buscó, además, aplicar las tesis del realismo socialista, concepción que entendía como “la expresión artística objetiva de aspectos de la realidad social y en un sentido más completo, del conjunto de fenómenos que la componen” (Lucena, 1984, p. 59).

Figura 1. Clemencia Lucena



Fuente: Clemencia Lucena (1984)

Crítica a Fernando Botero

Clemencia Lucena acudió a *formas de clasificación* para interpretar la estructura del campo artístico colombiano, el lugar ocupado por sus agentes y las apuestas que allí se desplegaban. Consideró que las artes plásticas en Colombia estaban representadas en tres vertientes. Una, constituida por artistas oficiales, protegidos por las clases dominantes y por el Estado y dependientes de ellos, dedicados a decorar sus salones y “viviendo de sus bolsillos”. Destacaba que en ese grupo había individuos conscientes de su papel, pero también indiferentes, cínicos, oportunistas, mercachifles que colaboraban “en la parodia desastrosa del sistema imperante” (Lucena, 1984, p. 51). En términos de escuelas, los artistas que constituían este primer grupo pregonaban el abstraccionismo y el arte figurativo.

Había además un grupo integrado por artistas que Lucena describía como aquellos que “no han logrado un puesto entre los poderosos, o lo han perdido, o están de paso” (Lucena, 1977, p. 20). Se trataba de artistas que militaban o simpatizaban en la izquierda política, como Pedro Alcántara Herrán, Diego Arango y Nirma Zarate. Aquí Lucena no ahorra críticas para los artistas que no eran “oficiales” y que, como ella, se identificaban o estaban cercanos a planteamientos sobre la relación del arte con la política revolucionaria. Al respecto, tanto Arango como Zarate hicieron parte de Taller 4 Rojo, un colectivo de artistas que elaboró una de las propuestas más significativas del arte militante en el país en la década de 1970 (Gamboa, 2011).

Finalmente, había un grupo en el que la propia Lucena se ubicaba, junto a artistas como Alfonso Quijano, Fabio Rodríguez y María Teresa Nieto, y cuyas obras, a juicio de Lucena, recreaban las luchas sociales y contribuían a motivar la simpatía por las tesis revolucionarias pregonadas por sus partidos políticos.

Figura 2. Clemencia Lucena con campesinos de Arauca.



Fuente: *Tribuna Roja* (1983, p. 8).

Como lo hacían otros agentes que participaban del juego en el campo artístico, Lucena pretendió imponer categorías de percepción y de apreciación de las obras de arte. Para Bourdieu, vale recordarlo, ese interés originaba agudos enfrentamientos en el interior del campo y enseñaba que la definición del arte era una apuesta de la lucha entre las clases (Bourdieu, 1998, p. 45). En el análisis de Lucena, la expresión más acabada de lo que denominaba *arte reaccionario* era el abstraccionismo, que producía un arte deshumanizado que empobrecía la forma y el contenido, “echando por la borda las mejores conquistas y el acervo de logros alcanzado por los [seres humanos] en su quehacer artístico de siglos” (Lucena, 1984, p. 59). En el campo artístico del país, la principal figura que expresaba ese tipo

de arte era el pintor Fernando Botero, considerado en ese momento como un *artista establecido* (Ponce, 2004, p. 115), o, en palabras de Clemencia Lucena, un “artista oficialmente consagrado” (Lucena, 1977, p. 20). Contra Botero, precisamente, la artista enfiló sus baterías.

En sentido estricto, la crítica de Lucena a Botero era la expresión de una lucha que pretendía cuestionar los criterios de legitimación de la obra de arte dominantes en ese momento. Si bien el artista antioqueño no tomó parte directa en la polémica, en esta sí se involucraron críticos de arte y periodistas. Al polemizar con los miembros de la revista *Alternativa*, la reconocida revista de izquierda de la década de 1970, Lucena puso en evidencia sus argumentos para cuestionar la calidad de la obra de Fernando Botero. Al señalar la importancia de la publicación de izquierda, Lucena cuestionó a los editores por considerar que el pintor era un crítico de la realidad y su obra la manifestación de esa postura:

Nadie con relativa claridad sobre la situación de este país y su cultura y arte afirma que Botero sea un artista rebelde o un crítico de nuestras instituciones, y en ningún caso un artista adverso al sistema impuesto a nuestro pueblo. [...] Esto no es para lamentarse. La derecha defiende sus intereses con uñas y dientes y a la izquierda le corresponde luchar contra tales intereses. Pero el desarrollo exitoso de la contienda exige que la izquierda haga claridad a la opinión pública sobre la esencia reaccionaria de este arte, más cuando se trata de un artista oficialmente consagrado, el más representativo entre todos los artistas de la reacción colombiana. (Lucena, 1977, p. 20)

Figura 3. *Invasión en Ariguani*



Fuente: Lucena (1984).

Como se observa, para Lucena era incontrovertible que Botero era un artista oficialmente consagrado que actuaba al “servicio” de los sectores de “derecha” y, por lo tanto, su obra no representaba una crítica a las instituciones

de poder. Todo lo contrario, se trataba de una obra “reaccionaria”, que no recreaba los intereses y necesidades del “pueblo”. Además, Lucena problematizó planteamientos que, atribuidos a Botero, invocaban un “arte sin propósito, libre de toda responsabilidad política y moral”.

La defensa de la propuesta plástica de Fernando Botero fue asumida por el crítico de arte Álvaro Medina y los editores de *Alternativa*, implicados por Lucena en la polémica. En efecto, la artista destacó que tanto el crítico Medina como los periodistas vinculados a la revista no formulaban una crítica a la obra de Botero, al punto de no suscitar “ni la más débil objeción” (Lucena, 1977, p. 20). Los editores —al igual que Medina— replicaron destacando que el sentido e importancia del arte no debía ser interpretado a través de códigos políticos:

[...] es una vieja y terca idea de marxismo [sic] la de que la cultura y el arte dominantes de una sociedad, como su ideología, son los de la clase dominante, única que dispone de los medios, el tiempo y el poder. La pintura proletaria [...] no existe sino donde el proletariado (o mejor, los pintores del partido que los representa) dispone de los medios, el tiempo y el poder; es decir, es la clase dominante. Y ese no es el caso todavía en Colombia [...] Entre tanto, no creemos que haga avanzar la revolución colombiana el negar que Botero sea un artista, porque es un burgués. (Lucena, 1977, p. 20)⁹

Desde una visión bourdeana, la polémica recreada expresaba un rasgo particular del campo artístico: que “los competidores se excluyen mutuamente del campo de la pintura en nombre de la convicción de que existe la buena y la mala pintura, creando la apuesta y el motor sin los cuales no podría funcionar” (Bourdieu, 2010, p. 161). En el caso de Lucena, la toma de posición que adoptó apuntaba a la conquista de la legitimidad cultural, “o, si se quiere, del monopolio de la producción, la reproducción y la manipulación legítimas de los bienes simbólicos y del poder correlativo de imposición legítima” (Bourdieu, 2010, p. 145).

En la estrategia de confrontación adoptada por Lucena, la tesis que señalaba que el arte no solo expresaba posturas políticas, sino que, además, debía estar “al servicio del pueblo”, fue central. Ese planteamiento está estrechamente ligado a lo observado por Bourdieu, cuando señala que el pueblo o lo popular es “ante todo una de las apuestas de la lucha entre los intelectuales”. Al respecto, señala el sociólogo francés:

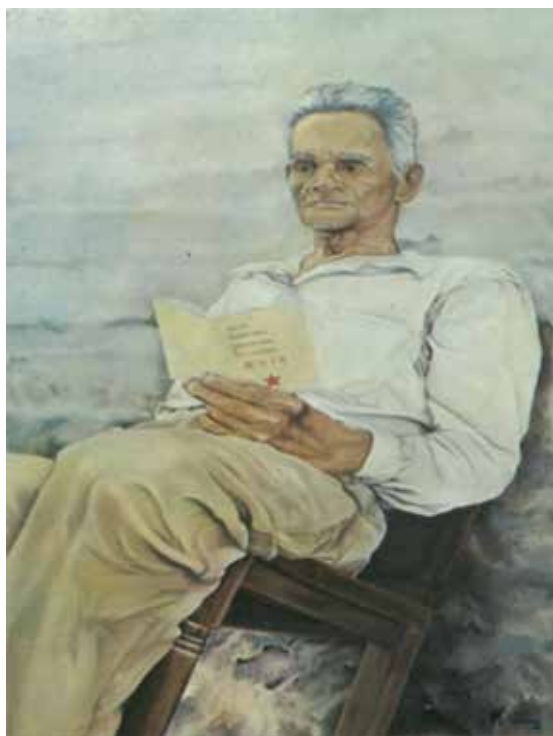
El de ser o de sentirse autorizado para hablar del “pueblo”, o a hablar para (en el doble sentido) el “pueblo”, puede constituir, de por sí, una fuerza en las luchas internas en los diferentes campos [...]

9. La respuesta de los editores de *Alternativa* al cuestionamiento de Clemencia Lucena parecía acercarse a lo que Bourdieu destacó de la obra de arte: “[...] cuesta comprender —tanto a izquierda como a derecha— que ciertas obras políticamente ‘progresistas’ (por su contenido o intención explícita) puedan ser estéticamente conservadoras mientras que otras políticamente ‘neutras’ (formalistas) puedan ser estéticamente progresistas” (Bourdieu, 2010, p. 34).

fuerza tanto más grande cuanto más débil es la autonomía relativa del campo considerado. (Bourdieu, 2000, p. 152)

Además, destaca que “el éxito ‘popular’ entraña, una forma de devaluación, hasta de descalificación del productor” (Bourdieu, 2000, p. 152).

Figura 4. *Minero de Zaragoza.*



Fuente: Lucena (1984).

Consideración final

Las décadas de 1960 y 1970 estuvieron marcadas por la agitación política y social en Colombia. Los efectos de ese ambiente social tuvieron un impacto en el campo artístico, siendo su expresión más sobresaliente su politización. Ejemplos de esa tendencia fueron, por un lado, la vinculación de varios artistas a agrupaciones de izquierda, y, por otro, las candentes discusiones acerca de la función del arte y el papel de los artistas en la sociedad. En esos debates que, como se anotó, fueron promovidos en distintos escenarios (revistas y periódicos, congresos, exposiciones, etc.), participó la artista manizalita Clemencia Lucena, interesada en sacudir las dinámicas de legitimación del campo artístico. La principal apuesta de Lucena fue, precisamente, constituirse en una agente cuestionadora de las *prácticas legítimas consagradas* en el campo artístico en Colombia, para lo cual poseía, o creía poseer, lo que Bourdieu resalta de un agente que

juega en el campo artístico: el conocimiento del sentido de la historia del campo, de su pasado y también de su porvenir (Bourdieu, 2000, p. 150).

Como se intentó demostrar, Clemencia Lucena leyó el campo artístico con el fin de identificar a los agentes que en él participaban y las posiciones que ocupaban, y para adoptar posturas y estrategias para incidir en él. Además, Lucena tuvo la *illusio*, es decir, “la creencia fundamental de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado” (Bourdieu, 2010, p. 40). Una manifestación de esa creencia fue el marcado interés de la artista por redefinir el arte, pretensión que Bourdieu consideró como una apuesta de la lucha entre las clases (Bourdieu, 1998, p. 45). Al tomar partido por los planteamientos del realismo socialista, Lucena cuestionó lo que se “entendía por arte”, y pretendió posicionar junto a otros artistas (Medina, 2013), un concepto distinto que pudiese articular las prácticas artísticas a los procesos revolucionarios de la época. En otros términos, quiso posicionar unos *principios legítimos de visión* para el campo artístico, que se correspondieran con una concepción del arte que estaba articulada a las disputas políticas presentes en la sociedad, y que eran protagonizadas por movimientos de izquierda como el MOIR, del que hacía parte la artista.

A nuestro juicio, esa fue la principal apuesta de Lucena, que se vio interrumpida por su repentina muerte en un accidente de tránsito. Al proceder de ese modo, Lucena intentó romper la lógica de funcionamiento del campo artístico como un universo autónomo, regido por sus propias leyes, pretendiendo supeditar su dinámica a las lógicas del campo político. De tal modo, sucedió lo que Bourdieu resaltó de la relación entre política y arte: “[...] ser subversivo políticamente no implica ser subversivo estéticamente (y a la inversa)” (Bourdieu, 2010, p. 34). Lucena no solo no abjuró de sus concepciones del arte, sino que, de hecho, las convirtió en un emblema. Eso explica que la idea de su pueblo y de su sentido del pueblo fuesen una forma de “imponerse en el campo intelectual” (Bourdieu, 2000, p. 154). En su crítica a Fernando Botero, precisamente, Lucena acudió a lo que el sociólogo francés denominó *populismo estético*, postura que, al invocar el gusto por el pueblo, condenó las búsquedas de vanguardia orientadas por las propias lógicas del campo artístico (Bourdieu, 2010, pp. 31, 33), algo que, de forma consciente, la artista desconoció, al considerar que aquellas estaban supeditadas en realidad a los criterios emanados de las luchas registradas en el campo político.

Referencias

- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2002). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eraso, M., Tarazona, E. y Villate, A. (2017). Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, (21). Consultado el 15 de marzo del 2017 en <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/viewFile/11908/12547>
- Gamboa, A. (2011). *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Garay, A. (2006). El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910. *Historia Crítica*, (32).
- Gil, F. (1985). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2004). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Huertas, M. (2005). *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lucena, C. (1975). *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá: Bandera Roja.
- Lucena, C. (1977). Botero, pintor burgués. *Alternativa*, (138).
- Lucena, C. (1979). *Pinturas*. Bogotá: Bandera Roja.
- Lucena, C. (1984). *La revolución, el arte, la mujer*. Bogotá: Bandera Roja.
- Medina, A. (2013). *Procesos de arte en Colombia*. Bogotá: Uniandes y Laguna Libros.
- Parra Salazar, M. (2015). *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965 – 1975)*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Ponce de León, C. (2004). *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985- 2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Rubiano, G. (1995). Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes. En J. O. Melo (coord.), *Colombia Hoy* (pp. 375-394). Bogotá: Tercer Mundo
- Serrano, E. (1976). *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Tirado Mejía, A. (2014). *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*. Bogotá: Debate.
- Vásquez, F. (2002). *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*. Madrid: Montesinos.

Fuentes primarias

Revista *Tribuna Roja*. (1983). Número 46.