

Abstracción y tensiones políticas en Colombia (1920 – 1977): un comentario sobre la obra de Marco Ospina

Abstraction and Political Tensions in Colombia: 1920-1977. A commentary on the work of Marco Ospina

Sergio Alejandro Ferro Peláez*

Resumen

El presente artículo hace un recorrido por la trayectoria artística e intelectual de Marco Ospina (1912-1983), particularmente desde la década del veinte hasta parte del setenta identificando las tensiones sociales, políticas y culturales en los cuales estuvo inmerso su quehacer pictórico. No se trata de un análisis formal en su obra, sino más bien en una mirada a las condiciones sociales en las que se desarrolló su trabajo artístico. Con tal fin, se analiza una muestra de sus obras abstractas, sin incorporar la totalidad de su obra. La pertinencia de este texto radica en que desde la aproximación a un artista y su obra en concreto se puede entender tramos y tensiones particulares de la historia política y cultural colombiana del siglo XX.

Palabras clave: abstracción, política, arte, siglo XX, historia del arte.

Recibido: 11 de abril de 2025

Abstract

This article is a commentary on the visual and intellectual work of the Bogotá-born artist Marco Ospina (1912-1983). To this end, it reviews his artistic and intellectual career, particularly from the 1920s through the 1970s, identifying the social, political, and cultural tensions surrounding Ospina's painting. Likewise, the commentary does not focus on a formal analysis of his work, but rather on the social conditions in which his artistic work developed. The article focuses particularly on some of his abstract works, rather than on a comprehensive overview of the Bogotá-born artist's extensive repertoire. Thus, the relevance of this text lies in the fact that we can understand sections and tensions of the 20th-century Colombian political and cultural history by approaching a specific artist and his work.

Key words: abstraction, politics, art, 20th century, history of art.

Aceptado: 26 de diciembre de 2025

1. Introducción sobre quién es Marco Ospina

El nombre de Marco Ospina figura dentro de la historiografía del arte colombiano como uno de los precursores de un lenguaje estético que se adentró en la abstracción (Medina, 2006; Arean, 1978; Iriarte, 1984; Pinni; Bernal, 2022). En su trabajo plástico desde mediados de la década del cuarenta y finales de la siguiente se puede encontrar sus trabajos abstractos más notorios. Pero su trabajo plástico no solamente se caracteriza por la abstracción, a pesar de que este lenguaje sea el más citado cuando se le nombra. Es así como la trayectoria de Ospina reúne un trabajo plástico de aproximadamente 50 años en pintura, destacándose también en la producción de murales y vitrales. De estos últimos trabajos algunos todavía sobreviven especialmente en la ciudad de Bogotá. También en su trayectoria cabe destacar su largo recorrido como docente en distintos espacios académicos y su militancia política.

Así, el comentario sobre la obra de Marco Ospina que proponemos pasa por una breve mirada a su trayectoria artística e intelectual. Tomaremos algunos tramos tempranos de su formación, así como de su maduración y consolidación. Específicamente consideraremos su trabajo desde la década del veinte hasta parte del setenta.

Por ende, el texto a continuación no se enfoca tanto en un análisis formal de algunas de sus obras, aunque por supuesto no esquivaremos el tema de comentar directamente los trabajos de Ospina, sino el comentario que proponemos está ligado a una mirada pertinente para el historiador o sociólogo en tanto que es un vistazo al desarrollo como pintor e intelectual de Marco Ospina a lo largo de varias décadas relevantes de la historia social, cultural y política de Colombia.

Por supuesto, junto a Ospina como uno de los precursores de la abstracción en Colombia hay otros nombres relevantes de la plástica: Eduardo Ramírez Villamizar o Edgar Negret, pero lo que nos interesa resaltar de nuestro comentario sobre la obra de Ospina es cómo la trayectoria y por consiguiente su obra, estuvo en constantes transiciones y tensiones, las cuales señalaremos más adelante. Es así como a diferencia de los artistas atrás mencionados que también se adentraron en la abstracción, Ospina se ubica en un periodo histórico de particular interés como lo son la década del veinte y treinta.

2. La década de 1920: despertares ideológicos e intelectuales

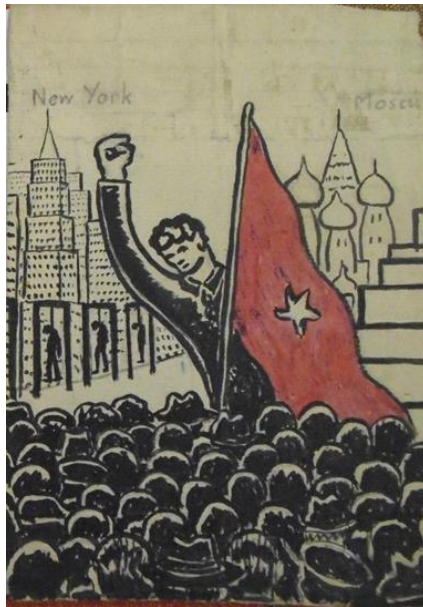
Marco Antonio Ospina Restrepo nació en 1912 en Bogotá. En aquel año la “ciudad” contaba con aproximadamente 121.357 habitantes¹ y el siglo XX colombiano tomaba impulso después de una cruenta guerra civil y la separación de Panamá. La adolescencia de Ospina tuvo lugar en la década de 1920 al tiempo que en el contexto social y político de aquellos años emergían los primeros movimientos obreros y con ello nuevos actores sociales de las relaciones de producción que tejían un contexto socioeconómico de cambios. Tanto así que el historiador

¹ Mauricio Archila (1989). *Ni amos ni siervos: memoria obrera de Bogotá y Medellín*. Bogotá. Cinep

Mauricio Archila (1989) llama a los años veinte como “los años del ruido” en tanto que, en el horizonte bogotano se escuchaban las fábricas que emergían en el paisaje local con los sonidos propios de una incipiente industrialización, al mismo tiempo que también se oían los murmullos y las reivindicaciones obreras, las cuales eran novedosas en el paisaje social local.

Muy relacionado con lo anterior estaban los primeros grupos o reuniones de jóvenes inquietos que se interesaban por las ideas socialistas y se reunían en distintos puntos de la ciudad. Gilberto Loaiza (1995) menciona a jóvenes intelectuales como Luis Tejada, Roberto García Peña, Gabriel Turbay, el ruso Stanislav Savisky y Luis Vidales. Este último entabló una amistad con Ospina, conformaron grupos de tertulia y de estudio alrededor de la obra Marx, aunque no leían directamente al pensador alemán sino algunas interpretaciones de segunda mano que se podían conseguir en la pequeña Bogotá de entonces.

Figura 1



Marco, Ospina, New York-Moscú, tinta, 22 cm x 15.5 cm. S.F Fundación Marco Ospina Pro-Arte, O146MO
Dibujo en tinta que el joven Marco Ospina realizó muy posiblemente en la década del veinte. De alguna manera, este dibujo ya va mostrando los intereses e inquietudes del joven

Igualmente, en lo que se refiere a organización política, para mediados de la década del veinte se asomaban los primeros intentos de un partido socialista en el acontecer político local. El Partido Socialista Revolucionario o PSR, fue un antecedente que pocos años más adelante desembocaría en el Partido Comunista Colombiano, el cual se fundó en 1930. El joven Ospina se vincularía al Partido, aunque su participación y militancia fue un tanto discreta a lo largo de su vida y no exenta de decepciones. Así, los horizontes políticos e ideológicos del joven Ospina estaban más o menos claros para finales de la década del veinte y comienzos de la siguiente, lo cual por supuesto tuvo efectos en su obra.

Los aires del marxismo y las discusiones alrededor de las ideas del gran pensador alemán en la década del treinta tuvieron en el “Grupo Marxista” otro antecedente relevante. Conformado por estudiantes que se reunían en tertulias en Bogotá, el historiador Gonzalo Cataño señala lo siguiente: “sus objetivos divulgar la ideología marxista, interpretar la realidad colombiana a la luz del materialismo histórico y discutir los problemas nacionales e internacionales del momento” (1984: 178).

Los años veinte fueron también los años de la adolescencia de Marco Ospina, y donde se tejieron las condiciones con las cuales se definió el curso sociopolítico colombiano en los próximos años, así como la orientación ideológica e intelectual del entonces joven que para aquellos años ya estaba decantando su futuro como artista.

3. La década de 1930: función social de arte y política

La década del treinta comenzó con un viraje político con el inicio del periodo conocido como la República Liberal (1930-1946), en donde el partido liberal asumió la jefatura del Estado después de casi medio siglo de control conservador. De igual forma, durante este periodo hubo un intento de modernización cultural por parte de los gobiernos liberales, que se notó por ejemplo en el campo educativo (Silva, 2005). Los intentos de cambio tuvieron especial énfasis en el primer mandato de Alfonso López Pumarejo (1934-1938). Casi de forma simultánea de este cambio político en la vida nacional, el joven Marco Ospina inició sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la cual era el principal espacio de formación de artistas plásticos del país. Allí estaban los principales pintores y escultores, que para esta década reunió a maestros y estudiantes que dialogaban con diferentes lenguajes plásticos.

Una de las cosas que hay que resaltar de la trayectoria de Ospina y por consiguiente de su obra, es que fue un artista de transiciones, aquello se puede ya notar en sus años de estudio por las diferentes influencias presentes en este periodo de formación. Por un lado, había una tradición pictórica costumbrista y muy conservadora en términos plásticos, con grandes maestros que eran ejemplos para los estudiantes.² Pero también en la década del treinta estaban los aires del “Americanismo” que se inspiraban en muralismo mexicano y que tenía intenciones reivindicativas. Ambas corrientes estaban presentes en el ambiente artístico local, aunque la Escuela se caracterizaba por su aire tradicional y poco abierta a los cambios. Por lo menos así fue hasta que la Escuela tuvo ciertos atisbos de modernización en esta década de 1930 y que coincidieron con el ingreso de Ospina.

La Escuela Nacional de Bellas Artes que encontró Ospina era una institución con múltiples problemas administrativos y con recursos pedagógicos que causaban cierto malestar en los estudiantes. Sin embargo, en los intentos de modernización de la República Liberal, la apuesta

² Algunos maestros que podemos anotar que estuvieron durante los años de estudio de Marco Ospina fueron: Domingo Moreno Otero y Ricardo Gómez Campuzano entre otros.

fue que la Escuela abriera sus puertas en un intento de democratización buscando que la posibilidad de formación artística tuviera unos alcances más amplios que la simple misión de formar una elite de artistas en unas habilidades técnicas (Ferro, 2017). Ospina se formó dentro de los aires de renovación que impulsaba la República Liberal en lo que se refería justamente a una apertura democrática y cultural. Por supuesto, tales intentos de transformación no estuvieron exentos de resistencias. No obstante, en estos nuevos aires que soplaban en la Escuela se construía una nueva idea de la función social del arte y de sus efectos políticos.

En un artículo, a propósito de una visita del gran muralista David Alfaro Siqueiros a Bogotá a principios de la década del cuarenta, un entusiasta Ospina escribió lo siguiente respecto del muralismo mexicano y su capacidad comunicativa.

Así debe entenderse el arte y su función social, o, lo mismo: el arte en cooperación a la dirección de los pueblos hacia un estado más humano, más estético, más bello, pues su misión es embellecer la vida y para embellecerla hay que hacerla mejor, antes de presentar obras solamente para el goce de la vista de los que no pueden recreársela. (Ospina Restrepo, S.F: 3)

El comentario hablaba de las posibilidades políticas y estéticas del mural. El fenómeno que vino desde México sedujo a Ospina y, por tanto, parte de las obras del artista bogotano son trabajos murales. Pero volviendo al tema de la función social del arte y del artista, lo cual es fundamental para un entendimiento más preciso de su obra, podemos anotar dos influencias directas que sintetizan los vínculos y el carácter formativo que tuvo la década del treinta y el desarrollo cultural y político de estos años.

Por un lado, encontramos al pintor Ignacio Gómez Jaramillo, muralista cuya obra se inspiró en el muralismo mexicano y fue uno de sus representantes más reconocidos en la escena local. El artista antioqueño se había formado en aquel país en la década del treinta con el apoyo de los gobiernos liberales para que tomara nota de lo que estaba sucediendo con las artes en México. Después de su estadía regresó con lo aprendido y fue director de la Escuela de Bellas Artes en 1940. Gómez Jaramillo fue uno de los amigos más profundos de Marco Ospina, tanto es así que el artista antioqueño compartió varios proyectos con el bogotano. Se puede decir que la influencia más directa del muralismo mexicano de Ospina provino de Ignacio Gómez Jaramillo, la cual no fue solamente estética, sino también política; es bastante difícil separar lo estético de la dimensión social y política en el muralismo.

Por otro lado, también es necesario señalar a Antonio García Nossa, economista y politólogo, contemporáneo de Marco Ospina. Ambos tuvieron cierta cercanía, producida muy posiblemente en el estrecho ambiente bogotano de principios de siglo donde era muy fácil que dos jóvenes inquietos de izquierda se encontraran. De hecho, sabemos que el economista junto con Gerardo Molina y Clemente Zavala, ayudaron a Ospina a ingresar en la Universidad Nacional como maestro (González, 2011). El economista bogotano también tenía la intención, al igual que Ignacio Gómez Jaramillo y acorde con los aires de modernización y

apertura cultural, de que las posibilidades estéticas estuvieran al alcance de un espectro más amplio de la población.

En un libro de cuentos quizá poco conocido, titulado *Colombia S.A.*, García Nossa escribió lo siguiente: “Cuando se haya destruido el monopolio de los medios de producción y consecuentemente, el prejuicio del arte exclusivista, de la capacidad artística individual, del arte selecto de minorías, sólo entonces se podrá decir que ha nacido históricamente el arte proletario” (Citado por Tamayo Sabogal, 2004). El talante artístico de Antonio García Nossa no despegó. Sin embargo, la idea recién citada de un arte no exclusivista sí tuvo eco especialmente en un Marco Ospina joven que, para entonces estaba en pleno proceso de formación artística e intelectual.

La intención e idea de la función social del arte que se iba formando en esta década y que los casos de Ignacio Gómez Jaramillo y Antonio García Nossa nos ayudan a ilustrar, maduró en los años siguientes. Un Marco Ospina como un artista más maduro y posicionado en el campo cultural tendría en sus reflexiones estéticas aquellas ideas sobre la función social del arte. De igual manera, pocos años después en la década del cuarenta, señalaría que la pintura también tenía una razón comunicativa pues *“es un poderoso medio expresivo”*, complementando con lo siguiente: *“es una voz plástica que comunica belleza de unos hombres a otros. El hombre la encuentra y la produce para otro hombre. Por esta razón la pintura cumple una función social”* (Ospina, 1947: 226) Aquí también anotamos una de las funciones que le daba Ospina a la pintura, en clara contravía en entenderla como una tarea meramente individual.

Por otro lado, el lugar de Ospina en la plástica colombiana y las características de su obra, también deben entenderse a partir del lugar de frontera o de transición que ocupaba el artista bogotano. Así lo hacía ver el historiador del arte, Eugenio Barney Cabrera, quien describía de la siguiente manera a Ospina, resaltando ese lugar en la que se encontraba el joven artista.

Marco Ospina es el pintor de más difícil, paciente y dura trayectoria entre los de su generación, que cronológicamente, corresponde a la del año 30. Ubicado siempre en el mismo paisaje, sin haber atravesado las fronteras nacionales en viajes de estudio, reducido a la pobreza y estrecheces, habitante de un mundo provinciano, a pesar de haber tenido como circunstancia la capitalina a la cual pertenece por nacimiento y educación, ha intentado suplir las deficiencias ambientales y la parquedad del factor externo con estudios teóricos, con análisis de movimientos y escuelas, con el acervo bibliográfico que llegara a sus manos, y con la cordial, nobilísima y franca comprensión que es predicado constante de su personalidad y de su mejor calidad humana. (2005: 196)

Hay varias cosas que se pueden resaltar del comentario de Barney Cabrera. Por un lado, describe ese ambiente bogotano en cual creció Ospina y recién atrás mencionábamos, pero también la influencia y el ambiente de los conocidos maestro de principios del siglo XX que ejecutaban un estilo más tradicional, apegados al paisaje bucólico y pastoril. Por otro lado, Ospina, por lo menos cronológicamente, según Barney Cabrera, pertenecía a la generación de lo “propio” quienes marcaron un cambio respecto a la generación anterior e incorporaron

en su plástica al campesino y al desarraigado y tomaron como eco relevante al muralismo mexicano, tal como recién señalábamos.

También debemos resaltar del comentario que el pintor bogotano no era lo suficientemente joven para ubicarlo en la generación donde podemos encontrar a artistas como Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Enrique Grau o mucho menos Fernando Botero. Cuando estos artistas eran jóvenes promesas de la plástica colombiana que irrumpían en el escenario cultural, Ospina ya era un poco más maduro.

En todo caso, ese lugar de transición de Marco Ospina, que lo hacía un tanto difícil de ubicar dentro de unas fronteras generacionales claras de la plástica colombiana, es una de las características de su obra y un elemento interesante en la trayectoria del artista bogotano. Si bien fue en la Escuela Nacional de Bellas Artes donde de alguna manera aquella transición poco a poco empezó a hacerse visible, se hizo más evidente en la década del cuarenta cuando los artistas jóvenes que recién señalábamos emergían en los Salones Nacionales de Artistas. Estar en este cruce de caminos, por lo menos en lo estético, le trajo algunas críticas que consideraban que su lenguaje plástico estaba en un medio camino que no lograba definirse totalmente³.

4. Un intelectual polifacético

Siguiendo al historiador Gonzalo Cataño (2013), la "*generación de los años treinta*" comprende los nacidos entre 1900 a 1920, los cuales empezaron a destacar en varios escenarios de la vida cultural y política a lo largo de la década del treinta, cuarenta y cincuenta. Esta generación ayudó a cultivar un pensamiento moderno en Colombia, en lo que se refiere a las humanidades, la política o las artes.⁴ Una de las características de este grupo generacional es que sus miembros mezclaron diferentes roles o disciplinas en distintos campos intelectuales. En el caso de Ospina, fue de los pocos pintores, quizá el único por lo menos durante la década del cuarenta, que a la par de su trabajo plástico también dedicó tiempo y energía al ejercicio teórico sobre su quehacer. Este punto también es necesario subrayarlo para una aproximación a su obra en la plástica.

Marco Ospina compartió su quehacer en las artes plásticas con el ejercicio teórico. El trabajo reflexivo se resumió en algunos ensayos teóricos, el más conocido fue "*Pintura y Realidad*" publicado por la *Revista Trimestral* de la Universidad Nacional en 1947 y luego reeditado por la *Revista Espiral* en 1949. Era un trabajo relativamente corto que se componía de elementos de la historia del arte y manual de pintura y estética. El texto resume un poco los intereses intelectuales y la formación del pintor bogotano. De igual manera, este ensayo es quizá el

³ La crítica argentina, Marta Traba, fue una de las voces más asiduas que señalaba que la abstracción de Ospina no lograba definirse totalmente y ello la ponía en un lugar de medio camino respecto a otros artistas abstractos "más seguros".

⁴ Por ejemplo, dentro de esta generación podemos encontrar nombres como: Jaime Jaramillo Uribe, Alberto Lleras Camargo, Juan Friede, Alberto Wills Ferro, Gerardo Molina o incluso Jorge Eliecer Gaitán. Entre otros.

menos explorado cuando se habla de este artista, pero es un episodio bastante interesante en donde converge una historia intelectual con una historia del arte.

La obra más sobresaliente de este periodo es *Capricho Vegetal*; obra que figura como referente fundacional de la abstracción en Colombia. Fechada en 1943 y presentada al público en los Salones Nacionales de Artistas, pasó los primeros años un poco desapercibida y fue realizada casi al mismo tiempo en que el maestro escribía su ensayo de *Pintura y Realidad*.

Figura 2



Capricho Vegetal, Óleo sobre tela, 69.5 x 99.5, 1943 Fundación Marco Ospina Pro-Arte

En *Capricho vegetal* vemos el uso de la línea como recurso fundamental en la obra de Marco Ospina y más adelante en otras obras abstractas del maestro bogotano lo podremos notar. Los colores tierra y por supuesto el propio título de la obra indica el tema y su origen. Según Ospina, la inspiración de la obra tuvo lugar en una caminata que realizaba por algún camino rural que circundaba a Bogotá cuando vio tumbado un tronco de un árbol. (El Tiempo. 1983)

El paisaje había estado presente en la pintura colombiana en la primera mitad del siglo; ya lo habíamos visto con las influencias y maestros que habían estado presentes en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Era el paisaje de la sabana cundiboyacense, un lugar que era representado de forma idílica y bucólica, pero esta vez había una nueva aproximación al paisaje de la sabana. Ospina claramente se alejaba de una vista amplia del espacio, el pintor bogotano centraba su atención en un pequeño detalle de ese gran paisaje. Por ende, se puede decir que el paisaje, que hasta unos pocos años había sido la temática si se quiere de una plástica conservadora, ahora le daba la bienvenida a la abstracción en Colombia.

Por ese camino, una de las cosas llamativas en la obra general de Marco Ospina es que el maestro explicaba el propio proceso creativo y marcaba una defensa respecto al ejercicio

reflexivo por parte del artista. Así, en *Pintura y Realidad* también presentaba una defensa de la teoría como asunto de importancia para el artista.

Señalaba:

La teoría es la base fundamental sobre la cual el pintor puede trabajar a la vista de más amplios horizontes y moverse con mayor seguridad ahorrando tanteos, contratiempos y errores. La teoría no es una cosa muerta, o seca abstracción de la realidad; no es la receta caduca e inútil ni la elucubración sofisticada; la teoría es el registro de las mejores experiencias y prácticas llevadas a cabo por los más grandes maestros de épocas pasadas y presentes. Toda teoría es consecuencia de la práctica, pero a su vez la práctica es orientada y dirigida por la teoría. Esta ley es fundamental no solamente en pintura sino en todas las demás actividades del hombre. (1947: 9)

De igual manera, *Pintura y Realidad* también es un tratado de pintura en donde se describen los elementos formales con los que cuenta el pintor para elaborar su obra. Uno de estos elementos es la línea, como lo acabamos de ver en *Capricho Vegetal* y se hace evidente en varias obras de estos años: la línea es fundamental para Ospina. Así lo hace ver con el siguiente comentario:

La línea está en todas partes, en todos los seres y en todas las cosas. La vemos en el horizonte separando la tierra del cielo y sentimos el impulso de acercarnos hasta allá y palparla. Pero por más que marchemos, permaneceremos a igual distancia de ella. Se mueve grácilmente por el lomo de las colinas, la copa de los árboles y el contorno de las grutas jugosas. Juguetea en la corriente del agua de los manantiales y en el salto nervioso de los caballos pequeños. Nos impresiona con su majestad al levantarse austera en las altas montañas rocosas, y a veces nos sorprende con su impotencia en la centella y el rayo. Lo mismo la podemos ver cariñosa cuando acaricia las flores y contiene la sangre del hombre. (Ibid:13)

El trabajo teórico del maestro bogotano se alimentó y fue posible gracias a su trabajo como docente en distintos espacios académicos, muy especialmente en la Universidad Nacional de Colombia, donde desde mediados de los años cuarenta, impartió distintas asignaturas tales como historia del arte, teoría del color o dibujo publicitario entre otras tantas, así fue por los menos hasta la década del setenta. El trabajo en la docencia le permitió participar en la formación de muchas promociones de artistas. De hecho, sus primeras clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes coincidieron con los años en los cuales pintaba *Capricho Vegetal* y escribía *Pintura y Realidad*. La docencia fue la principal fuente de ingresos y le brindó más o menos una seguridad material, por supuesto con altibajos, pero aparte de lo anterior, que es supremamente importante en la azarosa vida de un artista, la docencia le permitió el trabajo investigativo y reflexivo. Aunque también cabe agregar que las ocupaciones en distintos espacios académicos le restaron tiempo para producir una obra pictórica numerosa.

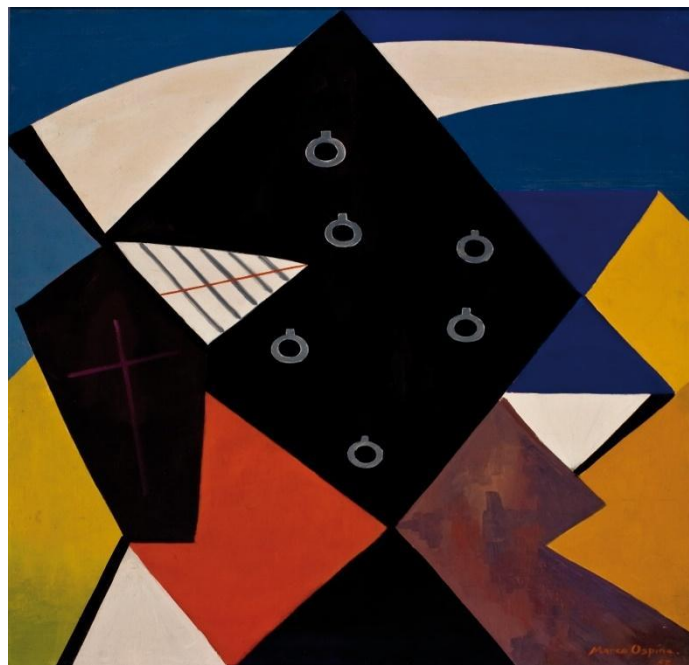
De esta manera Ospina lo señalaba: "(la docencia) me permitía estudiar, investigar para mí y a la vez podía pintar. Claro que debido a esta actividad no logré hacer una obra numerosa, pero satisfacía hacerlo." (Pinacoteca: Cuadernos de arte colombiano. Galería de artes Santa Fe de Bogotá, 1983)

5. Guerra fría y abstracción

A pesar de su afinidad y militancia política contrario a lo que mejor se podría esperar, Marco Ospina no fue un artista militante cuya orientación ideológica se pudiera ver claramente en su plástica, aunque por supuesto hay varios de sus trabajos donde se puede advertir su proyecto político y su parecer sobre cómo se debía organizar la sociedad. El trabajo plástico de Ospina aparentemente no es tan reivindicativo por lo menos a simple vista, pero el asunto no tenía que ver solamente con retratar los triunfos del proletariado, sino las posibilidades estéticas del mismo, lo cual pasaba por un tema de formación de públicos.

Sin embargo, el acontecer político y la conflictiva vida social y cultural no fue ajena al pincel de Ospina. Por ejemplo, durante periodo de la “Violencia” dedicó varias obras respecto a lo que estaba sucediendo en el campo colombiano. Una de ella justamente titulada “Violencia” de 1952.

Figura 3



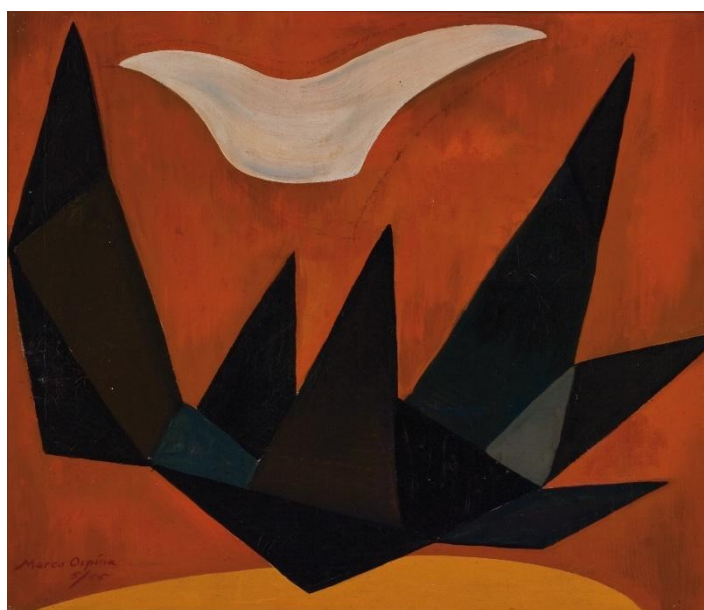
Violencia. Óleo sobre tela, 100 x 85.5, 1952, Fundación Marco Ospina Pro- Arte.

Aquí hay un uso de figuras geométricas donde se puede reconocer la figura de la parca con su guadaña mientras se asoman unos cañones. En este trabajo notamos nuevamente el uso de la línea como una especie de frontera que separa por ejemplo el negro de los demás colores impidiendo que se mezclen. Este uso de la línea, como lo vimos atrás con *Pintura y Realidad*, donde se describía este recurso en la pintura, es uno de los rasgos más sobresalientes de la plástica de Marco Ospina en este periodo, sobre todo en su trabajo abstracto.

Unos años más adelante también en el álgido periodo de la violencia, Ospina presentó otro trabajo abstracto en donde el espectador de la obra nota cierta angustia y crudeza, resultado del uso de tonos de rojos y del negro del ave de formas picudas y un tanto agresivas. Pero a la par del impacto y la desazón que puede producir la obra y del contexto de violencia en cual se produce, hay un signo de optimismo, por eso su título "*Violencia tributo a la paz*", y donde la paloma blanca de formas redondas y un poco más amable, de alguna forma contrasta con el ave negra.

En todo caso, en ambas obras si bien son trabajos que se adentran en la abstracción, no son totalmente abstractos pues hay formas reconocibles en su composición.

Figura 4



Violencia tributo a la paz. Óleo sobre tela, 73 x 58, 1955 Fundación Marco Ospina Pro-Arte.

La década del cincuenta fue la década de la abstracción para Marco Ospina. En los años siguientes este lenguaje plástico no desaparecería del repertorio del pintor bogotano, porque hay obras fechadas años más adelante de la década del cincuenta y sesenta, pero sí es cierto que Ospina no dedicaría tanto tiempo a este lenguaje frenando un poco su experimentación con la abstracción.

Ahora ¿cómo podría caer en algunos camaradas del Partido Comunista que alguien perteneciente al partido fuera uno de los artistas más representativos de la abstracción? En el pleno contexto de la guerra fría en donde la confrontación entre las principales potencias también tocaba el plano cultural la pregunta es pertinente.

Pues bien, justamente una de las obras más sobresaliente que realizó Ospina durante de la década del cincuenta abordaba indirectamente la confrontación entre las dos potencias. "*Construcción dinámica*" o "*Sputnik*" obra fechada en 1957 a propósito del lanzamiento del satélite artificial por parte

de la Unión Soviética, precisamente es uno de los trabajos de Ospina donde el pintor bogotano trabaja la abstracción.

Figura 5



Construcción Dinámica o Sputnik. Óleo sobre tela, ¿1952? Fundación Marco Ospina Pro-Arte.

Sputnik es una de las obras con más carácter abstracto dentro de las obras del pintor bogotano. Quizás a diferencia de otros trabajos que hemos mostrado hasta el momento, en esta obra es más difícil que el espectador logre distinguir formas reconocibles. Nuevamente vemos el uso de la línea, así como las formas ovaladas que apuntan al cielo, muy posiblemente simulando un cohete despegando. Los colores con cierto carácter también componen la obra, siempre con un espacio propio del cuadro; los colores no se mezclan, sino que mantienen su lugar. También podemos notar algo muy propio ya en otras obras abstractas de Ospina y es una figura en forma de caracol.

Ahora, la confrontación y las tensiones que se vivieron durante la guerra fría y que tocaron el campo cultural, se pueden ver claramente en la labor del crítico de arte de origen cubano, José Gómez Sicre. Este crítico y curador vinculado al Departamento de Estado de los Estados Unidos tuvo dentro de sus tareas la curaduría y organización de distintas exposiciones a lo largo de Latinoamérica. Su posición

iba en contra de los lenguajes plásticos propios del *Americanismo* y del arte reivindicativo que había nacido en México y del cual ya tuvimos la oportunidad de hablar unas páginas atrás.

Así el historiador del arte Álvaro Medina a propósito de la adquisición por parte del Departamento de Estado de los Estados Unidos de distintas piezas de arte contemporáneo de artistas estadounidenses para exponerlas en varios espacios de Latinoamérica, comentaría lo siguiente:

La muestra se concibió con el propósito de divulgar el ímpetu creativo de los norteamericanos y hacer notar las ventajas de la libertad de creación en un país democrático, aprovechando que la Unión Soviética, bajo la implacable dictadura de Stalin, había proscrito los lenguajes modernos de vanguardia para casarse con el academicismo decimonónico adoptado por los pintores y escultores del realismo socialista. (2021: 253)

En ese contexto la abstracción norteamericana pretendía asomarse como justamente representante de la libertad y la democracia. Sin embargo, como ya hemos visto y a propósito de Ospina y su obra, gran parte de la abstracción en Colombia tuvo detrás a un comunista. Ahora, esta discusión que se presentaba en la década del cincuenta y sesenta con Gómez Sicre como un claro protagonista, volvería aparecer en el contexto colombiano años más adelante.

Pero si volvemos la mirada a *Sputnik*, no deja de ser llamativo que una de las obras más significativas del arte abstracto colombiano, sea autoría de un artista comunista, celebrando uno de los acontecimientos más importantes en lo que se refiere a la carrera espacial, en el amplio contexto de la guerra fría, en donde la Unión Soviética daba un importante paso en la delantera científica y técnica respecto a su contraparte estadounidense.

En los álgidos años setenta algunos camaradas del Partido Comunista Colombiano percibían el arte abstracto como un arte estéril alejado de las necesidades populares y una distracción de burgueses. Nuevamente nos encontramos con el nombre de Marco Ospina, pues como hemos visto hasta ahora, no podemos decir que el maestro bogotano interpretara de esta manera la abstracción y su experimentación con este lenguaje tuvo motivaciones muy lejanas a las que los camaradas del partido años después le endilgasen al arte abstracto. La obra de Ospina en algunos momentos estuvo en los debates sobre el lugar del arte abstracto en la contienda ideológica y los ánimos encrespados de la guerra fría.

Uno de los momentos en los que, si bien directamente la obra de Ospina no fue mencionada, pero de alguna forma sí tocaba al artista bogotano, fue en una polémica surgida en la revista *Documentos Políticos*, publicación del Partido Comunista, cuando un grupo de camaradas protestó porque la revista incluyó en uno de sus números (118) fotografías de una obra de Edgar Negret. La molestia tenía que ver con que a los camaradas inconformes les parecía un despropósito que en un órgano del partido se prestara para dar espacio a un arte que no aportaba nada a los fines del partido y a la lucha del proletariado.

Este era el reclamo:

Cuídese el compañero articulista (el autor es Alberto Rojas Puyo, director de la Revista) de ese eclecticismo artístico y de exaltar esas tendencias de cultura burguesa que, por desorientadoras hay que rechazar. Ya este tipo de arte tiene suficiente promoción en los órganos publicitarios de la gran burguesía, donde “críticos y críticas” bien remunerados, se dedican a esta clase de alabanzas,

que debiera evitar a nuestros cuadros la pobre tarea, utilizando órganos ideológicos del partido para lucubrar ridículamente sobre la angustia metafísica, la materialización y el volumen de los huecos en los cacharros del señor Negret. (Rojas Puyo, 1976:111)

Pero lo que nos interesa por el momento resaltar es la respuesta de otros camaradas que defendían la apuesta del arte abstracto. Parte de la defensa consistía en recordar que el arte abstracto o las formas modernas en las artes plásticas provenían de la Unión Soviética y que tanto este lenguaje plástico como la revolución de octubre eran contemporáneas. “Toda una pléyade de artistas soviéticos fueron revolucionarios a la vez en la política y en el arte. Otros no se comprometieron en el proceso político, pero fueron revolucionarios por su arte” (Ibid. 114).

En ese escenario de grandes aristas cabían nombres de la plástica soviética y artistas abstractos como Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich o Vladimir Tatlin. En resumidas cuentas, parecía ser que los camaradas que criticaban el arte abstracto por su supuesta evasión de las necesidades más urgentes de la lucha popular desconocían bastante de la historia del arte y de los orígenes propios de este lenguaje estético. Muy posiblemente también desconocían que el arte abstracto en Colombia tenía en Marco Ospina, un simpatizante del partido desde su fundación, uno de los referentes más claros, aunque el nombre de Ospina, por lo menos en este debate no apareció.

Pero sí sonó el nombre del pintor bogotano unos años más adelante cuando el ataque contra la abstracción no tenía como autores a algunos hombres de izquierda, sino de la derecha, propiamente durante el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala, en cuyo gobierno se había encomendado a Edgar Negret una estatua de Simón Bolívar, pero el resultado había decepcionado pues se esperaba una obra más “tradicional” en vez de un trabajo de carácter abstracto.

Pues bien, la respuesta al desplante a la obra de Negret provino nuevamente de la revista *Documentos Políticos* (número 143) y de su director Alberto Rojas Puyo, pero aparte de la respuesta que apuntaba al desconocimiento todavía manifiesto al arte abstracto, privilegiando las formas tradicionales, también se aprovechaba la oportunidad para hacer alusión a que ese desconocimiento también provenía de la izquierda.

El abstraccionismo de nuestro tiempo no fue, como la ignorancia lo afirma, una invención del imperialismo norteamericano. Nació en la Rusia prerevolucionaria de manos que se unieron a la revolución bolchevique y contribuyeron a la construcción del socialismo. En cuanto a los artistas que hoy presentamos, Marco Ospina lleva el compromiso con las luchas liberadoras hasta su militancia, ya larga, en el Partido Comunista de Colombia (...) la abstracción es un método estético y no una fuga de los ciudadanos ante sus responsabilidades. (Rojas Puyo, 1980: 96)

Aquí ya nos encontramos con el nombre del pintor bogotano. Hasta cierto punto, Ospina guardó prudencia en lo que se refería a su militancia. En algunos tramos de su trayectoria su posición política lo había puesto al filo de navaja, sobre todo en los años de gobiernos conservadores a finales de los años cuarenta y a lo largo de la década del cincuenta, así como en los años del “Estatuto de Seguridad” del gobierno de Turbay Ayala. Como asunto también interesante, Ospina no vivió por fuera de Colombia por tiempos prolongados, ya sea por razones de estudio o quizás de exilio. Los embates que pudieron provocar su posición política los vivió en Colombia.

En la década del cincuenta podemos encontrar algunas de las obras más maduras en lo que se refiere en un lenguaje abstracto. Pero no era una abstracción absoluta, como bien señalábamos, había formas legibles dentro de la abstracción de Ospina. Lo anterior claramente lo podemos contrastar con la obra de otros artistas un poco más jóvenes y que desarrollaron una abstracción sin elementos figurativos como es el caso de Eduardo Ramírez Villamizar.

6. Conclusiones

Este fue un rápido repaso de la obra y trayectoria del artista bogotano Marco Ospina, entendiendo que su obra no solamente se refiere a su trabajo plástico sino también teórico y a su quehacer como agente formador. A la luz de un tramo de la historia colombiana, pusimos sobre la mesa varios elementos claves que son pertinentes para una comprensión del trabajo de Ospina. Estos elementos tienen que ver con entender al artista bogotano como pintor de transición y a su vez de tensiones. También es clave la mirada a la función social del arte y con ello del artista. Todo lo anterior es fundamental para el caso de Marco Ospina, pero también pueden servir como vetas de investigación para la lectura de otros artistas e intelectuales. Así siempre será pertinente la pregunta sobre cómo se entiende la función del arte y la respuesta bajo los propios términos de los aludidos puede ser una interesante ruta de trabajo. En todo caso, este tipo de temas que acabamos de poner sobre la mesa, siempre van a exigir el rigor de la investigación empírica.

El comentario de la obra de Ospina se centró en tres momentos claves de la propia biografía del artista bogotano: proceso de formación, consolidación artística y maduración. La lectura de estos momentos que conforman una biografía particular coincide con años de transformación y tensión política que tratamos de leer desde el trabajo artístico del maestro. En el periodo que comprende la década del veinte y treinta básicamente son los años de cambios en la configuración sociopolítica de Colombia. Por ese camino se puede apuntar que los años de la República Liberal con sus ánimos de modernización tuvieron cierto éxito, pues el artista bogotano es un buen representante de la visión de modernización y apertura que allí se trataron de instalar en la sociedad colombiana.

De igual manera, el artista bogotano también puede sintetizar las tensiones políticas y culturales de la guerra fría, por lo menos vistas desde las contradicciones propias del contexto colombiano. Aquí sirve de ejemplo la posición de algunos sectores de la izquierda respecto al arte moderno de corte abstracto.

Finalmente, nuestra aproximación no escapó del análisis formal de la obra, pero no nos concentramos en las características propias del crítico de arte o del tratadista de pintura que pueden concentrarse justamente en la configuración de la obra sacando a la luz muchos detalles que para el ojo inexperto en la cuestión plástica puede pasar desapercibida. Sin embargo, por lo menos para nuestro caso tratamos de que los detalles de las pocas obras de Ospina que trajimos a colación tuvieran sentido en la medida en avanzábamos en nuestro repaso histórico y con ello en la trayectoria de Marco Ospina

Bibliografía

Archila, M. 1989. *Ni amos ni siervos: memoria obrera de Bogotá y Medellín*. Bogotá. Cinep.

Arean, C. 1978. "Abstracción y figuración en la obra del precursor Colombiano Marco Ospina". *La Estafeta Literaria*, Madrid. 1 - 15 de octubre.

Barney Cabrera, E. 2005. *Geografía del arte en Colombia*, Programa editorial Universidad del Valle.

Cataño, G. 1984. "Luis Eduardo Nieto Arteta: marxismo y participación política". *En El marxismo en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.

_____. 2013. *La introducción del pensamiento moderno en Colombia. El caso de Luis E. Nieto Arteta*. Universidad Externado de Colombia.

Ferro, S. 2017. *La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920-1940: una historia de la lógica en la comprensión de las artes plásticas*. Bogotá. Instituto Distrital de las Artes. Idartes.

Gutiérrez, Z; Jaramillo, C M; Gonzáles, K; Moya, N; Gómez, N; Suarez S., *Marco Ospina: Pintura y Realidad*. 2012. Bogotá, Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Alcaldía Mayor de Bogotá

Iriarte, M E. 1984. "Primeras etapas de la abstracción en Colombia. Bogotá". *En Revista Arte en Colombia*. No 23. pp. 30-36.

Medina, Á. 2006. "Antología de la abstracción geométrica en Colombia". *En Beto de Volder: recent works*, Durban Segnini Gallery in Miami, December 2006-Januray 2007.

_____. 2021. "Las artes plásticas, la violencia y la guerra fría" en *Frente Nacional: Política y Cultura*, Sierra Mejía, Rubén, Ed, Ángel Méndez, Luis Ed Ad Hoc. Escuela de Estudios Interdisciplinarios. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Pinni, I y Bernal, M C. 2022. "Arte abstracto en la década de 1950 en Bogotá: la mirada de los críticos a los artistas y los críticos como artistas". *En Historia crítica*. Número 84, pp. 79-101.

Rojas Puyo, A, "A propósito del monumento a Bolívar: Edgar Negret y Marco Ospina", *Documentos políticos*, No 143, julio-agosto de 1980.

_____, "Arte y política: de la unidad del arte", *Documentos Políticos*, Número 119, mayo-junio de 1976.

Ospina, M, "Arte para la victoria", *El Común*, difusión socialista, S.F.

_____. 1949. *Pintura y Realidad*. Ediciones Espiral.

Renan, S. 2005. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Bogotá. La carreta editores.

Tamayo Sabogal, J. 2004. *El pensamiento de Antonio García Nossa, paradigma de independencia intelectual*. Bogotá. Editorial Corporación Educativa del Desarrollo Simón Bolívar.