

## **La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de**

**Marta Traba a *Esfera Pública***

Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada<sup>1</sup>

*Efrén Giraldo*

*Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia*

### **Resumen**

Es sabido que la designación "arte contemporáneo" se ha construido a partir de categorías provenientes de la historia, la filosofía y el ámbito interno de las mismas actividades artísticas. De igual modo, se sabe que, en esta reflexión, los procesos de intermediación han tenido un papel crucial, toda vez que son crítica, curaduría y periodismo las instancias que han formado la visión pública de las actividades artísticas más recientes. Tal vez, debamos prescindir de la contemporaneidad como atributo o conjunto identificable de atributos en la esfera meramente productiva de la obra de arte. Se hace necesaria una mirada atenta a procesos mediante los cuales la recepción crítica esbozó una idea global de lo contemporáneo, mediante el comentario destinado al público lector. La ponencia busca examinar la manera en que la escritura crítica contribuyó a delimitar en el país un paradigma moderno "ubicado", con la actividad crítica de Marta Traba. En segundo lugar, se propone identificar cómo, por oposición, la crítica de los años posteriores afrontó este paradigma en diferentes publicaciones, mediante la identificación de valores netamente "contemporáneos" en el acontecer artístico reciente, primero a través de la comprensión de la heterogeneidad de prácticas artísticas surgidas luego de la desaparición del esquema único de validación modernista y luego relacionado con la conciencia de las mediaciones. Lo contemporáneo no sería, entonces, una categoría estática que permita identificar a unas obras como contemporáneas en sí. Se trata de un despliegue conceptual de artistas, historiadores, curadores, periodistas y críticos que ha acompañado la formulación de nuevas maneras de comprender y explicar el arte. Finalmente, el texto trata de avizorar algunas líneas metodológicas que desarrollan una noción de lo contemporáneo en el arte colombiano y buscan integrar distintas fuentes escritas para un análisis amplio y plural.

### *Tema y constelaciones*

Este texto busca la reconstrucción de los diferentes conceptos sobre lo contemporáneo, desarrollados en las últimas décadas por historiadores, críticos, curadores e intermediadores. Tal apuesta sostiene que es en las representaciones sociales del arte y en los ejercicios de comprensión y valoración donde se halla el punto de partida para definir los últimos procesos

---

<sup>1</sup> Este texto es el resumen del ensayo aportado por el autor a la compilación de análisis y cotejos temáticos que el grupo de investigación de *Teoría e Historia del Arte en Colombia* de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia produjo como resultado final de su proyecto de investigación "Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano: visión particular de artistas, críticos y curadores", realizado entre 2007 y 2008.

artísticos. Explora cómo, mediante estas actividades (desigualmente testimoniadas por las empresas editoriales del país, en textos de catálogos, reseñas periodísticas, libros, bitácoras virtuales, historias del arte y trabajos de investigación) se han trazado rutas para superar el modernismo crítico de escritores de las décadas del cincuenta y sesenta y para establecer un marco más amplio de comprensión de prácticas artísticas surgidas al amparo de este giro.

Este replanteamiento ha tenido diferentes etapas, abordadas en cuatro secciones. En la primera, se examina la respuesta dada por el modernismo crítico de Marta Traba a las demandas del arte experimental que le fue “contemporáneo”, un arte que, dadas sus características formales y culturales, no cabía dentro del paradigma moderno internacional. Luego, se examinará el “saludo” dado por algunos críticos, aún interesados en la promoción comercial del arte moderno, a la supuesta nueva era de la posmodernidad, un término equívocamente asociado con la experimentación estimulada por el conceptualismo y las formas de arte procesual, pero que influyó decisivamente en una visión algo maniquea de lo moderno, en tanto que conservadurismo formal, y de lo contemporáneo como un campo exclusivo de rupturas radicales. En tercer lugar, se analizará el aplazamiento al que esa crítica confinó al modernismo “alternativo”, esa tradición experimental forjada por varios artistas de las décadas del setenta y del ochenta que, sólo recientemente, han vuelto a aparecer en el centro de la agenda de diferentes proyectos críticos y curatoriales<sup>2</sup>, y que se diluyeron en una interpretación que los consideró representantes del eclecticismo formal y de la falta de dirección de la historia del arte en Colombia. Luego, se aborda otra noción problemática, la construida en torno a la recepción de “lo conceptual” en el arte, a través de la lectura del libro *Un lustro visual* de Eduardo Serrano.<sup>3</sup> La analogía entre conceptualismo y experimentalismo tiene, como una de sus más discutibles influencias, el que muchos artistas en formación claudicaran ante las demandas profesoras de tener “un concepto”, y no deja de ser uno de los capítulos de nuestra historia de la pedagogía del arte que merece una revisión juiciosa. En una cuarta sección, aquella donde se discute directamente el papel que algunas actividades críticas tuvieron en la superación local del modernismo, se analiza lo que

---

<sup>2</sup> Nos referimos, por ejemplo, a la reciente exposición retrospectiva dedicada a Miguel Ángel Rojas y al encuentro de arte realizado en Medellín en el año 2007, eventos donde es evidente el interés por reconstruir esa tradición a partir de una genealogía alternativa.

<sup>3</sup> A este respecto, vale la pena mencionar el despertar de la crítica a propósito de los precursores del arte conceptual en Colombia, así como los proyectos curatoriales ambiciosos que intentan dar cuenta de algunos nombres cuya valoración, por falta de referencias y por el vacío institucional de la década del ochenta, había quedado aplazada. Piénsese por ejemplo en la elección de Adolfo Bernal como uno de los artistas eje de la propuesta curatorial del Encuentro de Arte Medellín 2007, así como en *Objetivo/subjetivo*, la retrospectiva dedicada recientemente a Miguel Ángel Rojas en el Banco de la República.

hemos llamado el “giro cultural y curatorial”, un proceso emprendido por varios críticos y curadores y dinamizado por diferentes actividades de exposición y gestión cultural. En este punto, es de especial interés analizar la actividad crítica de Carolina Ponce de León, cuyos trabajos alrededor de la relación arte-cultura y de la curaduría artística se abordan de manera detallada. Por último, se intenta, mediante los últimos ejemplos aportados por los ámbitos alternativos de diseminación de la crítica en Internet, examinar las nuevas dinámicas de intermediación y circulación que dominan el arte más reciente y la manera en que, en ellos, se detecta una definición múltiple de lo contemporáneo para el último arte realizado en Colombia. Servirá este punto de llegada de la pesquisa para revisar cuáles son los escenarios particulares donde se adelanta la actividad crítica de los últimos años y los nuevos propósitos que la animan, aun con olvido parcial de los propios temas de su ejercicio.

Cada una de estas etapas ha llevado a la configuración de un arte que acabó, pese a los accidentes internos y a las contradicciones más profundas suscitadas por sus contextos de desarrollo y sus malentendidos teóricos, por superar el restrictivo paradigma modernista de internacionalización y abrir el arte a otros ámbitos de experiencia social y política, ausentes del discurso artístico precedente o sólo aparecidos de manera tímida. Una lectura de esta crítica permite, como balance inicial, reconocer veinte situaciones de rebasamiento del modernismo crítico de los años cincuenta y sesenta. Éstos, tal como se lee en los mismos críticos aquí citados, podrían resumirse en veinte rasgos que podrían integrar un mapa de navegación útil para embarcarse en las aguas siempre cambiantes del arte contemporáneo. Como podrá observarse, estos rasgos, que no aspiran a convertirse en lectura definitiva o excluyente de lo contemporáneo en el arte colombiano, suponen a su vez un tipo especial de crítica e intermediación puesta en evidencia a medida que los autores involucrados evaluaron y conceptuaron sobre las obras. Es tarea de esta investigación, por tanto, emprender el análisis de nuevas funciones para este tipo de participación.

Los aspectos que subyacen a las prácticas artísticas contemporáneas y que articularon la ruptura crítica del vínculo con el modernismo, tal como se deduce de la actividad crítica de las últimas décadas, son:

1. Desafío a la lógica de innovación visual
2. Uso de la apropiación de imágenes y lenguajes como respuesta crítica
3. Giro desde la estética hacia lo cultural
4. Autorreferencialidad creciente
5. Incorporación de la variable expositiva y de intermediación dentro de las formalizaciones y determinaciones internas de la obra de arte

6. Desvinculación gradual y accidentada del paradigma modernista de evaluación de la calidad, en cuanto alianza modélica entre forma y contenido
7. Pérdida de autonomía, acentuación de la impureza lingüística
8. Profundización de la “ubicación” cultural
9. Búsqueda de formas alternativas o periféricas de legitimación
10. Acercamiento a la historia del arte como despensa o base de datos
11. Desplazamiento horizontal por los lenguajes y medios del arte, en oposición a la profundización y exploración especializada en técnicas y lenguajes específicos
12. Relación cooperativa con las producciones simbólicas de las culturas populares
13. Diálogo con medios masivos y tecnologías de información y comunicación
14. Influencia del pensamiento “posmoderno”
15. Desmoronamiento social-institucional y subsiguiente reconocimiento de la comunidad artística como gestora de los propios espacios de intermediación y circulación del arte
16. Estilo como estrategia y coartada
17. Creciente comprensión crítica de la representación artística y de las políticas culturales
18. Identificación de poéticas individuales y autobiográficas como forma de legitimar el retorno a prácticas tradicionales
19. Abandono de la lógica de la ruptura formal
20. Cuestionamiento de la relación centro-periferia

Como es evidente, la mayoría de estos rasgos, pertenecientes al resorte interno de las formas del arte, a su legitimación y a su forma de circulación, son líneas de fuerza reconocidas por aquellos que se han ocupado del arte contemporáneo realizado en Colombia o que, desprevenidamente, se enfrentan con su contemplación en diversos espacios. Lo que nos proponemos aquí es mostrar la manera en que algunos textos críticos de Marta Traba, Carolina Ponce, Eduardo Serrano, Luis Fernando Valencia o José Ignacio Roca detectaron, en las actividades artísticas posteriores a la década del sesenta, la tendencia a desmarcarse del modernismo y sus subsecuentes parámetros de excelencia formal e intencionalidad comunicativa. Es, si se quiere, una lectura oblicua de conceptos que, surgidos en el diálogo crítico mantenido entre artistas, conocedores y público, testimonian una apertura y un pluralismo inéditos. Estos veinte rasgos se consideran como trasfondo necesario de los momentos en que situaremos nuestra excursión y como características centrales del arte reciente reconocidas por la misma escritura crítica.

Aunque en este texto se tratará de hacer referencia a varios críticos, curadores y periodistas culturales, así como a las diferentes publicaciones donde aparecieron los veinte planteamientos enunciados, las ideas aquí esbozadas toman asiento, fundamentalmente, en los conceptos que, sobre la superación o rebasamiento del paradigma modernista configurado en Colombia entre 1958 y 1965, formularon algunos analistas. Estos escritores, además de su importancia específica como actores del sistema local, constituyen voces representativas de la manera en que se ha hecho una construcción de lo contemporáneo en la reflexión sobre el arte en Colombia como categoría-horizonte, útil a la comprensión de una atmósfera artística que, como la presente, ha requerido de muchas voces y diálogos para su configuración histórica.

Vale la pena aclarar que no se trata, sin embargo, de analizar comparativamente las ideas de estos críticos, ni de afirmar que los nombres aquí citados correspondan a los más importantes comentaristas del arte contemporáneo en Colombia: se busca, más bien, examinar sus propias ideas sobre el arte contemporáneo y mirar si es posible encontrar en estas declaraciones algunos rasgos distintivos. Tal vez algunos de los críticos que han iniciado su actividad crítica en los últimos años hayan demostrado una llamativa indiferencia hacia si hay o no una distinción entre lo moderno y lo contemporáneo. Sin embargo, es evidente que a ninguno el argumento de validación temporal e histórica le ha resultado del todo indiferente.

Finalmente, aunque la ponencia recoge planteamientos de varios materiales bibliográficos, componentes de una variada y accidentada fauna conceptual, me basaré en diez publicaciones que, a mi juicio, resultan representativas de las variadas fuentes de construcción del concepto de lo contemporáneo en el arte realizado recientemente en Colombia, publicaciones que, además, resultan representativas de las maneras múltiples en que se ha arribado a una categoría reconocida por su utilidad simbólica, divulgativa y teórica. No son necesariamente publicaciones analizadas *in extensu*, sino textos representativos. Lejos de ser un atributo de valor o de actualidad, lo contemporáneo parece estar inmerso en una red de relaciones lógicas más complejas, que habitan en esa encrucijada donde confluyen reconocimiento, pertinencia y visibilidad. Publicaciones representativas de esta postulación de lo contemporáneo como horizonte para el análisis y la evaluación de actividades artísticas recientes son las siguientes:

1. *Los muebles de Beatriz González*. Libro de 1977 de Marta Traba que recoge sus ideas más importantes sobre la ubicación cultural de los lenguajes artísticos empleados por la artista santandereana.
2. *Ante América*. Catálogo de exposición que, con el mismo nombre, se publicó en 1992 como acompañante contracultural a las celebraciones del “descubrimiento de América”, con textos de varios autores y con curaduría de Carolina Ponce, Rachel Weiss y Gerardo Mosquera.
3. *Post*. Recopilación de textos críticos de varios autores reunidos por el Ministerio de Cultura en 1998, con el fin de hacer una revisión de la estructura del Salón Nacional de Artistas y del panorama general de la enseñanza, promoción y circulación del arte contemporáneo en Colombia, asuntos llevados a un punto de crisis, mayoritariamente, por las discusiones ocurridas en el portal *Columna de arena*.
4. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia. 1985-2000*. Publicación de 2004 que recoge las diferentes colaboraciones de Carolina Ponce como crítica en diversas publicaciones periódicas y eventos expositivos. En este texto, a la vez, se traen algunas reflexiones de orden general sobre curaduría, políticas culturales e historia de la crítica de arte en Colombia.
5. *Columna de Arena*. Sitio de Internet iniciado en mayo de 1998 en el que se consignaron escritos breves sobre arte contemporáneo del crítico y curador José Ignacio Roca. Aparecían allí también, algunas de las respuestas enviadas por lectores al autor, vía electrónico. Sus temas principales fueron, además de exposiciones de algunos artistas contemporáneos, las políticas culturales y la administración de los certámenes de representación artística. Estas columnas, con los respectivos hilos de discusión (69 en total), aparecieron con una periodicidad quincenal hasta el año 2005, momento en que su papel vino a ser desempeñado por un sitio más flexible desde el punto de vista de la circulación y la polifonía crítica: *esferapública*.

6. *Cantos cuentos colombianos*, de 2004, es el catálogo de la exposición que, con el mismo nombre, itineró por algunas ciudades europeas, ofreciendo una lectura panorámica de las más relevantes actividades artísticas contemporáneas en Colombia. Además de los textos introductorios, dedicados al establecimiento de una especie de contexto cultural para comprensión e ilustración del espectador-lector europeo, aparecen entrevistas de cada uno de los artistas con Hans-Michel Herzog, curador de la exposición y editor del libro.
7. *Otras voces, otro arte*, de 2005, es un libro de entrevistas a artistas contemporáneos colombianos, realizado por el periodista Diego Garzón y editado por la editorial Planeta, con el que la este grupo pretendía llenar el vacío en la bibliografía general acerca del arte colombiano más reciente.
8. *Arte en Colombia, 1981-2006*, de 2006, es un libro de divulgación del arte contemporáneo, concebido para la lectura de público general, impreso por la Universidad de Antioquia y escrito por Carlos Arturo Fernández. El texto se ocupa de revisar algunos procesos del arte contemporáneo en Colombia y algunos nombres, para el autor vertebrales, de los últimos veinticinco años. El inicio de su análisis se sitúa en el Coloquio de Arte No Objetual de Medellín de 1981.
9. *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*, del mismo autor, recoge diferentes artículos sobre el arte realizado y expuesto en las últimas décadas en esta zona del país. Por ser uno de los pocos intentos por adelantar una reflexión sobre lo contemporáneo en el arte de una región, lo recogemos aquí como ejemplo, junto con el anterior libro, de la manera en que los conceptos sobre posthistoria y pluralismo han facilitado, a algunos autores, un marco de validación útil para analizar expresiones artísticas que, de otro modo, habrían encontrado una evaluación apenas general en contextos críticos emergentes, como aquellos que se hallan distantes del innegable centro de actividades artísticas contemporáneas del país: Bogotá.
10. *Esferapública* es un sitio de Internet en el que han circulado recientemente la mayoría de opiniones sobre el acontecer artístico bogotano y, fundamentalmente, sobre las políticas culturales que, desde la capital, rigen la circulación del arte en Colombia. En esta plataforma, a diferencia de *Columna de Arena*, no es necesariamente un ensayo crítico el que suscita respuestas también ensayísticas, o más o menos formalizadas, de parte de sus colaboradores, pese a que muchos de estos textos posean un decidido valor argumentativo y aparezcan debidamente respaldados, como en la crítica tradicional de medio impreso. De hecho, puede afirmarse que una de las razones por las que espacios como éste existen es la falta de afinidad de los grupos económicos que controlan el periodismo con la profundización conceptual que requiere la explicación del arte contemporáneo. *Esferapública*, con un formato mucho más abierto a la participación y a la réplica que *Columna de arena*, su antecedente inmediato, ha admitido un amplio volumen de intervenciones, en diversos formatos, géneros textuales y paratextuales, que, aunque desiguales en su calidad conceptual y enunciativa, supone un campo de análisis todavía por abordarse.<sup>4</sup>

Esto no significa, por supuesto, que en tales textos se haya teorizado específicamente sobre el debate entre lo moderno y lo contemporáneo o que allí se den las más acabadas reflexiones sobre el tema. Lo que se encuentra, en la lectura de estos escritos heterogéneos, es la manera en que el planteamiento de una eventual contemporaneidad de los fenómenos estudiados da soporte y fondo a los análisis de obras, artistas, períodos o poéticas de momentos diferentes, pero que, de alguna manera, coinciden en ampliar la concepción del arte más allá de los presupuestos del modernismo. Son todos ellos materiales que, como se ve, no responden a un estatuto editorial único ni, mucho menos, a un género específico de la literatura artística: hay allí libros de historia del arte, recopilaciones críticas, monografías, textos divulgativos, sitios de Internet, cartillas institucionales y libros de entrevistas. Se citan acá, más bien, en un intento por completar, con una tercera viga, añadida a los rasgos de lo contemporáneo en el arte y a la actividad de algunos

---

<sup>4</sup> Ejemplo de esta amplitud de registros es el hecho de que, recientemente, la página haya “colgado” videos con entrevistas a diferentes críticos y conocedores que se ocupan del arte contemporáneo.

críticos ocupados de la eventual ruptura con el modernismo, un andamiaje conceptual más sólido de lo que permitiría la simple revisión de obras de arte y poéticas individuales. La desigual e intermitente cultura editorial colombiana de tema artístico aguarda aún un análisis profundo, desde el campo de la historia cultural. Como se ve, son además textos que, con sus propios títulos, aluden metafóricamente, informativa o apelativamente a una especie de condición (la contemporánea) residente en unas coordenadas para las que se requiere una nueva periodización o una nueva manera de definir las convenciones. Parece superada ya aquella actividad de escritura sobre arte en Colombia que sólo tenía interés en señalar cuándo un artista producía obras que cabían dentro de las designaciones históricas o estilísticas puestas en circulación por el sistema hegemónico del arte. Lo contemporáneo, al igual que lo moderno, debemos comprenderlo como un sistema de representaciones culturales, susceptibles de análisis e interrogación, y que, para el contexto cultural nuestro, demandan sistemas de aproximación localizados, como puede ser en este caso el instrumento de análisis de ideas artísticas presentes en la crítica de arte en Colombia, una perspectiva que cabe en el más amplio ámbito de la historia de la tradición intelectual. En otras palabras, se trata del estudio de la crítica de arte en el marco del análisis del desarrollo del pensamiento artístico colombiano e hispanoamericano. Sin embargo, la apertura a la construcción de un propio paradigma no ha sido, ni mucho menos, fluida y plena de aciertos. A veces, hay que detenerse en baches y mistificaciones. Por supuesto, no siempre la legitimidad cultural de una pesquisa depende de la elevación o del valor intrínseco de su objeto de estudio. Parafraseando a Danto, podríamos decir que la conciencia de las representaciones sobre lo contemporáneo debe aguardar el ascenso a la conciencia histórica misma, un ascenso que, de seguro, no puede considerarse cerrado o libre de contradicciones.

### *Entrada*

Ahora bien, esta especificidad, que podríamos llamar cultural, y según la cual la historia y la teoría del arte en Latinoamérica y Colombia requieren de otras formas de escritura y definición, tiene su antecedente más remoto en los proyectos de reescritura de la historia emprendidos por la generación independista, uno de cuyos ejemplos comentaré brevemente aquí.

La siguiente imagen pertenece a *La Biblioteca Americana o Miscelánea de literatura, artes y ciencias*, el proyecto editorial desarrollado en Londres en 1823 por el polígrafo venezolano Andrés Bello y el periodista neogranadino Juan García Del Río. *La Biblioteca* es el primer plan de construcción literaria e ideológica de Hispanoamérica del que se tiene noticia y fue un

proyecto de publicaciones donde la divulgación del pensamiento crítico y el reconocimiento de la especificidad cultural americana tenían un papel protagónico en la definición que se avizoraba de las jóvenes repúblicas del sur del continente. Estos dos procesos, como se verá, aparecen con diferentes matices en las agendas de la crítica literaria y artística en Colombia y tienen en la *Biblioteca* un antecedente remoto pero vigente, de la fecunda discusión que se ha realizado sobre los horizontes supuestos por lo moderno y lo contemporáneo en el arte reciente y una revelación sobre la conciencia de las designaciones históricas hegemónicas y locales como representaciones plausibles de revisión. La imagen recoge un grabado que representa la alegoría de América. En ella, se ven los elementos más típicos de la alegoría pictórica conocida por los europeos, aunque, en este caso, la acentuación de los valores americanos es más que evidente en los recursos iconográficos de la obra. América es lugar de encuentro, pero, además, como expresó admirablemente Germán Arciniegas, su proceso de constitución social fue “un ensayo”, dado que, a diferencia de la América Anglosajona, no fue una mera consumación de la utopía europea. Si los Estados Unidos suponían el campo apropiado para la aclimatación de la cultura tratadística, la América española suponía el adentrarse en los meandros del ensayo y la crítica, formas de captación privilegiada de la realidad cultural.



Grabado de la *Biblioteca Americana*, Londres, 1823

Copia de la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia

En su “Prospecto”, texto que antecedió al grabado, y al que podemos concebir como uno de los primeros manifiestos sobre la independencia cultural del continente, Juan García del Río expresaba la razón de ser de esta *Biblioteca Americana*: poner a América en contacto con el mundo, para tratar de remediar el ostracismo cultural al que España la había sometido con una estrategia tan aviesa como calculada. Un hecho interesante para resaltar, luego de hacer una lectura inicial del “Prospecto”, es que este ostracismo se definía, no sólo en términos de

alejamiento entre las naciones, sino también como el desconocimiento que los americanos tenían de sí mismos como unidad cultural, un desconocimiento mensurable tanto en indicadores geográficos o económicos, como en una dimensión ideológica y cultural reflejada en su forma de entender una inserción problemática en la historia universal.<sup>5</sup> Esta publicación se erigía, entonces, según los autores-editores, en la posibilidad de que el continente americano conociera, por traducción, por reproducción o por análisis, las diferentes obras del pensamiento ilustrado, científico y humanístico, constituyentes de aquella tradición intelectual y cultural en la que América se encontraba indefectiblemente inmersa, pero de la que se hallaba flagrantemente desconectada por acción disociadora de la corona española. El texto proponía, así, una expedición literaria por la geografía espiritual del pensamiento para ese entonces contemporáneo, señalando la importancia de la construcción de una opinión pública a través de la formación del público lector. García del Río señalaba, a su vez, en esta declaración de intenciones, que la actividad crítica y divulgativa debía entenderse en el marco de un propósito emancipador insoslayable.<sup>6</sup> Todo esto resulta llamativo, considerando la antigüedad del texto, a la luz de las teorías postcoloniales y de las reflexiones sobre la emancipación cultural, puestas otra vez en el centro de la agenda de tantos proyectos críticos y políticos del arte y la literatura contemporáneos en Latinoamérica, a veces más con un propósito mesiánico que obedeciendo a una lectura cabal de la historia.

Uno de los asuntos más interesantes consignados en el “Prospecto” es el proyecto de una nueva periodización para la historia americana, inspirada en (y a la vez trasgresora de) la nomenclatura hegemónica. Dice García del Río:

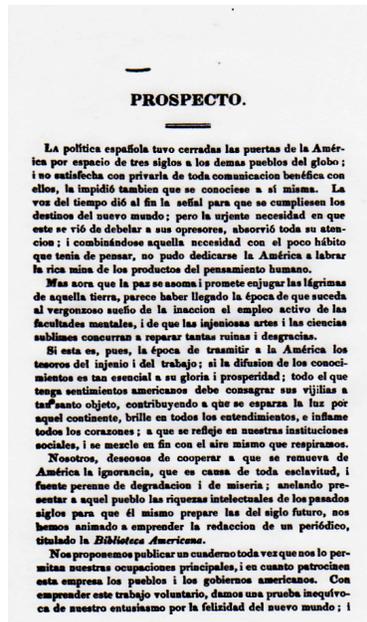
*Llamaremos historia antigua a las conjeturas que se han formado sobre el modo en que el nuevo continente se pobló; i a la que tiene por asunto la fundacion i épocas varias de sus imperios i naciones independientes, como también a cuanto se sabe acerca de sus costumbres, ciencias, artes, i estado de civilización hasta la fecha de su descubrimiento, terminando con la sangrienta conquista de aquella parte del globo. Designaremos con el nombre de edad media la época colonial, en que la descendencia de los conquistadores, la de los indígenas, la de las razas africanas, formaron una sociedad compuesta de elementos discordes, que la política de la metrópoli tuvo estudiosamente desunidos, mientras su poder, cimentado sobre la ignorancia i la división, pesaba igualmente sobre todos. Por último, distinguiremos con la denominación de historia moderna a la nueva era de América, en que sacudiendo ella el yugo que la oprimía, vió nacer en su seno estados independientes.*<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> García del Río, “Prospecto”, en *Biblioteca Americana*, p. v.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. vi.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. vii.



Primera página del “Prospecto” escrito por Juan García del Río para la *Biblioteca Americana*, Londres, 1823.

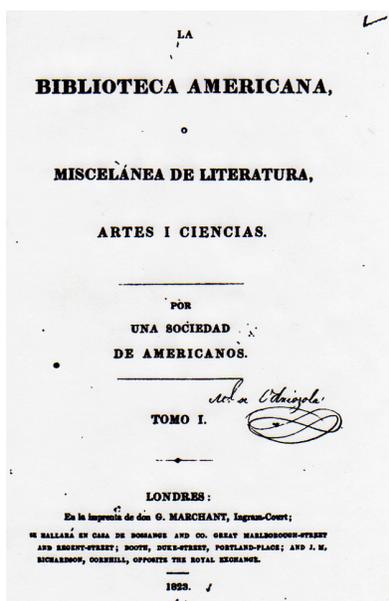
Copia de la Sala Patrimonio Documental de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia.

Es sorprendente que este autor fuera consciente de la influencia que una reflexión sobre la manera de escribir la historia tenía en un proyecto de emancipación política y cultural. Obsérvese cómo, en particular, se halla la idea de una “edad media” u oscura, tristemente vivida por América luego de que la Península desarrollara una especie de programa de incomunicación y administración de la ignorancia. Mientras que a la saludada “era moderna” se la hace coincidir con la consecución de la libertad política y la emancipación cultural, representada en la osadía de una nueva nominación. De igual manera, después de esta reflexión sobre la necesidad de nuevos conceptos para entender la historia americana más allá de esquemas y períodos establecidos por la hegemonía, el “Prospecto” señalaba la importancia que, para el propósito de la *Biblioteca*, tenía apoyar la construcción de la opinión pública en ensayos y escritos pertenecientes, no a obras de la imaginación, sino del intelecto.<sup>8</sup> Este planteamiento concedía al ensayo y a los diferentes géneros de escritura didáctico-informativa (como la crítica de arte, de la que nos ocupamos acá) una importancia cultural definitiva, toda vez que cabalgaban a medio camino entre el dominio artístico-estético y la dimensión más rigurosa del pensamiento y la razón, a la que, se suponía, debían acceder por fin las jóvenes naciones. Esto afirmaba la idea, tomada de Madame De Staël, de que ensayo y crítica eran los géneros convenientes a las naciones libres, las cuales, por medio

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

de sus periódicos y medios de información, podían erigir una conciencia de lo público. Por esta razón, este proyecto editorial londinense, atribuido con modestia a la autoría de “unos americanos”, buscaba el progreso de la sociedad y de las diferentes artes y ciencias, mediante la construcción de un público lector capaz de entender los productos de la cultura americana dentro de una escala global de valores. Por último, debemos señalar que el texto de García del Río es representativo de la manera como, ya en la Independencia, la divulgación de la escritura ensayística y crítica engranaba en un programa educativo y cultural dirigido a la mentalidad ilustrada americana, recién involucrada en el proyecto de construirse, de nombrarse a sí misma con nuevas nomenclaturas, a través de la consolidación de su público lector. El “Prospecto” debe tenerse por el más directo antecedente, desde el discurso de la crítica de circulación periódica, de una búsqueda de ubicación cultural para los productos artísticos continentales, búsqueda en la que el simpático proyecto de reforma de la ortografía evidenciado en el pasaje anterior, resulta uno de los capítulos más llamativos y pendientes de investigación para los estudios culturales, y donde los textos fundacionales sobre arte aborigen escritos por americanos libres como Hipólito Unánue (también aparecidos en la *Biblioteca Americana*) están aguardando una evaluación y análisis, desde la perspectiva de la construcción de las ideas americanas libres sobre el arte del continente.



Carátula de la *Biblioteca Americana*, Londres, 1823.

Copia de la Sala Patrimonio Documental de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia.

El ejemplo de la *Biblioteca Americana* no tiene un propósito distinto al de señalar cómo la confección de etiquetas y designaciones de marca historiográfica parece ser el primer paso en un desmarcamiento que, necesariamente, implica la posibilidad de pensarse desde la propia particularidad, de la cual los nuevos nombres para la historia local son la señal más visible. La historia de la crítica de arte en Colombia, como capítulo obligado de una pesquisa en nuestra tradición intelectual, debe asumir la necesidad de entender el estudio del arte, no desde una perspectiva inmanentista, fácilmente conducente a una esencialización de “lo moderno” y de “lo contemporáneo”, sino desde un enfoque situado en la construcción de representaciones y esquemas de comprensión.

### *El modernismo “ubicado”*

Suele afirmarse, a veces con ligereza, que Marta Traba constituyó un paradigma único de autoridad para la comprensión de los procesos del arte moderno en Colombia y que su presencia de más de tres décadas en la crítica obstaculizó la consolidación de actividades renovadoras en las generaciones posteriores. También, se dice que su influyente escritura y sus múltiples actividades de promoción del arte moderno motivaron una insistencia dañosa en retóricas pictóricas y escultóricas internacionalistas ya caducas, que habrían confinado a otras manifestaciones más avanzadas a una perpetua e inmisericorde sombra. No insistiremos aquí, pues ésta ya ha sido tarea desarrollada recientemente por varios autores, en analizar la complejidad del pensamiento de la autora colombo-argentina y en lo difícil que es circunscribir su trabajo crítico a la pura esfera modernista y a esa especie de tiranía crítica encargada de opacar a nombres emergentes de la década del setenta y el ochenta, tal como se concibe en la lectura de textos un tanto ingenuos sobre su obra. Lo que sí trataremos de identificar aquí, con algunos ejemplos tomados de sus propios artículos sobre los Salones Nacionales de Artistas, son las razones que deben llevar a una visión matizada del concepto de “modernismo artístico” en sus ensayos y comentarios y, por ende, en sus propias actividades de ampliación o superación cultural de este paradigma. Sobre tal replanteamiento se ha escrito poco, pues no parece convenir al interés de encorsetar las ideas de la autora en un todo unitario y definitivo, es decir, en ese fantasma contra el cual dirigir los venablos, en nombre de una supuesta contemporaneidad liberada ya de yugos esteticistas y eurocéntricos. Es evidente que la trayectoria intelectual y espiritual de Marta Traba no estuvo exenta de contradicciones y que, sucesivamente, adoptó

posiciones de apoyo y de recriminación ante una nueva generación de artistas de “vanguardia” que intentaba explorar otras formas de construir, comprender y hacer circular el arte en el país. En este sentido, se sabe de su posición de apoyo a las actividades experimentales que, en el año 1969, introdujeron en el arte colombiano los lenguajes de la instalación y el conceptualismo, con la exposición “Espacios ambientales”, presentada bajo su administración en el Museo de Arte Moderno de la Universidad Nacional, lugar donde se hicieron proyectos como los de Álvaro Barrios, Santiago Cárdenas y artistas que, por aquella época, reflexionaban a profundidad acerca de los límites entre los géneros artísticos modernos y planteaban nuevos caminos para las determinaciones artísticas internas del arte en el país<sup>9</sup>. Sin embargo, también se conoce la posición de rechazo que la misma Marta Traba adoptó ante artistas que, para ella, se enfrascaban en una especie de juego burgués y que daban un “salto en el vacío”, imitando las desestabilizaciones neodadaístas de artistas norteamericanos, entregados a la novedad por la novedad. Tal rechazo, por supuesto, venía a complementar su oposición a la seducción que arte *pop*, minimalismo y *arte óptico* ejercían en los artistas latinoamericanos de los sesenta y los setenta, a quienes condenó en su célebre libro de 1973 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, por “entregarse al centro emisor”, y para cuyos procedimientos sólo veía dos alternativas artísticas dignas de oposición por parte de los jóvenes: la de persistir en los lenguajes del arte moderno (a los que confería una especie de validez intemporal) o la de adscribirse a una especie de paradigma de “ubicación” cultural, donde se pudieran explorar las particularidades del mundo simbólico local. Por obvias razones, es este segundo punto el que nos interesa señalar acá como antecedente de las reflexiones sobre lo contemporáneo en el arte en Colombia, tal como apareció, fundamentalmente, en algunos de sus textos sobre los Salones Nacionales de Artistas y, sobre todo, en su dilatada excursión crítica por la obra de Beatriz González. Es evidente que, cuando Marta Traba se dio a la tarea de escribir sobre artistas como Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Fernando Botero o Alejandro Obregón, pensó en la validación de tales nombres teniendo presente un paradigma de excelencia formal y autonomía significativa, internacionalista, ya consolidado: el de la tradición europea de la pintura y la escultura modernas, tal como los había aprendido de sus maestros Pierre Francastel, Rene Huyghe y Giulio Carlo Argan, como los había entendido en sus ávidas lecturas de los clásicos de la historia del arte, de Vasari y Winckelmann a Venturi y Worringer, y de la estética moderna, de

---

<sup>9</sup> La revisión más interesante de este episodio, y de otros conectados con esta actividad seminal, se encuentra en el libro de Álvaro Barrios *Los orígenes del arte conceptual en Colombia*.

Baudelaire a Benedetto Croce. También debe añadirse a esta lista su lectura del primer Clement Greenberg, cuyas ideas sobre los lenguajes modernos, en tanto vanguardia opuesta a las liquidaciones del *kitsch* y a las mistificaciones de la industria cultural, Marta Traba leyó atentamente para sustentar una validación de la exploración artística contemporánea latinoamericana en el depósito siempre inagotable de la cultura visual popular. Por el contrario, cuando vio que artistas como Bernardo Salcedo o Beatriz González hacían su aparición (y que estas obras se sustentaban en valores de especificidad cultural, en una trasgresión de lenguajes y en un sesgo de indiferencia ante la circulación hegemónica, todos ellos asuntos nunca abordados en el país bogotano de la época) entendió que debía recurrir a otras formas de reconocimiento y validación. A este respecto, sus páginas acerca de los Salones de Artistas de las décadas de los cincuenta y sesenta son particularmente ilustrativas de una conciencia receptiva ante la especificidad cultural y estética que ponían en escena, en el campo de las investigaciones plásticas modernas, los nuevos artistas. De hecho, en varios de sus textos de los años setenta, señalaba la manera dañosa en que obras como la de García Márquez o Fernando Botero habían quedado neutralizadas en su potencia estética y significante, por medio de la reducción folklorista que sobre ellas practicaban los centros metropolitanos.

De igual manera, es llamativa la manera en que abordó los problemas que, para la actividad crítica e intermediadora, generaba una obra como la de Beatriz González, de la que intentó dar cuenta en numerosos artículos y en un libro muy importante, editado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá a principios de los setenta, y que aún carece de una revisión profunda por parte de la crítica y la historia de las ideologías artísticas en Colombia, pues es sin duda el germen de aquellas ideas sobre lo contemporáneo artístico en el país que adquirieron relieve en la crítica de arte desarrollada en la década del noventa. Este libro, vale la pena decirlo desde ya, pese su título un poco inofensivo (*Los muebles de Beatriz González*), insinuaba ya un giro que se convertiría en visionario, dado que tuvo una lenta gestación en los diferentes textos de validación crítica escritos en medio de las polémicas suscitadas por la aparición de nuevas generaciones que encaraban de manera problemática la historia del arte occidental y la condición periférica del artista latinoamericano.

En el XI Salón de Artistas Colombianos, Marta Traba publicó un texto donde insinuó, con cierta timidez, la necesidad de juzgar el arte moderno en Colombia en términos de su especificidad cultural y de su legítima posibilidad de diálogo con las culturas clásicas y modernas, a las que se podía procesar para fines estéticos propios. Se trata de un artículo sobre el primer premio del

Salón, otorgado al *Homenaje a Mantegna* de Fernando Botero, y que pareció en el periódico *El Tiempo* el 14 de septiembre de 1958 con el título *Un gran cuadro en el Salón Nacional*. El cuadro, un óleo de 1,70 por 2,01 metros en el que Botero había practicado una apropiación personal de un fresco de Mantegna sobre la familia Gonzaga, llevó a Marta Traba a considerar, “además de sus valores pictóricos, el problema del tema y la cultura”<sup>10</sup>. Luego de apoyarse en la evidencia de que un maestro representativo de la condición contemporánea como Picasso había hecho algo parecido con obras de Velázquez y Delacroix, señalaba cómo en Botero había un diálogo cultural, además de plástico. Lo interesante, para nuestro propósito de análisis, es que a ambos proyectos emprendidos por Picasso (el de *Las Meninas* y el de *Las mujeres de Argel*) la autora les diera una explicación formalista en el proyecto de investigación espacial del cubismo, mientras que identificaba en el proyecto de Botero una afinidad de estilo con el Renacimiento, afinidad que, aunque formal, realzaba el diálogo entre dos lenguajes artísticos y, por ende, entre las culturas que representaban y con las que el artista latinoamericano podía establecer un diálogo de igual a igual.



Fernando Botero, *La camera degli sposi*, 1958.

Siete años después, en 1965, tuvo lugar aquel Salón, conocido por el relevo generacional que tuvo lugar allí, y donde la misma Marta Traba ejerció como jurado calificador. Ya los Salones de principios de la década del sesenta habían asentado el prestigio del arte moderno y de la abstracción, y puede decirse que gozaban de una aceptación general entre conocedores y público. Su posición, esta vez, la defendió en varios textos que se convirtieron en referente obligado para indagar en ese paradigma alternativo de modernidad “culturalmente ubicada” que ya empezaba a vislumbrarse en las ideas profesadas por la autora acerca de la condición latinoamericana, desde

---

<sup>10</sup> Traba, Marta, “Vida cultural. Un gran cuadro en el Salón Nacional”, en Calderón, Camilo, *50 años Salón Nacional de Artistas*, p. 85.

su libro de 1961 sobre la pintura nueva en el continente. En la presentación del catálogo de exposición, las conquistas de los artistas jóvenes le merecían un particular juicio sobre el estado general de las artes en el país.

*El anhelo de devolver al arte sus poderes más absolutos no significa en modo alguno un retorno hacia formas cuya vigencia haya caducado; es sólo el reclamo para que, aceptando los hallazgos que diariamente se llevan acabo en el orden móvil y en constante alteración del arte contemporáneo, los artistas y especialmente los más jóvenes no se limiten a “hacer” el arte, sino que intenten dotarlo de sentido, de un contenido más profundo. Si los medios para realizar la obra de arte son en la actualidad comunes a los artistas de cualquier sitio del mundo, los contenidos, en cambio, no pueden sino estar ligados con la conciencia personal y con el ámbito donde se generan.<sup>11</sup>*

Como se ve, ya la necesidad de que los lenguajes plásticos se relacionaran semánticamente con la sociedad donde pretenden cumplir su tarea simbólica y comunicativa estaba en el centro de la preocupación y abandonaban la ya reiterativa consigna de que era necesario producir un arte insertado en las conquistas de autonomía y solidaridad significativa del arte internacional. Luego de esta especie de proclama, en la que además defendía la continuidad del Salón Nacional de Artistas por considerarlo el único “termómetro” que medía la temperatura de las artes en el país, la autora publicó una serie de textos en los que, con su peculiar estilo batallador y polémico, defendía a algunos de los artistas premiados frente a los ataques dirigidos por críticos y comentaristas que no entendían la importancia de estas rupturas. De estos textos, sólo citaremos la defensa que hizo de *Los suicidas del Sisga*, obra de Beatriz González premiada ese año, un cuadro al cual Marta Traba valoró desde una perspectiva que combinaba la apelación a valores plásticos, tal como los entendía su modernismo comunicativo, y a valores culturales, de una especificidad crítica y de un trasfondo irónico que empezaba a tener en cuenta como salida a los callejones sin salida de la autorreferencialidad y el lirismo modernistas<sup>12</sup>.

1967, año en el que nuevamente Beatriz González consiguió un premio, esta vez con su *Apuntes para la historia extensa de Colombia, Tomo II*, una obra en la que se apropiaba de un retrato de Francisco de Paula Santander pintado por Figueroa, dio lugar a otra defensa de talante cultural de Marta Traba, que resultaba avanzada para su época, pues buscaba salvaguardar de la imputación de plagio la actividad de apropiación que los artistas contemporáneos hacían de las imágenes producidas por la historia del arte y la cultura popular.

---

<sup>11</sup> Traba, Marta, “Presentación catálogo”, en Calderón, Camilo, Op. Cit., p.133.

<sup>12</sup> Traba, Marta, “La batalla número 17”, en Calderón, Camilo, Op. Cit., p.136.

La acusación había venido del periodista Arturo Abella, quien creyó descubrir que la apropiación realizada por la artista era un plagio, increíblemente pasado por alto por la crítica. Esto revelaba parte de la incapacidad de los comentaristas y periodistas de aquella época para comprender procedimientos del arte contemporáneo como la apropiación, la cita irónica, el pastiche y el desplazamiento, cada vez más alejados de las nociones tradicionales de autoría, genio y subjetividad, veneradas por la sociedad de la época. Lo más sorprendente, sin embargo, es el hecho de que la justificación dada por Marta Traba a la apropiación del retrato académico de Santander pintado en el siglo XIX por Figueroa tuviera, no apelara a una razón plástica, desde la innovación radical modernista, sino cultural. Éste, por supuesto, era un camino diferente al que había recorrido en el año 58, cuando valoró positivamente al Botero que reinterpretaba a Mantegna, y al del año 65, donde legitimó la apropiación de la imagen popular de los suicidas de González con fines críticos y humorísticos. Decía, entonces que, por eso, “es inútil que ella explique que, como casi todas sus obras, lo sacó de una fotografía de periódico, que cite en su ayuda las innumerables versiones modernas de siglos anteriores hechas por todos los artistas desde Picasso hasta Botero.”<sup>13</sup> Más adelante, en el mismo texto, intentaba conjurar la acusación de plagio (extendida también a la escultora Feliza Bursztyn y al arquitecto Rogelio Salmona) con un argumento centrado en razones distintas a la forma y el estilo: “Sus obras tienen líneas que las generan, un lenguaje propio que las expresa y una estructura conceptual que les confiere solidez, unidad plástica y autenticidad, y de este modo las significa”.<sup>14</sup> El lector de estas páginas podrá afirmar que el análisis cultural acerca de tales obras no es lo suficientemente evidente, o que aún subsisten en él algunos de los mitos propios del arte moderno, como la pericia y la solidaridad estructural entre formas y contenidos. Sin embargo, debemos pensar que el estatuto de diferenciación entre el arte y la realidad era incluso algo apenas iniciado en el contexto hegemónico de aquellos años (el ensayo de Danto “The artworld” había sido publicado en 1968 y los primeros libros sobre arte contemporáneo en lengua española que desarrollaban una teoría de la extensión del arte, como por ejemplo *Del arte objetual al arte del concepto* de Simón Marchán Fiz, aparecerían sólo algunos años después). Con dificultad, se empezaba a entender, en el contexto global, que la aparente igualdad entre artefactos artísticos y artículos producidos industrialmente era una de las líneas estructurales de la creación artística contemporánea, y sin embargo Marta Traba veía allí una marca de inserción cultural. Es probable que la acusación de

---

<sup>13</sup> Traba, Marta, “El XIX Salón de Artistas”, en Calderón, Camilo, Op. Cit., p.150.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 151.

plagio fuera fácilmente desmontable desde la perspectiva de los múltiples materiales y fuentes de construcción del arte moderno, pero es evidente también que la imputación ingenua de periodistas y comentaristas obligó a que la justificación y defensa del carácter vanguardista de artistas como Beatriz González debiera emprenderse desde otras perspectivas, más comprensibles para el público, y donde una nueva validación histórica estaba por aparecer.

Hasta aquí los textos sobre los Salones donde Marta Traba abordó una legitimación del arte moderno en términos culturales, una legitimación que, como estamos planteando, superó la ortodoxia modernista. Otra cosa, bien distinta, ocurre con el artículo que escribió acerca de la indiferencia mostrada por la Bienal de Venecia de 1971 ante la obra, a su modo de ver retardadora, presentada por esta misma artista. Este texto tiene la importancia de que realiza la estimación cultural de la obra de Beatriz González, aprovechando el tema de la representación internacional en el certamen, con lo que la discusión abandona la pura reflexión sobre formas y contenidos y cuestiona la misma circulación de los valores artísticos y la incapacidad de la corriente hegemónica, para detectar el contenido cultural en actividades artísticas “localizadas”. En este texto, intenta dar una explicación de la indiferencia de la Bienal frente a la obra de la artista, mostrando que hay un arte “de bienales”, pensado para impresionar en tales eventos y donde aparecen formas “sin importar “de dónde salgan y por qué se hayan motivado”<sup>15</sup>, una afirmación que, lejos de perder vigencia, parece aplicable a este formato de evento artístico internacional, ya ampliamente cuestionado a causa de su banalización espectacularista y de su rapto reciente por parte de la industria turística y los capitales del entretenimiento.

Por el contrario, según Traba, el arte de Beatriz González evade cualquier imitación mimética de los lenguajes internacionales y opta por una marginalidad que introduce un ruido saludable, revitalizador, en medio del invariable paisaje de formas metropolitanas.

*En esta última categoría, que en mi opinión es estupenda, desafiante, ingeniosa, perturbadora, honesta y que, apoyándose en todas estas virtudes adelanta la más importante, la de forzar una apertura al panorama cerrado, tedioso, pesimista y uniformemente negativo del arte actual internacional, coloco la obra de Beatriz González.*<sup>16</sup>

Lo que resulta más interesante para nuestro análisis es que, permanentemente, y sobre todo en este texto, Marta Traba parecía incapaz de evadirse del análisis plástico formal de las obras y debía, entonces, entrar a analizar la pertinencia de las referencias al sistema de la marginalidad visual hechas por la obra de Beatriz González, bajo el argumento de la contextualización social y

---

<sup>15</sup> Traba, Marta, “Beatriz González: La cursilería como arte”, en Calderón, Camilo, Op. Cit. P. 66.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

cultural en construcciones plásticas también válidas y coherentes, como si propusiera una especie de autonomía local y parcial para esa visualidad. A este respecto, decía: “Lo más importante de todo esto es que consiga hacer de su obra una unidad de sentido que, sin moverse de lo regional, es capaz de transmitir lo regional como una vivencia donde se expresan concepciones humanas y estéticas extremadamente amplias y complejas.”<sup>17</sup> Obsérvese cómo el paradigma, antes dependiente de la excelencia formal transnacional, concentrado en la alianza estructural entre significantes plásticos y significación espiritual universal, cedía, de tal manera, a la obligación de entender el arte como un sistema de conocimiento social privilegiado, como un instrumento de disección que podía poner en evidencia las tensiones ideológicas y culturales presentes en toda aspiración de representación global. La validez de tal obra estaría, entonces, no en la adecuación a los lenguajes internacionales, en el acercamiento a las conquistas del arte moderno, tal como argumentaba al defender las obras de Obregón, Negret o Ramírez Villamizar ante los nacionalismos e indigenismos, sino en su manera de procesar, a partir de las estrategias del arte contemporáneo, un régimen visual alternativo: el de las culturas populares.



Beatriz González, *Los suicidas del Siga*, 1965

Tal vez el acercamiento crítico realizado por Marta Traba en 1971 a la obra de Beatriz González siga siendo tímido en inclinar la balanza hacia lo cultural. Sin embargo, es evidente que la génesis de los planteamientos desarrollados por la autora a finales de la década del setenta acerca de esta obra (es decir, su propio giro de contemporaneidad, mediante la exacerbación de lo local) están ya puestos sobre la mesa en estas reflexiones. En efecto, su libro de 1977 *Los muebles de Beatriz González* y su magnífico ensayo *Beatriz González*, publicado por la revista *Eco* un año después, dan cuenta de un acercamiento muy maduro a esta obra artística, un acercamiento que

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

evade las dudas que cuatro años antes representaba el aproximarse sólo desde la categoría de la ubicación cultural, periférica de la visualidad. Dado que estos dos textos demandarían una lectura más detallada y dado que nuestro propósito, por el momento, es sólo mostrar la manera en que el pensamiento de Marta Traba se vio obligado a proponer un paradigma de interpretación más allá de las restricciones del modernismo internacional, sólo nos limitaremos a señalar el hecho, un tanto curioso, de que, en ese libro de 1977, uno de los teóricos más socorridos fuera Clement Greenberg, precisamente el más esforzado defensor de la pintura modernista y autorreferencial norteamericana. Habría que aclarar, por supuesto, que el Greenberg invocado por Marta Traba como fondo conceptual para la interpretación de Beatriz González es el de *Vanguardia y kitsch*, aquel ensayo de 1939 donde el autor norteamericano, antes de incursionar en la defensa de la pintura modernista, establecía una original relación de reciprocidad entre la apropiación del efecto artístico practicado por parte de la industria cultural y la contestación del arte vanguardista. Es evidente, claro está, que una autora como Marta Traba, tan deudora de un paradigma de excelencia plástica en el que la distinción formal y la elaboración imaginativa eran excluyentes, debía encontrar en alguna parte una justificación que sostuviera la distinción entre el *kitsch* y la apropiación que de éste podían hacer los artistas contemporáneos, no sólo los representantes del *pop*, sino también los que se atrevían a la formulación de una especie de vanguardia periférica, donde se vivía la “felicidad” del subdesarrollo.

Acabemos este punto señalando simplemente la importancia que, para el diálogo del modernismo con las nuevas formas internacionales de comprensión del arte, tuvo el hecho de que, en este caso, Marta Traba se hubiera servido de múltiples referentes conceptuales, que a duras penas alcanzaron a procesar sus herederos críticos de la década del ochenta. Estos herederos, la mayoría de las veces, se comprometieron en una defensa de todo aquello que consideraban experimental o “contemporáneo”, pero que, en el fondo, insistían en valorar positivamente, cuando convenía, manifestaciones que estaban por fuera de una valoración de la contemporaneidad del arte entendida como proceso de contextualización cultural y social de las formas existentes.

*“El arte contemporáneo envejece más rápido”*

La respuesta americana hacia los dictados hegemónicos de la historia europea de la cultura ha puesto muchas veces en evidencia un deseo emancipador completamente legítimo, que ha contribuido a la construcción de una personalidad artística definida, en oposición a los esquemas propios de la colonización cultural. Pero, de la misma manera, en muchos casos, el acercamiento

a conceptos de carácter general, a nociones propias de los estilos artísticos o a terminología importada de la teoría del arte y de la estética foráneas, ha dado lugar a lamentables malentendidos, cuya influencia no se ha limitado a un uso inapropiado de conceptos, sino que ha incidido de manera problemática en las políticas culturales, en la formación de públicos y en la actividad de teorización, ámbitos en los que nociones oscuras o incorrectamente planteadas han llevado a errores de recepción lamentables.

Y tal vez no haya un par de términos más socorridos por la actividad crítica de finales de los setenta y de casi toda la década del ochenta, en su largo fraseo pseudopluralista, como los que representan “lo conceptual” y “lo posmoderno”, etiquetas que, en la actividad de muchos comentaristas, acabaron por convertirse en puras designaciones proverbiales o en un guiño autorreferencial que llevaba la redacción de estos textos críticos a una oscuridad y un cripticismo insoportables.

En general, la impresión que suscita la actividad crítica inmediatamente posterior al modernismo es la de unos lugares comunes que, de repetidos, dejaron de ser elocuentes e impidieron hacer formulaciones que comprendieran el cambio que se había producido en la actividad artística colombiana a finales de los sesenta. Es evidente que la aparición, durante estos años, de estrategias artísticas múltiples hizo pensar que el reconocimiento de cierta heterogeneidad era la característica dominante y que nada semejante a los indicadores de excelencia formal y solidaridad interna de los componentes del signo plástico podía aparecer con mayor autoridad en el horizonte de validación. A esto, hay que añadir, además, el hecho de que los diferentes elementos de afirmación del sistema del arte en Colombia hubieran ganado en solidez (museos, mercado, departamentos de curaduría), mientras que la crítica se hubiera quedado con un ambiguo sistema de evaluación de la calidad del contenido y la forma de la obra de arte, que no lograba comprender la particularidad de las actividades iniciadas en el país y que poca comunicación lograba con el lector. Si se reconocía una supuesta pluralidad de actividades artísticas era para paliar la incompreensión de un nuevo estatuto, más que para profundizar en las necesidades de formular una definición ampliada del arte, como cabría esperar hoy en día.

La lectura atenta de uno de los libros más representativos de la crítica de arte a finales de la década del setenta, *Un lustro visual*, recopilación de artículos de Eduardo Serrano publicada en 1976 por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, puede dar una idea de lo que se había perdido después de la desaparición de Marta Traba del escenario crítico nacional y de la manera en que su acabada teoría de la circulación marginal del arte, evidenciada en una lectura sin lugar a dudas

avanzada de Beatriz González, fue pasada por alto, con el fin de establecer la filiación del arte realizado a inicios de la década del setenta con las diferentes tendencias experimentales de la neovanguardia norteamericana y europea y con un eventual clima de heterogeneidad que había desterrado de la historia del arte cualquier dirección comprensible para la crítica. De ahí que sorprenda en textos de esta época, escritos por Serrano y por algunos de sus contemporáneos, el hecho de que se buscaran indicadores de excelencia formal o valores estrictamente modernos, como la expresión subjetiva o la pericia técnica, en obras que decididamente, y tal como lo reconocían incluso estos mismos críticos, renunciaban a tales nociones.

Las lecturas más reveladoras de este libro son aquellas que podemos hacer de artículos escritos por el autor, a propósito de artistas que dos décadas después lograron una especial vigencia y una decidida asociación por obra de la crítica con problemas contemporáneos del arte y la cultura en Colombia. Vale la pena aclarar que los textos de Serrano sobre estos artistas en el mencionado libro son pocos (Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, Beatriz González o Bernardo Salcedo), en comparación con el número de textos dedicados a artistas activos de este período que no representaban ninguna ruptura con el modernismo iniciado en Colombia en los años cincuenta y que, antes bien, representaban el regreso a formas de la figuración académica, abstracción o juego geométrico, encubiertos en la supuesta contemporaneidad del retorno a valores de orden. Se trata, como lo expresa el mismo Serrano, de un acompañamiento al arte que se exhibió en estos cinco años, es decir, de textos escritos “en caliente” para una valoración inmediata de lo visto por el crítico, lo que da cuenta de los tipos de actividades artísticas que encontraron visibilidad y, a la vez, informa sobre la misma disposición del crítico a afrontar las diversas prácticas con un discurso homogeneizador (un poco “a la carta”, como ha dicho William López).

En la introducción al libro, una nota en la que informa de los distintos procesos en que se vio inmerso, Serrano expresa como característica distintiva del lustro 1970-1975 el experimentalismo y la rápida sucesión de rupturas formales, la introducción de nuevos medios y la adopción general por parte de los artistas jóvenes de una dinámica acelerada, seducida por el llamado de la innovación y por la aparente libertad plástica a que conducía la historia del arte.<sup>18</sup> Ello lo llevaba a plantear que la detección de los procesos de los artistas se hacía más compleja, dado que “el quietismo pierde peso como indicación de coherencia”<sup>19</sup>. Esto, según el autor, tenía una consecuencia práctica previsible: el hecho de que apareciera un relativismo a ultranza, que

---

<sup>18</sup> Serrano, Eduardo, *Un lustro visual*, pp. 15-16.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

suspendía la posibilidad de valorar cualquier actividad artística en función de un programa o un paradigma estético. Evidentemente, el autor confundía un paradigma de comprensión con un dogma prescriptivo o una ley que debía realizarse en la actividad de los posibles futuros artísticos. Es probable que muchos críticos de estos años, al no percibir un paradigma unificador, reconocieran en la ausencia de una dirección única, en la cohabitación de actividades artísticas hasta cierto punto disímiles, el único principio de reconocimiento y diferenciación histórica. Pero la heterogeneidad no es un criterio de análisis lo suficientemente iluminador, y esto, unido a la inmovilidad de la crítica como vehículo de verdadera intermediación, produjo en el comentarista de arte una dañosa confianza en que a cualquier obra podía hacerse un comentario apropiado y justo, sin importar que el mismo autor apenas tuviera una visión comprensiva de las implicaciones de esta pluralidad y de las razones específicas que sustentaban cada práctica individual. En contraste con esto, la razón por la que la crítica de Marta Traba logró un alto nivel de autoridad en el país es que supo distinguir y reconocer un paradigma de evaluación artística en el modernismo y vio, en su superación y ubicación cultural, una posibilidad de reflexión para el arte posterior a la generación del modernismo. Por supuesto, las propuestas interpretativas de la crítica desarrollada inmediatamente después de Marta Traba no tenían las aspiraciones teóricas ni la coherencia conceptual que evidenciaba la autora de *Los muebles de Beatriz González*, aunque era de esperar que, por lo menos, la escritura sobre arte no se hubiera convertido en una simple fórmula para fabricar comentarios aplicables a cualquier manifestación artística, cuando no en simples neutralizaciones y acomodaciones a las disposiciones dictadas por las instituciones en las que los mismos críticos encontraron refugio. La evaluación del arte se tornó incierta y la validación se encomendó, cada vez más, a la “actualidad” de las manifestaciones artísticas aparecidas en el país y a una especie de indicador difícilmente precisable de calidad y adecuación a las tendencias internacionales. Evidentemente, el discurso de la crítica es un discurso de razones, y las razones de la crítica de la década del setenta y del ochenta acabaron por parecerse en todos los casos y en todos los temas (artistas conceptuales, dibujantes hiperrealistas, pintores abstractos, escultores chatarristas, “artistas kitsch”), lo que derivó en una disolución de la especificidad de esas nuevas prácticas y en una retórica cada vez menos convincente para dar unidad a un proceso general que tristemente había empezado a alejarse del “gran” público.

Es sorprendente que esta debilidad crítica fuera reconocida por el mismo Serrano en el prólogo citado, donde, en gran medida, celebraba el fortalecimiento de otros elementos del sistema del arte y donde se dedicó, de cierta manera, a excusar el carácter parcial y de “testimonio histórico”

de sus propias críticas. Sin embargo, esta autoconciencia no le permitió desarrollar, aún en este prólogo exculpatorio, una formulación coherente sobre las características de la actividad crítica contemporánea misma. En uno de los pasajes donde expone que una de las leyes de conocimiento de alguna cosa es la inmersión profunda del observador en ella, señaló: “Después de todo, es el artista y no el crítico quien define el arte. Aun cuando sea problema del crítico -no salvarlo o condenarlo como creen algunos, ni tampoco dirigirlo, como creen los otros- simplemente identificarlo, describirlo y discutirlo, y ante todo, tratar de comprenderlo.”<sup>20</sup> Tal declaración, que podría interpretarse como una simple adscripción al dogma moderno de que la crítica llega después (siempre después del artista) a traducir lo dicho por el arte en un código no accesible a la mayoría, acaba con una declaración contradictoria sobre la lectura “contemporánea del arte” que puede seguirse fiando de la información captada por el sentido de la vista. “En la percepción definitivamente, y no en los preconceptos, considero que debe hallar el crítico los fundamentos de sus argumentos.”<sup>21</sup> Esto seguramente, en la práctica, se traducía en que el crítico avezado tenía un “buen ojo” para detectar lo que era buen arte o no, con independencia de las ideas y contextos que rodeaban esta actividad artística. Es decir, hablamos de una concepción del crítico que todavía se ve a sí mismo como una subjetividad privilegiada que puede captar el arte verdadero o bueno y diferenciarlo del malo, prescindiendo del contexto y de la información. Lo que entonces parecería una simple apelación a la posición saludable de no anteponer conceptos y prejuicios a la lectura de una obra de arte, termina evidenciando el rechazo de una comprensión teórica o de una noción que permitiera al crítico tomar partido por algún tipo de arte y, a la vez, construir un tipo de paradigma que facilitara al público la comprensión histórica del arte que estaba realizándose. Los mismos planteamientos de este tipo de crítica se fundamentaron, entonces, en la celebración de las innovaciones formales de los artistas, en la detección de cierta actividad “conceptual” (una de las más lamentables incomprensiones de varios de estos textos) y en la idea de que la explicación de tales actividades artísticas no toleraba generalización alguna.

Por supuesto, este tipo de discurso resulta complaciente (e inversamente proporcional a la desaparición de un estatuto diferente al señalado por la subjetividad privilegiada del crítico), pues se escuda en una especie de “respeto” por la individualidad de la obra de arte y deja a toda manifestación artística, sin importar qué tan reaccionaria sea, con su parte correspondiente del discurso crítico, apropiadamente escrito para cada ocasión. El examen a los textos que Serrano

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 18.

<sup>21</sup> Ibidem.

dedicó a los artistas que él mismo reputó como rupturistas es elocuente, pese a que, en algunos casos, el crítico hubiera logrado vislumbrar nuevas formas de entender el proceder de estos nuevos artistas.

En el texto de 1971 sobre Bernardo Salcedo, por ejemplo, dijo que era un artista “actual”, por el acuerdo que veía entre sus operaciones formales y las últimas “orientaciones internacionales”. Asimismo, expresó que la contemporaneidad del artista obedecía a la imposibilidad que se tenía para ubicar su trabajo en uno de los géneros tradicionales, como si la superación de límites entre formatos y lenguajes fuera prerrogativa del arte posterior a 1970. No es raro, entonces, que en ese texto la contemporaneidad de Salcedo reclamara una interpretación estrictamente personal del espectador y que el crítico no se atreviera a dar ninguna posibilidad de comprensión o a esbozar una teoría que respaldara su intermediación. Por ello, todo se resuelve con una especie de paradoja a la que se da un sesgo pseudo-literario, aparecido en el fin del comentario: lo que pasa dentro de la obra de Salcedo no nos está vedado visualmente, puesto que, más bien, “nos corresponde encontrarlo de manera individual”<sup>22</sup>. Por supuesto, éste no es un discurso de razones argumentadas. Es evadir las problemáticas suscitadas por las obras y renunciar al descubrimiento de su especificidad. La crítica es discurso respaldado en conceptos históricos, estéticos y sociales que deben invocarse aun en los textos de destino más ilustrativo y divulgativo. Y, correlativamente, desde el punto de vista metodológico, comparte con la disciplina de la Historia del Arte un especial interés por establecer relaciones. Aun el espectador no especializado merece escuchar una explicación inteligente y unas razones plausibles para entender qué hace arte a aquello con que se enfrenta. Como se infiere de las propuestas de la estética analítica, en cada intermediación el más elemental texto periodístico debe resolver, a su manera, una pregunta por la estructura profunda del arte.

En el texto de 1973 sobre Beatriz González, por ejemplo, Serrano sostiene que en esta artista hay una “representación visual de Colombia” y que su tarea es la de una captación hábil de ciertos rasgos de la cultura visual popular. Esto, por supuesto, comparado con las explicaciones de Marta Traba de esta misma época, resulta revelador del ablandamiento teórico de la crítica y de las confusiones creadas por la reducción de todo problema del arte a una cuestión visual detectada inmediatamente por parte del crítico. También en 1973, pero esta vez sobre Miguel Ángel Rojas, escribió un texto que resulta ejemplar del tratamiento superficial de cuestiones problemáticas que avizoraba con agudeza, pero que no desarrollaba en extensión. En este caso, se trataba de la

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 52.

manera en que Rojas empleaba la fotografía como estrategia de comunicación de “verdades tanto físicas como sensuales o mentales”<sup>23</sup>, un planteamiento que, de haber sido profundizado y considerado en todas sus implicaciones por Serrano, lo habría llevado fácilmente a detectar en Miguel Ángel Rojas una especial disposición para elevar la condición autobiográfica a una dimensión artística, a través de las múltiples posibilidades simbólicas del dispositivo fotográfico. A Feliza Bursztyn, en otro texto de 1973, escrito para el periódico *El Tiempo*, la consideraría una artista plena de contemporaneidad por su alejamiento de la escultura y su acercamiento al “contexto del arte de los ‘objetos’ y del arte sin limitaciones”<sup>24</sup>. En su texto de defensa del salón independiente organizado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano asoció la contemporaneidad con un abandono de la “lección de oficio”<sup>25</sup>. En el texto intitulado “De lo Internacional a lo Nacional”, expresó que el arte contemporáneo en Colombia daba un giro hacia lo cultural, porque el país no poseía “una identidad cultural plenamente definida”<sup>26</sup>, curiosa aproximación a una artista a la que consideraba capaz de “representar visualmente a Colombia”.

Pero, en definitiva, el artista al que tal vez practicó un acercamiento más lúcido en sus críticas de los setenta fue Antonio Caro, en cuya obra detectó, tal como quedó registrado en un texto de 1975, su conexión con el arte conceptual y con la marginación voluntaria del artista del sistema comercial del arte. Adicionalmente, Serrano supo ver, en Caro, planteamientos que aún hoy resultan reveladores. Entre ellos, podríamos señalar la incursión de Caro en la ruptura con el concepto de autoría individual y de genio creador, y sobre todo la acentuación de la circulación y de la respuesta polémica como fenómeno inherente a su actividad artística. “Su trabajo es intencionalmente agresivo. Y su efectividad depende, por lo tanto, en gran parte, del impacto y del rechazo que promueva. Caro lo sabe y se deleita en tal rechazo de la misma manera que un artista convencional se deleita en los encargos y en las ventas.”<sup>27</sup> Por supuesto, afirmaciones como éstas, en las que detectamos una aguda conciencia sobre la manera en que las obras de Caro suponen una incorporación de la circulación dentro de las determinaciones inmanentes de la obra de arte contemporánea, no encontraron eco en análisis críticos posteriores y a este artista otros críticos apenas lo entendieron como el simple representante de cierta tendencia “conceptual”. Sin embargo, pese a aciertos como esta percepción de la dimensión relacional de trabajos como el de Caro o como la detección de los múltiples usos del soporte fotográfico en Miguel Ángel Rojas,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 78.

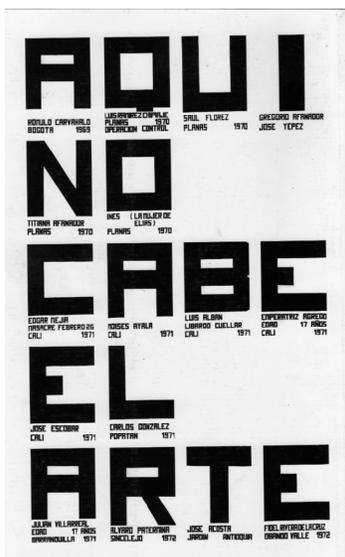
<sup>24</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 142.

Serrano no pudo evitar someter el arte de Caro, en este texto, a estereotipos y nociones confusas, como que hacía un “arte no artístico” o que su obra implicaba una “superación de la técnica”, seguramente afirmaciones proverbiales que llegaban al país como ecos informativos de una actividad tan desconcertante como la que animaba la culminación de las estéticas procesuales en los Estados Unidos.



Antonio Caro, *Aquí no cabe el arte*, 1972.

Tal vez puede argumentarse, en contra de esta reseña sobre los planteamientos aparecidos en *Un lustro visual*, que las ideas de Serrano fueron procesadas al calor de las exhibiciones y sólo permanecen como humilde testimonio de una recepción personal. Sin embargo, debe objetarse que, durante mucho tiempo, éste fue el tipo de crítica de arte contemporáneo que se realizó en el país y que fue a partir de este tipo de planteamientos como se construyó hasta la década del noventa la representación hegemónica de lo contemporáneo, una visión que, además de sus vacíos, de su reduccionismo y de sus imprecisiones, sólo intentó mantener el status quo de ciertas cuotas de representación y derivó en la neutralización ideológica del mercado y las instituciones. Y, tal vez, ninguna afirmación de esta recopilación de artículos sea más dicente de esta concepción un poco atropellada del arte contemporáneo en Colombia y de su aparente heterogeneidad (una heterogeneidad que, vista a distancia, no parece tan desconcertante o tan amplia) que una afirmación suya sobre arte joven, donde afirmaba que “el arte contemporáneo envejece más rápido”. Cabría preguntarse si tal calificativo no cabría más bien a la crítica que acompañó al arte de aquella época.

Como lo señala agudamente Carolina Ponce de León, esta confusión y esta amnesia crítica derivaron en que los procesos de modernidad alternativa y de experimentación artística iniciados por artistas jóvenes de finales de los sesenta y principios de los setenta quedaran aplazados (cuando no sepultados) en la rehabilitación de la pintura por obra del mercado del arte, por el lavado de activos del narcotráfico, por la indiferencia y la falta de rigor de los críticos (alineados por aquella época alrededor de la defensa de las instituciones) y por el creciente auge de la pintura de la mano de la Transvanguardia, los neoexpresionismos y otras manifestaciones de la llamada “posmodernidad conservadora”.

En varios de los textos escritos por los críticos en los años setenta y principios de los ochenta, capítulo especial merecería la recepción de “lo conceptual”, una categoría tremendamente elástica y muy poco comprendida, que apenas recientemente empieza a entenderse, en toda su dimensión problemática, cuando se habla del arte realizado en Colombia a principios de la década del setenta, a través de publicaciones como *Los orígenes del arte conceptual en Colombia* de Álvaro Barrios. Como no es propósito de este texto el detenernos en el examen pormenorizado de la recepción crítica de estos conceptos, pasaremos a examinar la manera en que el paradigma de la ubicación cultural se retomó luego del paréntesis supuesto por esta entrega proverbial a los dictados de la heterogeneidad y la renuncia a la teorización y la búsqueda de una autonomía textual.

### *El giro cultural-curatorial*

Lo primero que habría que decir es que la orientación cultural adoptada por Marta Traba en las validaciones de obras como la de Beatriz González pudo obedecer a varias razones, entre las cuales podríamos señalar la incertidumbre generada por semejante camino de validación, por la confianza ciega en la crítica como actividad de análisis de la innovación y la ruptura y tal vez por el temor a renunciar a una especie de explicación autónoma, inmanente. En general, el campo del arte en Colombia ha sido espacio para el refugio del inmovilismo social y cultural, punto de definición y reconocimiento de una especie de élite regresiva. Razón por la que tal vez una concepción del arte en sintonía con dimensiones sociales y culturales tenía todas las posibilidades de perder todo su glamur. Sin embargo, este aplazamiento de la validación de toda una generación de artistas que proponían actividades alternativas al modernismo cesó con la aparición de acciones críticas y curatoriales que retomaron un discurso de fuerte acento cultural. El germen de las ideas de Marta Traba en torno a la ubicación, neutralizado por un primer discurso

superficial de pluralismo, fue capitalizado treinta años después por la crítica de arte Carolina Ponce de León.

Sin lugar a dudas, esta autora es en parte responsable de lo que podemos llamar aquí, en cuanto al campo del arte contemporáneo en Colombia, un reconocimiento de la importancia de dar un giro definitivo de la estética a lo cultural (ése que avizoraba la idea de la “ubicación” y “marginalidad” de Traba) y, en cuanto a la práctica de intermediación, de abandonar el arbitrio estético realizado en el texto crítico-periodístico escrito “a la carta” y adoptar a cambio la posición activista y declarativa en el formato expositivo y en la actividad, más amplia, del crítico como gestor de espacios de reconocimiento y presentación para las nuevas generaciones.

Es evidente que, en el tiempo transcurrido entre el segundo texto de Marta Traba sobre Beatriz González y las críticas de principios de los noventa de Carolina Ponce de León, hay ejercicios de crítica de valor histórico incuestionable, presentes sobre todo en revistas como *Arte en Colombia* y en los ámbitos universitarios donde recalieron algunos de los críticos más activos, pero es evidente que, con la autora de *El efecto mariposa*, lo cultural y el reconocimiento de la mediación aparecen como una alternativa paradigmática tan fuerte y autosuficiente como el modernismo de los años cincuenta y sesenta. Cabe, aquí, señalar algunas semejanzas entre estas dos figuras definitivas de la crítica de arte en Colombia, para entender un poco las mutaciones dadas en el lapso de dos décadas de discusiones, procesos críticos y actividades artísticas. A veces, la narración lineal es menos elocuente que el contraste entre dos momentos particulares.

Señalemos, en primer lugar, la extraterritorialidad cultural, un factor biográfico que, no por pertenecer al resorte exclusivo de la trayectoria individual de cada una de las autoras, debe pasarse por alto al hablar de la actividad de ambas como críticas e intermediadoras. Mientras Marta Traba nació en Buenos Aires, estudió en Europa, vivió la mayor parte de su vida en Bogotá, Montevideo, San Juan de Puerto Rico, Caracas y trabajó al final de su vida en varias instituciones universitarias de los Estados Unidos, Carolina Ponce, tal como lo expuso en la llamativa autobiografía que encabeza la recopilación de sus textos críticos de *El efecto mariposa*, experimentó una experiencia semejante de exilio por América y Europa. Esta condición extraterritorial y diaspórica explica por qué, de alguna manera, en ambas autoras el deseo de entender la contemporaneidad del arte colombiano en términos universales se enfrentó a las posibilidades de significación y visibilidad social del arte realizado en nuestro contexto. Como si la mucha contrastación cosmopolita derivara en un reconocimiento de la importancia de la especificidad.

En su magnífico texto de 1998 sobre la primera retrospectiva dedicada en Nueva York a la obra de Beatriz González, Carolina Ponce explicaba cómo en la práctica desmanteladora de esta artista se podía percibir un giro interno, al cual encontraba, como Marta Traba, iluminador: “Al terminar los años sesenta y a comienzos de los setenta, Beatriz González expande su territorio temático de las microhistorias de la sociedad nacional a la metahistoria del arte occidental. Los mecanismos de la producción, circulación y recepción del arte son un aspecto central de las obras de este período.”<sup>28</sup> El texto de donde está extractado este pasaje permite, además de la aguda reflexión sobre la manera en que la reflexión artística sobre la circulación simbólica marginal lleva a una reflexión de tipo “general”, identificar una tesis central a la reflexión de Carolina Ponce de León acerca de las implicaciones de hacer arte en la periferia: la que define la contemporaneidad del arte latinoamericano a través del concepto de imitación del imitar como verdad alternativa, un planteamiento que lleva la idea de ubicación y la idea de apropiación estilística a una posibilidad de que las formas marginales y la parodia cultural e histórica confronten la verdad histórica hegemónica. Ya el acento no está puesto, entonces, en la validación de una forma visual pertinente por sus relaciones explícitas con un contexto cultural dado, sino en la convicción que crítico, espectador y artista tienen de que no hay ninguna experiencia cultural fuera de la influencia de mediaciones intencionadas. En otro texto, también sobre Beatriz González, al emprender una especie de balance de la “ubicación” de la artista en el contexto latinoamericano, Ponce expresaba cómo la significación de la obra de un artista contemporáneo tiene que ver con su manera particular de relacionarse con el proceso social. “Su obra es paradigmática de estrategias artísticas frecuentes en el arte latinoamericano. Ellas consisten en mantener el arte en un campo de significaciones relevantes para el proceso social.”<sup>29</sup>

En segundo lugar, tomemos en cuenta el carácter combativo de los textos críticos de ambas autoras y las luchas que, en cierto sentido, debieron dar para ofrecer una posibilidad de legitimación institucional a prácticas artísticas con las que estaban conectadas y para las que pretendieron crear un nuevo estatuto conceptual y pragmático. Si en Marta Traba la lucha es por el arte moderno, y por desterrar la figuración alegórica de nacionalistas, indigenistas y academicistas, en Carolina Ponce la defensa es por manifestaciones confinadas a la sombra por la presencia distorsionada del mercado, el periodismo cultural desinformado de las características del arte contemporáneo y gran parte de la crítica insistente en el prestigio social conseguido por

---

<sup>28</sup> Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa*, p. 206.

<sup>29</sup> Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa*, p. 210.

el modernismo. De hecho, varios de los textos de Ponce insisten en lamentar la falta de escritura crítica sobre artistas de la llamada tradición alternativa y la inconveniente pervivencia de enfoques modernistas para valorar la aparición de todo arte nuevo. Pero el paralelo no se comprende sólo en términos del tipo de defensa que hicieron ambas autoras con respecto a la valoración de un arte determinado, sino también en virtud de los criterios a los que recurrieron para defender el arte que consideraban válido y oportuno en cada caso y momento. Así, mientras Traba acude al paradigma de las innovaciones formales y a la autonomía conseguida por el arte moderno internacional, conocido de primera mano por la formación de la autora en historia del arte, Carolina Ponce ve en el vínculo con las coordenadas culturales y sociales (ya insinuado por su predecesora) la variable distintiva de su validación histórica y, por ello, difícilmente se acoge a justificaciones teóricas de amplios matices conceptuales, y prefiere un trasfondo simbólico, social y antropológico más general. Recurre, así, al procesamiento de las realidades más inmediatas del país y a la demanda que ellas hacen de un arte afirmado en tales especificidades. Por supuesto, no debe descartarse el hecho de que esta pregunta por la especificidad cultural hubiera llevado a Carolina Ponce a apoyarse en los estudios culturales y postcoloniales, cuyos autores más representativos no cita, pero de los cuales, es evidente, toma algunas de sus ideas más fructíferas, con fines críticos y curatoriales.

Ahora bien, la batalla de Ponce, a diferencia de la emprendida por Marta Traba treinta años atrás, encuentra en una razón de índole cultural-relacional la justificación para defender a los artistas que considera con una conciencia histórica más avanzada. Lo que es entonces una pregunta habitual por la actualidad intrínseca del arte se convierte, con Carolina Ponce, en pregunta contextual, para la que sólo cabe el pronunciamiento que enjuicia severamente al público, al mercado del arte y a las políticas culturales, responsables de formas de validación equívocas y parcializadas, entre ellas varias de las popularizadas por la generación de críticos contemporáneos de Eduardo Serrano. Valgan a este respecto, como ejemplo, los textos donde se opuso a que el éxito comercial de la obra de Fernando Botero se entendiera como la única referencia del arte contemporáneo colombiano para un público desinformado acerca de los avatares de los procesos del arte reciente. Por ello, los textos más interesantes de Carolina Ponce son aquellos donde desciende al análisis de la obra de arte como un elemento que participa de una red de relaciones culturales, políticas e institucionales complejas. Ya la aspiración, como en Marta Traba, no es la aceptación de las artes modernas por parte de una sociedad recelosa y conservadora, sino la de la necesidad de hacer visible un sector de la producción cultural que, con honestidad y entereza,

buscaba abrirse paso en medio de mistificaciones de mercado, modas neoconservadoras y estereotipos neutralizadoras presentes en una escritura epigonal, que además carecía de soporte analítico. Si Marta Traba buscaba una posición para el arte moderno en un medio conservador y refractario, en Carolina Ponce asistimos al intento por corregir la ausencia de un nuevo paradigma y a la homogeneización del arte por validaciones apresuradas y con poco fundamento, que ponen en un mismo saco manifestaciones artísticas de orientaciones diversas.

Pero si su interés en el vínculo cultural de las actividades artísticas contemporáneas es una de sus claves de discusión, también la pregunta por la especificidad colombiana fue recurrente en sus análisis. En un artículo de 1995, dedicado precisamente a una exposición de artistas colombianos presentada en Alemania y curada por ella misma, abordaba la manera en que la identidad cultural, pese a ser un problema distinto del que ocupó los artistas nacionalistas de los años treinta y cuarenta, se convertía nuevamente, en los noventa, en un asunto palpitante, en términos de una representación cultural que se había vuelto imperiosa, pero que a la vez era testimonio de relaciones de poder y de tensiones ideológicas que circunscribían al arte latinoamericano a una exótica atracción de circo. “Si bien la identidad sigue siendo una preocupación central de la práctica artística, lo es a través de la exploración de sus múltiples niveles para alterar la lógica de una visión cerrada, fija y esencialista de la identidad.”<sup>30</sup>

En otro texto, también de 1995, pero esta vez sobre el grupo de artistas *Utopía* de la Universidad Nacional de Medellín, escribió, a propósito de la mutación operada por el arte contemporáneo en las técnicas y lenguajes estatuidos por el modernismo, algo que, visto a la luz de las actividades artísticas de la última década, resulta iluminador y definitivamente una de las más acabadas líneas de comprensión de la contemporaneidad: “Técnicamente, hoy en día, la erosión posmoderna de las fronteras disciplinarias se ha desenvuelto en prácticas artísticas que asumen a priori un sistema combinatorio para la producción cultural y la producción de significados.”<sup>31</sup> Esta afirmación, cuya agudeza no deja de ser ilustrativa de la manera en que la lectura cultural del arte permite desmarcarse de los imperativos esencialistas del arte moderno y entender realmente las últimas transformaciones, resulta coincidente, a la vez, con varias de la tesis sostenidas por la teoría posmoderna, y aun por los evaluadores de esta teoría, acerca de qué es lo que diferencia las actividades artísticas del arte tardo-moderno de las formas más cercanas a nosotros temporalmente. En el ensayo *El artista como etnógrafo*, incluido en la selección de textos *El*

---

<sup>30</sup> Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa*, p. 54.

<sup>31</sup> Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa*, p. 192.

*retorno de lo real*, del teórico norteamericano Hal Foster, leemos que la contemporaneidad del arte debe entenderse en términos, no de una profundización o de un movimiento vertical por el eje de los lenguajes y técnicas artísticas (en los cuales se puede seguir practicando innovaciones, según creía el modernismo), sino en un uso hecho de técnicas y lenguajes, que se seleccionan y combinan eclécticamente, en una línea horizontal, y que pueden aplicarse en una situación cultural dada. No se trata, como se ve, de un acercamiento a la historia del arte para citarla o practicar en ella apropiaciones visuales, sino de un verdadero tránsito del artista contemporáneo por lenguajes y propuestas artísticas del pasado que adquieren sentido en proyectos múltiples de consideración de una realidad social o cultural por explorar y cartografiar, a través de estrategias combinadas. Superado el interés por obtener un estilo o una voz propia, las formas y los lenguajes son empleados como estrategia dirigida hacia propósitos siempre cambiantes.

Por último, habría que resaltar cómo Carolina Ponce tiene una importante coincidencia programática con la obra de Marta Traba: su autorreferencialidad, es decir, su interés por reflexionar acerca de la crítica y su papel en el sistema general del arte en una cultura. En efecto, en varios de sus textos Ponce habló en profundidad sobre la actividad crítica como un elemento necesario e imprescindible a la hora de considerar el sistema del arte en los países latinoamericanos, que veían amenazados sus propósitos de definición cultural por una serie de fracturas en el campo del arte. Así, de hecho, y siguiendo tal propósito, dedicó una investigación completa a rastrear las diferentes etapas de la crítica en Colombia después de la partida de Marta Traba de Colombia a finales de los años sesenta, texto de más de 50 páginas con el que se cierra su *El efecto mariposa*, la antología de textos del año 2004 que hemos venido comentando aquí. Este análisis es, precisamente, uno de los más importantes antecedentes para emprender el estudio de las actividades críticas como complemento indispensable (en tanto que testimonio de la recepción) para los estudios inmanentes del arte, si es que estos últimos son todavía posibles y válidos.

Como el objetivo de este trabajo no es comentar de manera extensa y detallada las ideas expuestas por Carolina Ponce en esta investigación sobre la crítica, me limitaré a concluir mi acercamiento a la obra de la autora, comentando algunos de los pasajes que, en la mencionada pesquisa, dedicó a la situación de la crítica de arte en Colombia frente a las demandas de la contemporaneidad o de un arte que, por lo menos, encarnaba en Colombia algunos de sus valores. El texto, si bien es un recorrido histórico que revisa las diferentes generaciones de críticos de los años setenta, ochenta y noventa en el marco general de las instituciones, no se ocupa de los

planteamientos específicos realizados por esta crítica, tal vez a causa de su carácter esporádico y, según dos hipótesis personales, por la discontinuidad de los procesos editoriales dedicados a divulgar esta crítica de arte y por la carencia de un paradigma unificado de validación del arte que superara las aspiraciones estéticas modernistas vigentes. De ahí, entonces, que este texto sea más bien una exploración en términos sociológicos de la función del crítico y un análisis de las circunstancias en las que tal actividad se había venido desarrollando hasta la época de la investigación (1994). Además del lamento, vuelto después proverbial, por la ausencia de visibilidad de la crítica, Ponce de León señalaba allí que la crítica como actividad independiente de evaluación y conceptualización había quedado neutralizada por la vinculación de las figuras más importantes de la crítica posteriores a Marta Traba a instituciones que, antes que nada, debían ser defendidas y por cuyas cuotas de representación y burocracia debían velar. Esto, por supuesto, es de igual manera una anticipación de lo que sería el sino de la crítica realizada en medios electrónicos desde 1998, un permanente vínculo con el análisis del comportamiento institucional ante el arte. La conversión de la crítica de arte en un ejercicio de enjuiciamiento de obras y artistas en una actividad de cuestionamiento a políticas culturales, mercado del arte y actividades curatoriales será ya, desde este momento, uno de los caminos más transitados, hasta el punto de que, en las últimas críticas aparecidas en los sitios de Internet, se extrañan ya verdaderos comentarios sobre obras de arte en sí.<sup>32</sup>

Entre las ideas más interesantes de esta investigación acerca de la crítica de arte en Colombia, encontramos una reflexión muy pertinente sobre el vínculo del crítico de arte contemporáneo con la historia y la teoría del arte. Al hablar de las clasificaciones del arte moderno y contemporáneo, hechas por críticos colombianos de formación académica como Germán Rubiano y Francisco Gil Tovar, Ponce de León descubría una insuficiencia conceptual a causa de la necesidad cultural de ubicar para el público lector las obras de arte en distintos sistemas de coordenadas. Si bien la tarea de hacer marcas históricas y críticas podía tener algún poder de aclaración, se convertía en una referencia oscura en un lugar de recepción donde los procesos del arte habían recorrido caminos enteramente diferentes. Por eso, hablando de la utilidad relativa de los conceptos hegemónicos de la historia del arte, expresaba: “Pretender eso, sin embargo, dentro del contexto colombiano es un poco ingenuo. Porque el desarrollo del arte nacional -como el de cualquier sociedad poscolonial- se entreteje con los grandes movimientos internacionales por un lado, y

---

<sup>32</sup> Este punto ha sido señalado, por ejemplo, por William López en su texto “La crítica en Colombia, amnesias de una tradición”.

con su propia historia por otro. La consecuencia mayor de esta forma de desarrollo es que sólo se puede extraer un conjunto de figuras insulares, independientes de todo movimiento.”<sup>33</sup> Esta reflexión tiene el interés de que señala cómo el papel esclarecedor del crítico debe obedecer a sistemas de referencia que pueden ser excluyentes y que pueden generar en el mismo autor la sensación de que la crítica del arte sobre el que está opinando está suspendida en medio de dos polos que dificultan su explicación. El mismo Serrano, en uno de sus ensayos, expresaba que la pluralidad no era suficiente para entender si se seguía sujeto a la matriz comprensiva del arte internacional o si era el primer síntoma de una emancipación. Decir moderno, contemporáneo, posmoderno, minimalista, conceptual o etnográfico no pasaría de ser, entonces, y según el planteamiento de Carolina Ponce sobre estos críticos, etiquetas que, al tener una carga de legitimación y estimación particular en otros contextos, se aplican sin ningún resultado aclarador para el público local. La pérdida de ingenuidad de la crítica, en este escenario, es el resultado de la interrogación que se hace a las propias denominaciones, como se hallaba ya en el ejemplo de la *Biblioteca americana* con el que encabezábamos estas notas.

En el mismo texto, Carolina Ponce señalaba como consecuencia positiva de la desubicación y descontextualización profesional del crítico colombiano, de este navegar siempre entre dos aguas, su apertura a poner toda actividad artística del país en una perspectiva, tanto global como local: “De todas formas, esto conlleva a señalar la flexibilidad conceptual a que está sujeto el crítico colombiano. A diferencia de aquellos críticos internacionales mencionados anteriormente, que avanzaron hombro a hombro, exclusivamente, con el movimiento bajo su influencia, en Colombia no hay movimientos sino agrupaciones de figuras insulares.”<sup>34</sup> Tal idea, que valdría la pena profundizar en una investigación más detallada sobre las tendencias y actividades artísticas en Colombia durante la década del noventa, muestra cómo, a diferencia de los contextos metropolitanos, donde la pluralidad permite que realmente existan sectores y campos estéticos definidos, con los que los críticos pueden comprometerse, en Colombia los críticos muchas veces escriben sobre las más variadas tendencias y actividades, sin que realmente se encuentren comprometidos con la promoción de unas actividades sobre otras, que tomen realmente partido. Esto, como explica muy certeramente Ponce de León, llevó a que el crítico acabara por homogeneizar en su discurso todas las prácticas artísticas que comentaba o simplemente a

---

<sup>33</sup> Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa*, p. 234.

<sup>34</sup> Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa*, p. 234.

recurrir al dudoso indicador de la calidad.<sup>35</sup> Hecho que, definitivamente, como lo ha probado el desarrollo del arte en las regiones donde es más fuerte y esclerótico el caudillismo y la presencia de las “roscas”, según Ponce, produjo una inmovilidad y una petrificación institucional nocivas. Este comentario debería servir, además, para entender cómo una de las causas de la inmovilización de la actividad artística nacional de décadas pasadas es que sean las mismas figuras de autoridad crítica y curatorial de siempre las responsables de administrar, con criterios increíblemente flexibles, la pluralidad del arte nuevo, sin que críticos, teóricos, historiadores y galeristas jóvenes que acompañen la aparición de nuevas actividades basados en otras perspectivas analíticas pudieran dejar oír su voz. Cuando son las mismas figuras de críticos y curadores las que apadrinan y bendicen a artistas nuevos de las más disímiles tendencias, todo desemboca en una validación superficial de actualidad y calidad, no en una propuesta coherente con ideas y formas paradigmáticas de apuesta y validación del conocedor. A caudillismos eternos, a mandarines culturales inamovibles, repetición de vicios e insuficiencias de evaluación. Una valoración de la obra crítica de Carolina Ponce de León ofrece como balance diferentes aciertos. Definitivamente, sus textos de mayor interés son aquellos donde aborda la práctica artística de los artistas de la generación del noventa. Algo parecido podría decirse de sus textos de orientación teórico-cultural, donde se ocupa de aspectos como el mercado, las curadurías y, en general, cuando se decide a considerar el arte latinoamericano y colombiano en el marco de relaciones sociales y culturales propias del mundo contemporáneo. Cabe anotar que la mayoría de sus textos críticos sobre pintura, aparecidos en los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*, tienen escaso interés teórico y crítico, salvo por el hecho de que expresaron inconformismo con un lenguaje que, en casi todos los casos, la autora encontraba insuficiente para dar cuenta de la compleja realidad circundante. Cuando su valoración era positiva, los argumentos no eran muy originales. Sorprende el hecho de que su único criterio de validación de esta pintura fuera el de las mitologías personales, el de la creación de la imagen privada por parte de subjetividades exacerbadas, y no una inclusión de esta expresión dentro del amplio y válido campo de exploración visual y cultural del pluralismo de nuestro tiempo. Capítulo aparte merecerían sus textos, de más amplio espectro, dedicados a exposiciones monográficas de grandes maestros modernos o de la llamada generación intermedia, para los cuales actuó como curadora y autora de textos de catálogo, donde se nota la misma insuficiencia de los textos anteriores, pero que tienen el mérito de testimoniar cómo, cuando la autora no encontraba prácticas artísticas experimentales

---

<sup>35</sup> Ponce de León, Carolina, *El efecto mariposa*, p. 235.

fuertemente vinculadas con claves culturales y de cuestionamiento social, su escritura caía en una especie de vacío conceptual semejante al de la crítica epigonal del modernismo. Piénsese por ejemplo en sus textos sobre las grandes retrospectivas, realizadas en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, dedicadas a Luis Caballero y a Juan Antonio Roda, en los que son evidentes las limitaciones para emprender una valoración tan contundente de estos artistas como la que hizo de artistas contemporáneos más afines a sus ideas, como Nadín Ospina, José Alejandro Restrepo o María Teresa Hincapié, en los que lograba advertir los valores propios de la contemporaneidad en nuevas formas de afrontar la formalización. Excepción a esto lo constituye, tal vez, sólo el magnífico texto que escribió con motivo de la retrospectiva de Beatriz González en el Museo del Barrio, texto ya mencionado, y cuyo mérito proviene, en gran medida, del mismo carácter peculiar de las obras de la artista, cercanas a una legitimación desde la marginalidad y la superación simbólica de las relaciones de dominio neocolonial.



Beatriz González, *Canción de cuna*, 1970.

El ejercicio crítico de Carolina Ponce de León es, sin embargo, y pese a baches más motivados por el interés de la autora en algún tipo específico de prácticas artísticas, una actividad juiciosa y motivadora para la investigación de nuestra tradición intelectual crítica, una de las más influyentes voces que permitió, mediante su gestión cultural y su actividad analítico-crítica, sacar al arte colombiano de un modernismo un poco alambicado, que difícilmente habría podido salir de sus confusiones y resolver sus asincronías, su dependencia del mercado y su pérdida de capacidad para procesar sensatamente las tendencias desarrolladas en otros contextos, de no haber mediado una reflexión de orden cultural y social que profundizaba el paradigma alternativo de la “ubicación”.

*El clima Post*

El siguiente texto sobre el que quisiera llamar la atención es un ensayo de Luis Fernando Valencia, publicado en 1998 en la recopilación de textos que, con el nombre un poco críptico de *Post*, se realizó como tarea previa a la revisión de la estructura organizativa de los salones Nacionales de Artistas. Este texto, tal como se anunciaba en su introducción, buscaba recoger opiniones de distintos conocedores acerca del salón de 1997, el Salón número 37, un evento que había sido inevitablemente puesto en cuestión por los textos de José Ignacio Roca en *Columna de arena* y los aportes de sus lectores. El texto de Valencia, que tenía por título *Arte colombiano después del arte moderno*, resulta de gran interés para los efectos del tema de la visión de la crítica con respecto al arte contemporáneo, dado que es uno de los primeros análisis críticos que plantea las posibilidades de superación del paradigma modernista desde una evaluación de procesos y situaciones generales, una postura no del todo habitual en una crítica que, la mayoría de las veces, se extravió en exploraciones circunstanciales y descuidó la necesaria visión en perspectiva que requiere una exigencia tan importante como la comprensión de un cambio de paradigma. Este texto, luego de proponer la necesidad de que, por lo menos desde una óptica filosófica, la modernidad se considere un proceso del que no se puede prescindir, realiza un inventario de ocho rasgos distintivos del arte contemporáneo colombiano y ejemplifica algunas de estas situaciones con la obra de artistas, que, para el autor, representaban este giro con muchos de sus comportamientos. Vale la pena aclarar que este texto no asume plenamente la denominación de contemporáneo y opta más bien por el término “posmoderno” para referirse al arte realizado después de Beatriz González, del cual se sirve para designar la manera en que los artistas colombianos mantienen una tensión frente a la modernidad en general y no frente a un paradigma restrictivo como el de modernismo. El arte así analizado se opondría, no a un modelo previo de comprensión del arte, sino a un entorno general filosófico y cultural, del que prolonga algunos de sus valores, pero con el que también polemiza de manera explícita, dadas las nuevas realidades sociales, comunicativas y tecnológicas de las que se ocupa. Entre los rasgos señalados por el texto como característicos de este arte de tensiones con la modernidad, vale la pena mencionar los siguientes: vínculo cultural, conciencia de la alteridad, pluralismo y rebasamiento del sujeto creador. Es un acercamiento que, aunque no siempre establece relaciones explícitas con los artistas que en la segunda parte del texto aparecen como referencias obligadas de este giro, sí se atreve a formular planteamientos evaluativos, algunos avizorados en actividades críticas anteriores, pero que procuran ubicar una serie de prácticas rupturistas en un nuevo marco comprensivo para el que los límites del modernismo son estrechos.

Desde otras perspectivas, animadas también por el diálogo entre historia del arte, crítica y filosofía, encontramos otras lecturas de la contemporaneidad en el arte colombiano. Estas lecturas prescinden de las teorías posmodernas, aunque sí pretenden, como en el caso del texto de Valencia, un marco filosófico de explicación general. Tal es el caso de libros como *Arte colombiano 1981-2006* y *Apuntes para una historia del arte en Antioquia*, de Carlos Arturo Fernández, y donde uno de los marcos referenciales recurridos para sustentar las diferencias del arte contemporáneo con el paradigma del modernismo proviene de la estética analítica y la filosofía de la posthistoria del filósofo y crítico norteamericano Arthur C. Danto, un esquema que parece suficientemente amplio para entender la ruptura con los paradigmas artísticos precedentes y para entender, en un marco comprensivo, las rupturas a que se enfrenta la historia del arte. En este par de textos, a su vez, se encuentran pronunciamientos de carácter histórico y estético que valdría la pena citar aquí. Uno de ellos tiene que ver con el uso que los artistas hacen de la historia del arte y de los lenguajes modernos, a los que recurren de manera estratégica, convertidos en operadores estéticos que acuden al pasado visual y productivo para realizar actividades artísticas ricas en exploraciones históricas y simbólicas. El otro planteamiento de interés para esta discusión sobre la construcción de lo contemporáneo en el arte en Colombia, tiene que ver con el hecho de que en ambos textos los inicios de la contemporaneidad en el arte colombiano se asocian con la realización del Coloquio de Arte No Objetual de Medellín en 1981, una apuesta valorativa por parte del historiador antioqueño, que sitúa puntos de emergencia para la contemporaneidad del arte en Colombia en la introducción de los lenguajes conceptuales, así como en la vocación internacionalista demostrada por la ciudad de Medellín para gestionar grandes eventos artísticos, como las Bienales de arte de Coltejer y el mismo Coloquio, aunque no un sistema permanente que dé visibilidad a los artistas jóvenes y a las prácticas críticas que podrían acompañarlos.

*Las nuevas dinámicas de intermediación y circulación artística, del monólogo al diálogo*

Siguiendo a Gutiérrez Girardot, podríamos afirmar, sin temor a dudas, que es imprescindible emprender la reconstrucción de la tradición intelectual hispanoamericana y colombiana con el fin de facilitar una comprensión sobre las ideas artísticas y estéticas, una reconstrucción que debe dejar de limitarse a la reseña histórica y hacer inventario y profundización de los conceptos puestos en cuestión en los diferentes escenarios de la escritura de notas, reseñas y ensayos. Siendo pretenciosos, la verdadera búsqueda en una investigación sobre la crítica de arte en

Colombia debe orientarse a la reconstrucción de un pensamiento artístico propio, aquel terreno lleno de irregularidades donde hay motivos de felicidad intelectual pero también mucho para desechar, pues es evidente que no toda la crítica de arte realizada en Colombia en los últimos años puede atribuirse el mérito de haber creado métodos y formas de exploración del arte distintos a los de la valoración panegírica o a los de una incomprensible jerga “posmoderna”, pensada más para introducir una problematización general, que para aclarar. Por ello, en este proceso, las ideas críticas tienen un papel definitivo. Asimismo, el modo en que se construyen nociones pertenecientes a un horizonte conceptual determinado (como es el caso de lo contemporáneo) debe tener lugar preponderante en una investigación como la que se sugiere aquí. Lejos está el momento en que se pensaba que la dinamización de las artes en el país dependía sólo de la incorporación de innovaciones formales a la práctica de los artistas jóvenes. Se vive en un contexto en el que las ideas y los planteamientos acerca de las políticas culturales, la enseñanza del arte y la circulación de las informaciones artísticas son más importantes para dar movilidad y eficacia al sistema del arte que las discusiones estéticas sobre la pervivencia de géneros, sobre el enfrentamiento entre “el oficio y el concepto” y demás polémicas estériles que sólo acabaron por agotar internamente la fuerza que debería emplearse en interrogaciones más provechosas. Estudiar la construcción del concepto de lo contemporáneo en el arte realizado en Colombia supone un acercamiento a las esferas de recepción e intermediación, aquellas donde se da realmente la elaboración de nociones y representaciones históricas o culturales coherentes con las transformaciones más recientes en la intermediación. No sería raro pensar que muchos ejercicios críticos de las décadas del setenta y ochenta se dieran desde el criterio de autoridad emanado de la posesión de la información sobre actualidad artística que circulaba en publicaciones extranjeras, restringidas a quienes pudieran acceder a ellas. Así, la saludable pérdida de autoridad que supone el tránsito de información artística en medios electrónicos alternativos demandaría otro criterio para entender la categoría del conocedor de arte contemporáneo y, sobre todo, la del crítico y el curador, enfrentados desde ahora a referentes y elaboraciones conceptuales difundidos e interrogados con toda inmediatez.

Y es, en este sentido, en el de la diseminación en medios electrónicos, donde la exploración de las nuevas formas en que transita la información artística adquiere un especial relieve para poder reflexionar sobre la configuración de un pensamiento sobre el arte más reciente, no una simple adopción refleja de términos y definiciones con los que se pueda hacer “encajar” el arte

producido en Colombia con una nomenclatura investida de prestigio, aprendida en publicaciones internacionales de “actualidad”.



Antonio Caro, logotipo de *Columna de Arena*, 1998.

Nuestra pesquisa llega a su fin examinando dos sitios de Internet que, desarrollados y gestionados desde un campo al inicio intersticial en Colombia, aunque desafortunadamente convertido luego en la confirmación de la hegemonía bogotana, han llegado a convertirse una nueva tribuna de divulgación de las opiniones sobre arte contemporáneo. El primero es un sitio llamado *Columna de arena* donde apareció una columna quincenal sobre arte contemporáneo con textos críticos del curador José Ignacio Roca, más algunas respuestas críticas de los lectores colgadas y filtradas por el autor de la columna. El otro, llamado *Esferapublica*, es un sitio donde las dinámicas alternativas de participación y la construcción de la textualidad son más definitivas y visibles que en el anterior.

Quien se enfrente a la lectura de los textos de *Columna de arena* frecuenta una escritura que, salvo por su interés más o menos recurrente en discutir políticas culturales, como las que dieron desarrollo al enfoque curatorial en el Salón Nacional de Artistas, no obedece a un carácter programático. Lo que hay en estas columnas es, más bien, una cartografía personal construida alrededor de inquietudes del autor sobre el arte y la cultura contemporáneos. De hecho, el mismo nombre de la columna, así como la naturaleza heterogénea de sus temas y enfoques de aproximación, hacen pensar en una escritura animada por preferencias y afinidades de un crítico con determinadas prácticas artísticas. Aunque podríamos pensar, siguiendo la lógica más superficial, que son las características de los artistas por él comentados las que podrían conducirnos a detectar los rasgos propios del arte contemporáneo en Colombia. Sin embargo, más allá de que Roca hable de unos artistas determinados, y de que de cierto modo haya puesto en evidencia actividades artísticas de nuevas generaciones, lo que en realidad se erige en rasgo distintivo de contemporaneidad es la misma manera en que la crítica se concibe como un ejercicio fundamental para la circulación e interrogación de valores artísticos. La distancia de la

palabra impresa cede aquí a la respuesta directa y a la posibilidad de confrontación. Como en la célebre afirmación de MacLuhan, el medio es el mensaje.

De hecho, aunque un sondeo detallado permitiría, mediante el rastreo de los artistas a quienes Roca dedica sus análisis, identificar una concepción del arte contemporáneo presente en artistas inclinados hacia actividades de cuño etnográfico, es evidente que un acercamiento a algunos aspectos aparentemente secundarios de *Columna de arena* informa más sobre el marco de validación elegido por estos textos. Piénsese, por ejemplo, en el hecho de que Roca hubiera elegido, como imagen para su columna, un diseño de Antonio Caro, inspirado en su obra de 1976, hecho conectado con sus planteamientos curatoriales del año 2007 de que los procesos de exhibición y crítica contemporáneos deberían facilitar el redescubrimiento de prácticas alternativas opacadas por el sesgo crítico de la década de los ochenta (Adolfo Bernal, Miguel Ángel Rojas).

Lo que en Carolina Ponce era una aguda conciencia de la importancia que tenían las mediaciones y las representaciones culturales en la circulación del arte, se convierte, en *Columna de arena*, en reflexión sobre la centralidad que tienen, en un panorama como el de las dos últimas décadas, los procesos curatoriales y la posibilidad de interrogarlas. Y es que, aunque Roca no emplea su columna para analizar curadurías y exposiciones, algo que se volvería habitual en el escenario crítico de *Esferapublica* (es decir, la lectura de las curadurías como textos y programas ideológicos), sí reflexionó, desde una perspectiva teórica, sobre este campo, todavía joven en la reflexión crítica colombiana. De entre sus planteamientos, vale la pena subrayar la importancia concedida por el autor al estatuto argumentativo y propositivo de la actividad curatorial, lo cual la elevaría a la misma dimensión y autoridad detentada por la crítica de arbitrio, otrora desarrollada por el modernismo en los periódicos. En este sentido, la crítica escrita adquiere un papel especial como analista de esta nueva forma de declaración artística: la exposición. Si la obra era el ámbito sobre el que se desplegaba la crítica modernista, es la exposición aquello de lo que más se ocupa la crítica posmoderna. No sólo el arte entonces, sino también la manera en que circula y se le presenta. Por ello, si en Ponce hallamos un planteamiento que sitúa los valores expositivos e intermediadores dentro de las posibilidades formales de la obra de arte (un rasgo de contemporaneidad hábilmente detectado por la autora, por ejemplo, en la obra de Nadín Ospina), en Roca se halla una vinculación de la actividad artística con el acontecer curatorial y los marcos culturales donde se encuentra inserta. La pérdida de ingenuidad de la crítica pasa de reconocer el

carácter cultural e ideológico de toda presentación artística a resolver la necesidad de que el sistema del arte se funde a partir de diálogo crítico entre sus distintos actores.

Y es, precisamente, este carácter dialógico el que se acentúa de manera particular en *Esferapublica*, el sitio de Internet que heredó de *Columna de arena* la posición de sitio alternativo de circulación crítica. No vamos aquí a hacer una valoración pormenorizada de las discusiones críticas realizadas en este sitio de Internet, ni mucho menos a rastrear líneas de argumentación que ayuden a completar una visión sobre el estado actual del arte en Colombia, pues es seguramente una tarea que demandaría una aproximación específica<sup>36</sup>. Nuestra reflexión debe orientarse, más bien, a examinar las implicaciones que tiene una circulación de textos y opiniones críticas de una manera tan aparentemente abierta como abrumadora.

Las lecturas acerca de lo que pasará con las nuevas formas de circulación desarrolladas por sitios de Internet como *Esferapublica* están abiertas y estamos aún lejos de calibrar el impacto que tendrán las lógicas y pragmáticas de la comunicación presentes en estos medios, no en la circulación de informaciones artísticas, de por sí modificados con la aparición de la web, sino en el mismo desarrollo intelectual de la crítica. Pues no basta con creer que las ilimitadas posibilidades de circulación, la ampliación de formatos y parámetros de escritura crítica o la visibilidad adquirida por todos los actores que deciden administrar su visibilidad por este medio van a librar a la crítica de los peligros y vicios anteriores. La democracia de los figurantes, profetizada por Warhol, no es la mejor receta crítica. Baste, por ahora, señalar la importancia que tendría una reflexión sobre algunas circunstancias paradójicas puestas en evidencia por *Esferapublica*, paradojas que, lejos de llevarnos a una crítica o a una valoración negativa de este tipo de espacios, tienen por propósito señalar las situaciones a que conduce el que los espacios alternativos excedan en despliegue, y aun en calidad, a las mismas actividades críticas y teóricas practicadas en la academia o en las instituciones oficiales y circuladas por la cultura editorial tradicional.

En primer lugar, habría que hablar de la contradicción que hay en la búsqueda de unas posibilidades de extraterritorialidad para la crítica sobre arte contemporáneo, pues casi la totalidad de los temas discutidos gira en torno a problemas relacionados con la circulación del arte en Bogotá. Es decir, un medio que de alguna manera se oponía a la centralización de las voces críticas y se desarrollaba en el intersticio acabó por tener un destino apenas relacionado con

---

<sup>36</sup> De hecho, uno de los últimos libros publicados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá estuvo dedicado a examinar, desde las ideas de Pierre Bourdieu, el campo de la crítica de arte en Internet. El libro, de Guillermo Vanegas, tiene por título *Aprender a discutir* y aparece referenciado en la bibliografía de esta ponencia.

temas capitalinos. El debate, muchas veces, parte de la siempre falible categoría de la actualidad cultural, no importa que ahora ésta no sea una nueva exposición, sino, por ejemplo, algún nuevo proyecto cultural de la alcaldía de Bogotá.

# [esferapública]

Logotipo de *Esferapública*, 2005.

Por otro lado, habría que señalar la exacerbación peligrosa de los medios frente a los mensajes, la ingenua felicidad con que se acogen las casi ilimitadas posibilidades de opinar sobre arte frente a los reales resultados de la conceptualización. Esto conduce, muchas veces, a la proliferación de ideas sobre arte que carecen del mayor asidero y de la menor calidad de articulación. Como en otras ocasiones, la falacia promocional da lugar a lo nulo. La circulación por la circulación, la réplica por la réplica, y el alardeo por el alardeo constituyen el indicador de un distanciamiento ante los temas esenciales. Si la pérdida de autoridad representada por medios como éstos supone una conquista, no es precisamente la de la proliferación babélica de opiniones difícilmente cristalizadas en planteamientos con implicaciones prácticas, sino en su posibilidad de exponer asuntos que no encontrarían cabida en los medios tradicionales, asunto casi propio de una puesta en abismo señalada por William López con la paradoja del “encierro en Internet”.

Un tercer aspecto que se vuelve significativo de la mutación crítica operada por la conversión de los medios electrónicos en voces que llevan la opinión del *maistream* es la manera en que la conciencia de las mismas mediaciones y la intervención de la comunidad artística en discusiones sobre las políticas culturales han tornado la crítica de arte contemporáneo en un ejercicio donde el arte mismo parece reducido a un simple pretexto. Bien sea por el excesivo acento en la forma de escritura crítica, por la insistencia en la ironía, por el uso de procedimientos indirectos aprendidos de la teoría posmoderna (encubrimiento de identidades, uso de seudónimos, disolución de la autoría, pastiches, falsificación de fuentes) o por la insistencia en dar acentos personales a las críticas, muchos de los textos publicados en sitios de Internet dedicados a difundir ideas críticas toman hacia el arte una actitud por momentos cínica, que simplemente sirve al propósito de revivir, en el escenario abierto y libre de opinión supuesto por la red, polémicas que parecen obedecer a luchas tribales por la representación y la presencia. Se vive un apogeo que ha

introducido en la crítica una manía persecutoria según la cual en toda actividad crítica o curatorial, en toda política cultural y en toda acción del campo del arte, hay un subtexto problemático que debe interpretarse, pues se corre el peligro de estar padeciendo una especie de opresión. La idea humorísticamente señalada por Danto según la cual por teoría debe ahora entenderse algo con que se oprime a alguien parecería caber en la situación actual. Pareciera como si el optimismo proveniente de las posibilidades de libertad crítica permitidas por la red produjera un proporcional aumento de la desconfianza y de una infatigable búsqueda de temas polémicos en la estructura de circulación de los objetos culturales. Por supuesto, los lugares para los pronunciamientos oblicuos y sofistas, así como para el alardeo literario, han vuelto a aparecer, como en la tradición apologética de nuestros gacetilleros inicios críticos.

La lectura de los procesos de la crítica de arte en Colombia y la interpretación de los modos en que ella contribuyó a preparar la atmósfera teórica de comprensión de esta contemporaneidad parece aún abierta y son muchos los procesos de construcción de nuestra tradición artística que merecen una lectura más rigurosa, sin importar que, como lo ha mostrado *Esferapublica*, en esa insistencia en penetrar las mediaciones, podamos terminar en un juego de espejos. Sin embargo, no cabe duda de que en esa lectura subyace la posibilidad de que las ideas sobre el arte contemporáneo sean revisadas para saber si detrás de ellas están realidades concretas o sólo se trata de construcciones ilusorias, los predecibles espejismos que aguardan luego de largas caminatas por el desierto.

### *Bibliografía*

AAVV, *Ante América*, Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

AAVV, *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura*, Londres, 1823.

AAVV, *Enciclopedia del arte colombiano*, Barcelona, Salvat, 1988.

AAVV, *Los posos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Área de Artes Visuales, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2007.

AAVV, *Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*, Catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2007.

AAVV, *Post. Reflexiones sobre el último salón Nacional*, Santa Fe de Bogotá, República de Colombia, Ministerio de Cultura, División de Artes Visuales, 1999, pp. 44-54.

Barney Cabrera, Eugenio, *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional, 1970.

Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, S. F.

Bey, Hakim, *The temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, en [http://www.hermetic.com/bey/taz\\_cont.html](http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html).

Buchloch, Benjamin H. D, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004.

Calderón, Camilo (Comp.), *50 Años, Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1990.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

Eiger, Casimiro, *Crónicas de arte colombiano. 1946-1963* (Mario Jursich Comp.), Bogotá, Banco de la República, 1995.

Fernández Uribe, Carlos Arturo, *Arte en Colombia 1981-2006*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2007.

----- *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*, Gobernación de Antioquia, Colección Autores Antioqueños, 2007.

Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

Gaitán Andrés y Juan Mejía, *Los límites del cuerpo -o lo bello en el horror-. Rinocerontes colombianos: mirada a unos animales en el arte*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

Garzón, Diego. *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*, Bogotá, Planeta, 2005.

Giraldo, Efrén, *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*, Medellín, La Carreta Editores E. U., Maestría en Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2007.

----- *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo, Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*, Medellín, La Carreta Editores E. U., Alcaldía de Medellín, 2007.

González, Miguel, *Colombia. Visiones y miradas*, Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes, 2002.

Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Guasch, Ana María (Coord.), *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

----- *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.

- *La crítica de arte. Historia, teoría, praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, Cendeac, 2006.
- Gutiérrez, Natalia, *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.
- Herzog, Hans-Michael (Ed.), *Cantos / cuentos colombianos*, Catálogo de exposición, Zurcú, Daros Latinamerica, 2004.
- Huertas, Miguel, *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Iovino, María, Oscar Muñoz, *Volverse aire*, Bogotá, Ediciones Eco, 2003.
- Jaramillo, Carmen María, *Colombia, años 70. Revista al arte colombiano*, Catálogo de exposición, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, agosto de 2002.
- “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, en: *Artes. la revista*, n° 7, vol. 4, enero-junio de 2004, pp. 3-38.
- Ponce de León, Carolina. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia. 1985-2000*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.
- Rojas Sotelo, Miguel *et al*, *Proyecto Pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.
- Rueda, Santiago, *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.
- Rueda Fajardo, Santiago *et al*. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*, Premio Nacional de Crítica/Segunda versión, Bogotá, Universidad de los Andes, Ministerio de Cultura, 2006.
- Serrano, Eduardo, *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, Junio de 1976.
- *Cien años de arte colombiano 1886-1986*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Benjamín Villegas y Asociados Editores, 1985.
- Traba, Marta, *El museo vacío*, Bogotá, Ediciones Mito, 1958.
- *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.

----- *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

----- *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila, Editores, 1974.

----- *Los signos de vida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

----- *La zona del silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

----- *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

----- *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1977.

----- *Marta Traba*, Bogotá, Museo de arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1983.

----- *Hombre americano a todo color*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Ediciones Uniandes, 1994.

Vanegas, Guillermo, *Aprender a discutir. Dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano 2000-2002*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.

Zea, Leopoldo (Comp.), *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

#### *Páginas de Internet*

[www.columnadearena.com](http://www.columnadearena.com)

[www.esferapublica.org](http://www.esferapublica.org)

[www.geocities.com/momentocritico/nonlocal](http://www.geocities.com/momentocritico/nonlocal)