

LANZAMIENTO DEL PREMIO DE CRÍTICA  
LA CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA:  
AMNESIAS DE UNA TRADICIÓN  
WILLIAM RAFAEL TORRES ROSAS

PRIMER FORO SOBRE CRÍTICA DE ARTE  
EL CRÍTICO EN MEDIO DEL ARTE  
NICOLÁS LEVIERRI

TRANSMUTACIONES DE LA CRÍTICA COLOMBIANA:  
LO NACIONAL EN EL LÍMITE  
SEGÚN LA CRÍTICA  
MARIA ANTONIA VÉLEZ SERNA

JULIÁN CAMARGO LANCHE  
DE LA ESCRITURA A LA TEORÍA:  
MARTA TRABA Y LA CRÍTICA MUSEOLÓGICA  
EN COLOMBIA

EFREN ALEXANDER QUINONES  
LA CRÍTICA DE ARTE EN EL SALÓN NACIONAL  
EN EL DEGENIO DE 1970 EN COLOMBIA  
BERNARDO ANDRÉS

CONFERENCIAS ALREDEDOR DEL PREMIO DE CRÍTICA  
LA CRÍTICA EN LOS PENÚLTIMOS  
AÑOS

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DEL ANONIMATO  
NARRATIVO  
NARRATIVO

DIEZ VARIACIONES SOBRE EL ARTE Y ÉTICA  
LUCAS OSPINA



LANZAMIENTO DEL PREMIO DE CRÍTICA

*La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición*

William Alfonso López Rosas

PRIMER FORO SOBRE CRÍTICA DE ARTE

*El crítico en medio*

Nicolás Gómez Echeverri

*Transmutaciones de una caja negra:  
lo nacional en el cine colombiano, según los críticos*

María Antonia Vélez Serna

[ ]

Julián Camilo Serna Lancheros

*De la escritura a la teoría*

*Marta Traba y la crítica modernista en Colombia*

Efrén Alexander Giraldo Quintero

*La crítica de arte en el Salón Nacional  
en el decenio de 1970 en Colombia*

Beatriz González Aranda

CONFERENCIAS ALREDEDOR DEL PREMIO DE CRÍTICA

*La crítica en suspenso*

Javier Gil

*Las prácticas artísticas del anonimato*

Nuria Enguita

*Diez variaciones sobre arte y ética*

Lucas Ospina



*Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*

 **Universidad de  
los Andes**  
Facultad de Artes y Humanidades



Libertad y Orden

República de Colombia  
Ministerio de Cultura  
Área de Artes Visuales

Los pasos sobre las huellas : ensayos sobre crítica de arte / Ministerio de Cultura, Area de Artes Visuales, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. -- Bogotá : Ministerio de Cultura, Area de Artes Visuales, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2007.  
2008 p. ; 17.9 x 21.6 cm.

ISBN 978-958-695-302-3

1. Crítica de arte – Colombia – Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tit.

CDD 701.18

SBUA

Primera edición: octubre de 2007

© Nicolás Gómez Echeverri, Felipe González Espinosa y María Clara Bernal

© Universidad de los Andes  
Facultad de Artes y Humanidades  
Departamento de Arte  
Dirección: Carrera 1ª. No. 19 – 27. Edificio S.  
Teléfono: 3 394949 – 3 394999. Ext: 2626  
Bogotá D.C., Colombia  
[infarte@uniandes.edu.co](mailto:infarte@uniandes.edu.co)

© Ediciones Uniandes  
Carrera 1ª. No 19-27. Edificio AU 6  
Bogotá D.C., Colombia  
Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fáj: Ext. 2158  
<http://ediciones.uniandes.edu.co>  
[infeduni@uniandes.edu.co](mailto:infeduni@uniandes.edu.co)

© Ministerio de Cultura  
Dirección: Cra. 8 No. 8 – 09  
Teléfono: 3369222  
Bogotá D.C., Colombia  
<http://www.mincultura.gov.co>

ISBN: 978-958-695-302-3

*Corrección de estilo*  
Ines Elvira Rocha

*Diseño y diagramación*  
F.G, N.G, L.O.

Litho Copias Calidad  
Cra. 13ª N° 35 – 32  
Teléfono: 573 40 49  
Bogotá D.C., Colombia

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin el previo permiso de los editores.

PRESENTACIÓN A LAS MEMORIAS DEL PRIMER FORO SOBRE CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA	9
LANZAMIENTO DEL PREMIO DE CRÍTICA	
<i>La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición</i> / William Alfonso López Rosas	13
PRIMER FORO SOBRE CRÍTICA DE ARTE	
<i>El crítico en medio</i> / Nicolás Gómez Echeverri	41
<i>Transmutaciones de una caja negra: lo nacional en el cine colombiano, según los críticos</i> / María Antonia Vélez Serna	63
[ ] / Julián Camilo Serna Lancheros	81
<i>De la escritura a la teoría Marta Traba y la crítica modernista en Colombia</i> / Efrén Alexander Giraldo Quintero	99
<i>La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970 en Colombia</i> / Beatriz González	133
ANEXO	161
CONFERENCIAS ALREDEDOR DEL PREMIO DE CRÍTICA	
<i>La crítica en suspenso</i> / Javier Gil	167
<i>Las prácticas artísticas del anonimato</i> / Nuria Enguita	179
<i>Diez variaciones sobre arte y ética</i> / Lucas Ospina	191



## **Presentación a las memorias del Primer Foro sobre Crítica de Arte en Colombia**

El Foro del Premio Nacional de Crítica surge con la intención de incentivar la discusión y el estudio de la escritura sobre arte en Colombia. Es evidente que muchas de las cosas que suceden en arte en el país pasan rápidamente al olvido; la inexistencia o falta de reconocimiento de un espacio de reflexión y registro de lo sucedido hace que el medio se empobrezca. Por ello, resulta de vital importancia este encuentro entre varias generaciones que piensan acerca de la crítica del arte en Colombia, su historia y sus problemáticas para renovar la posibilidad de este espacio.

En el texto correspondiente a la ponencia inaugural del Premio Nacional de Crítica (2005), William López retoma el pensamiento de Rafael Gutiérrez Girardot sobre la necesidad de hacer una historia social del arte y de la crítica del arte en Colombia. Según López, contrario a lo que se dice, la práctica de la crítica de arte sí ha existido en Colombia y la falencia está realmente en la falta de iniciativas para crear memoria de esta práctica. A partir de la revisión del término “crítica de arte” y la bibliografía que se ha dedicado a ésta a nivel local, William López intenta aproximarse a la paradójica situación actual de la crítica: de asilamiento e institucionalización por un lado, y surgimiento de nuevos críticos e investigadores independientes por otro lado.

Uno de los personajes más cercanos a la historia y a la crítica del arte en Colombia es la artista Beatriz González. En la ponencia de lanzamiento de la segunda versión del Premio Nacional de Crítica titulada “La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970”, González hace una revisión de los lineamientos conceptuales y la crítica de los Salones Nacionales de la década en cuestión, cuando Marta Traba ya no estaba en Colombia. Para empezar, se concentra en los artículos de Juan Calzadilla sobre el Salón de 1971 que, según

ella, contribuyeron al cuestionamiento de la estructura de los Salones Nacionales y continúa examinando año tras año los comentarios de personajes como Jorge Romero Brest, Eduardo Serrano, María Elvira Iriarte y Juan Acha y sus implicaciones.

Nicolás Gómez explora las condiciones contextuales que permitieron que la crítica de arte floreciera en los medios de comunicación ágrafos en Colombia. Con este fin, el texto se concentra en dos personajes y su impacto en los medios: Marta Traba y Casimiro Eiger.

Julián Serna, por su lado, examina la crisis del oficio de la crítica entendida como “crítica pública” que se encarga de hacer accesible el arte al público en general. Argumenta que la crítica se convirtió en un discurso dirigido a los mismos críticos, un problema que se perfila según Serna desde la época de los sucesores directos de Marta Traba como Eduardo Serrano o Germán Rubiano, y que se intenta superar con los críticos que aparecen de forma regular en los periódicos y revistas de la década de los 80 y 90 como Carolina Ponce o José Hernán Aguilar.

Efrén Giraldo, en un texto extraído de su tesis de maestría en la Universidad de Antioquia, revisa elementos definitorios de la tarea de crítica de Marta Traba desde las perspectivas didáctica, crítica y literaria. Revisión que considera pertinente para mirar al presente y evaluar la formación de investigadores y teóricos del arte en Colombia. Giraldo ofrece una mirada a la relación estrecha y problemática que existe entre Marta Traba y el arte moderno en Colombia y se pregunta cuáles son los cambios radicales en la situación nacional para que el espacio de la crítica sea menos visible hoy que en la década de los 50's.

Por último, María Antonia Vélez escribe sobre crítica de cine, resalta la forma en que se asume que ésta no existe y cómo, por otro lado, la crítica que se ha hecho propuso desde un principio el requerimiento de que el cine fuera reflejo de una “identidad nacional”. Vélez se concentra en esta discusión y muestra

como éste se ha convertido en uno de los puntos que ha ocupado un espacio central de la crítica de cine, pues la sola definición de aquello que se entiende por “identidad nacional” es ya, por sí misma un reto, foco de debate y constante redefinición en las distintas generaciones.

Se habla mucho sobre arte, crítica de arte, reportería del arte e historia del arte en Colombia, de su superficialidad o su ausencia total. Sin embargo, queda claro de la lectura de las ponencias aquí publicadas que no hay en realidad una ausencia de crítica de arte en Colombia; lo que resulta problemático es la ausencia de reconocimiento de su existencia. Se expone entonces la necesidad de visitar estos textos y muchos otros que han caído en el olvido considerándolos como contribuyentes importantes a la construcción del campo del arte en el país.

—María Clara Bernal Bermúdez  
*Profesora asistente*  
Departamento de Arte  
Facultad de Artes y Humanidades  
Universidad de los Andes



**La crítica de arte en Colombia:  
amnesias de una tradición**

William Alfonso López Rosas



La necesidad histórica y hasta política de elaborar una historia social de la literatura latinoamericana y las dificultades teóricas e institucionales que obstaculizan esta empresa, obligan a buscar un camino que rompa provisionalmente este círculo. Es decir, obligan a buscar un comienzo diferente, y éste no puede ser otro que el del recurso a lo que está a disposición. Y este comienzo implica un trabajo de reconstrucción y de recuperación de lo que sobre el tema y con acento social se ha escrito en Latinoamérica y que ha sucumbido a la peste del olvido y de las modas o a esa peculiar ahistoricidad que caracteriza al “materialismo histórico”, también llamado “marxismo vulgar”. Esa recuperación tiene que ser necesariamente crítica y si no se puede reconstruir una tradición intelectual y política que se ha ignorado escandalosamente, sí cabe al menos esperar que se despierte una conciencia de la tradición que paulatinamente se vaya enriqueciendo con contribuciones más recientes y actuales, pues sin una tradición, por pobre que sea, la asimilación de lo extranjero se convierte en auténticos saltos en el vacío, es decir, en modas de las que nada se asimila y a las que no se puede poner en tela de juicio desde una perspectiva propia, desde una tradición menospreciada, porque la nueva moda desaloja a la anterior sin crítica. Por pobre que pueda ser nuestra tradición intelectual, ella se enriquece en el proceso de asimilación crítica de lo extranjero.

—RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT<sup>1</sup>

## **Introducción: una declaración de principios**

Aunque ya en otros trabajos he utilizado el anterior fragmento a modo de epígrafe, quiero volver a comenzar con él, puesto que me parece doblemente pertinente: por un lado quiero rendir un modesto homenaje al profesor Rafael Gutiérrez Girardot (1928–2005), recientemente fallecido en Alemania; sin duda, con su muerte, el pensamiento crítico en nuestro país ha perdido a uno de sus más lúcidos y valientes intelectuales. Por otra parte, quiero volver a suscribir el planteamiento que el profesor Gutiérrez hace en este pasaje con respecto, por supuesto, a la necesidad de una historia social de las artes y, en especial, de la crítica de arte, en el medio colombiano.<sup>2</sup>

En otros espacios y textos, he afirmado que en Colombia la práctica de la crítica de arte sí ha existido y que, en la actualidad, sigue existiendo.<sup>3</sup> Lo que no ha existido es su memoria, su historia; sobre ella se extiende una amnesia sistemática y tenaz que impide la construcción de una de las condiciones de posibilidad fundamentales para (i) la superación de esa recepción subalterna del pensamiento artístico y crítico internacional que indica el profesor Gutiérrez, tan complaciente con los saltos al vacío que nos obligan a dar los más recientes procesos de dominación cultural y, sobre todo y más urgentemente, para (ii) la configuración de un derrotero político alternativo a la desfiguración del campo artístico que han impulsado las últimas Ministras de Cultura, en especial la que actualmente dirige esta cartera, y al escenario abiertamente adverso a la cultura y a los creadores que el actual gobierno nos está heredando, en particular, con la negociación del Tratado de Libre Comercio a espaldas de la comunidad de creadores y, en general, con su populismo de marcado acento mesiánico y derechista.

La intervención que tan amablemente me han invitado a explorar los responsables de este evento, merece varias consideraciones preliminares. En primer lugar amerita una definición de la crítica de arte, por lo menos

en un nivel operativo; en segundo lugar, plantea la revisión, así sea breve, de la bibliografía que ha intentado construir la historia de la crítica de arte en Colombia; y, en tercer lugar, implica el esbozo de una panorámica de su situación actual. Estos son, consecuentemente, los temas que desarrollaré a continuación.

### **Dos definiciones de la crítica de arte**

Omar Calabrese, autor del famoso libro *La era neobarroca* (1987), plantea que dentro de los estudios históricos sobre la crítica de arte, existen al menos dos posiciones con respecto a su definición: en primera instancia, hay una larguísima línea de investigaciones sobre la crítica de arte en Europa, que incluye clásicos como *Literatura artística* (1924) del profesor H. E. Gombrich, Julius von Shlosser, o *Historia de la crítica de arte* (1936) del italiano Lionello Ventury, que define la crítica de arte como “la literatura sobre el arte”.<sup>4</sup> En este sentido, la crítica de arte aparece como una categoría general dentro de la cual estarían comprendidas, como subespecies, la historia del arte, la teoría del arte, la estética, las biografías de los artistas, el comentario artístico elaborado para los medios de comunicación, la curaduría, las opiniones que un profesor de historia del arte transmite a sus alumnos a propósito de una obra de arte, las informaciones y apreciaciones que un guía de museos hace a su público, etc. Por supuesto, la materia de estas historias se concentra en aquellas subespecies con mayor dignidad cultural; sin duda, para éstas es mucho más importante estudiar *Vida de grandes artistas* (1550) de Giorgio Vasari y su incidencia en la configuración de los fundamentos del pensamiento y el juicio sobre la obra de arte en los siglos venideros, que detenerse sobre el comentario del periodista cultural de ocasión que apenas si puede articular

con cierto grado de suficiencia una noticia sobre la última muestra de Fernando Botero.

Por otra parte, afirma Calabrese, existe una concepción de la crítica de arte que está afincada en una definición más restringida: la crítica de arte sería un hecho eminentemente moderno, nacido en los tiempos de Diderot. De hecho, este autor ilustrado es considerado como el primero en el ejercicio del oficio de “crítico” o “guía” de la interpretación y evaluación de las obras de arte coetáneas. Como corolario de esta idea, la crítica, en tanto que arte de la interpretación, se habría desarrollado hasta nuestros días, y estaría profundamente enraizada en los procesos de expansión del mercado burgués del arte, la aparición de movimientos artísticos con poética concreta y vocación de militancia cultural y, además, la divulgación multitudinaria del producto estético en las culturas que, desde finales del siglo XVIII, se podrían definir, con mayor o menor exactitud, “de masas” —por lo demás, el crítico habría comenzado a influir en la opinión pública en las páginas de los periódicos, que por aquella época se empezaron a configurar tal como los conocemos hoy y que, además, en los siglos venideros ocuparon buena parte del espacio público en las sociedades occidentales u occidentalizadas.<sup>5</sup>

Cualquiera de estos dos modelos, entonces, podrían determinar la respuesta a la pregunta sobre la cuestión de la existencia de la crítica de arte en nuestro país. Con seguridad, si tomáramos la primera de las opciones, encontraríamos que la crítica de arte en Colombia ha existido y sigue existiendo incluso en las formas menos institucionalizadas o prestigiosas en momentos particularmente críticos para el campo del arte. Si tomamos la segunda opción, también tendríamos que estar dispuestos a reconocer la emergencia y consolidación de una práctica cultural fundamental para la socialización de las artes y, en especial, de las artes plásticas o visuales, desde el momento mismo en que los salones de arte hicieron su aparición dentro del espectro de las prácticas

culturales impulsadas por las elites intelectuales decimonónicas, sobre todo asociadas a sus concepciones sobre el progreso y la civilización.

Paradójicamente, una gran cantidad de personas en Colombia, incluso fuertemente comprometidas con las causas del arte y con un alto grado de ilustración sobre sus avatares, han estado dispuestas —y los siguen estando— a afirmar su tardío nacimiento y su muerte prematura. Pareciera que la amnesia o el olvido profundo fueran “necesarios” o “convenientes” para el desarrollo del arte de la contemporaneidad. La mayoría de estas personas, por otra parte, también están dispuestas a afirmar que la crítica de arte nació y murió con la obra que Marta Traba desarrolló en nuestro país. Al lado de ella, aparecerían dos figuras más, la de Casimiro Eiger y la de Walter Engel, de tal manera que esta práctica cultural habría estado monopolizada por extranjeros y se habría extinguido apenas abandonaron nuestro territorio o murieron. En este sentido y por inferencia, pareciera que las personas que sostienen esta tesis también estarían dispuestas a creer que el pensamiento crítico no es propio de los colombianos.

Pero lo cierto, lo abrumadoramente cierto, es que la historia de la crítica de arte en nuestro país, tiene algo más de un siglo de duración y comprende una larga nómina de prestigiosos literatos y de autores menores, así como de lúcidos artistas y, como toda tradición, también de tozudos papanatas que se creyeron autorizados a hablar y reflexionar públicamente sobre el arte, sobre todo para movilizarlo, con egoísmo, a favor de sus intereses políticos.

### **Bocetos para una historia de la crítica del arte en Colombia**

Aunque la historia del arte en Colombia ha estado mayoritariamente concentrada en reflexionar sobre la obra de arte y las aventuras artísticas de los

creadores plásticos y visuales, de forma marginal, también ha configurado un modesto pero interesante *corpus* bibliográfico sobre este asunto; dentro de éste se encuentran textos como *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970* de Ruth Acuña (1991),<sup>6</sup> “La crítica de arte en Colombia (1974-1994)” de Carolina Ponce de León (1994),<sup>7</sup> y “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia” de Carmen María Jaramillo (2004).<sup>8</sup> Sin ninguna duda estos trabajos pueden considerarse los pilares esenciales del pensamiento histórico contemporáneo sobre las dinámicas de configuración y desarrollo de la crítica de arte en Colombia, por lo menos con referencia al siglo XX.<sup>9</sup>

La bibliografía sobre el siglo XIX, aunque escasa, también es fundamental: dentro de ella se encuentra el pequeño ensayo titulado “Arte y crítica” que Gabriel Giraldo Jaramillo publicó en su *Bibliografía selecta del arte en Colombia* (1955);<sup>10</sup> *Procesos del arte en Colombia* (1998) de Álvaro Medina, sin duda uno de los mejores libros que sobre arte colombiano se han escrito en la últimas décadas acerca de la transición del siglo XIX al XX;<sup>11</sup> y, por otra parte, *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia* (2002), también de Ruth Acuña.<sup>12</sup>

Así, en este *corpus* bibliográfico se pueden encontrar las primeras hipótesis sobre las claves y los procesos medulares de la historia de la crítica de arte en Colombia. Sin objeción, al más reciente texto de Acuña debemos la claridad sobre el momento fundacional de los procesos de autonomización del campo del arte; es decir, la publicación del periódico dirigido por Alberto Urdaneta, la fundación de la Academia de Bellas Artes y la organización del Salón de 1886.

Al texto de Medina, debemos las primeras hipótesis sociológicamente sustentadas de la historia del arte en nuestro país, sobre la relación entre el arte y la política al final del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX y, sobre todo, el rescate de los nombres y artículos de críticos

como Baldomero Sanín Cano, Jacinto Albarracín (Albar), Max Grillo, Pedro Carlos Manrique, Rubén J. Mosquera, Gustavo Santos y Roberto Pizano, entre muchos otros.

Al texto de Jaramillo Jiménez, debemos la primera periodización de largo aliento que se haya planteado sobre los procesos de configuración de la crítica de arte en el país, y el primer contexto histórico de amplio alcance sobre la obra de críticos como Jorge Zalamea, Enrique Uribe White, Luis Eduardo Nieto Caballero, Germán Arciniegas, Daniel Samper Ortega, Javier Arango Ferrer, Luis Vidales, Clemente Airó, Juan Fríde y Jorge Gaitán Durán, entre otros.

A la primera tesis de Acuña, debemos una de las primeras miradas abiertamente críticas sobre la obra de Marta Traba, en particular en relación con el contexto cultural que vio abrirse el Frente Nacional y la consolidación de una nueva elite intelectual que militaría en la defensa del arte moderno, en particular de la pintura abstracta, y se atrincheraría, especialmente, en la emisora HJCK y la Universidad de los Andes.

Y al texto de Ponce de León debemos el más valiente, lúcido y honesto análisis de la obra de críticos como Marta Traba, Casimiro Eiger, Walter Engel, Antonio Bergman, Eugenio Barney-Cabrera, Francisco Gil Tovar, Germán Rubiano, Eduardo Serrano, Galaor Carbonell, María Elvira Iriarte, Luis Fernando Valencia, Darío Ruiz, Álvaro Medina, Antonio Montaña, Alberto Sierra, Miguel González, Darío Jaramillo, Ana María Escallón y José Hernán Aguilar.

Estos textos, entonces, han fundado un proceso que, al parecer, sigue un curso muy interesante. Cada vez más investigadores e historiadores del arte están volcando sus intereses sobre esta olvidada tradición y encuentran que, sin lugar a dudas, la lista de críticos es larga y su obra interesante, pero sobre todo que en ella existe una clave definitiva para comprender los procesos contemporáneos del arte.<sup>13</sup> La labor que queda por hacer está asociada no sólo

al rescate de sus textos sino al estudio de sus ideas, por supuesto, desde una crítica a los excesos de las jerarquías axiológicas poscoloniales de la historia “moderna” del arte que, hasta ahora, han imperado en nuestro país y, sobre todo, para la restitución crítica de su lugar dentro de los “procesos del arte en Colombia”.

### **El pasado más reciente: desde la cizaña hasta la *web***

Ponce de León, en su ensayo sobre la crítica de arte, que abarca desde 1974 hasta 1994, describe los principales elementos de la “crisis” que estaría viviendo la crítica de arte a mediados de los años 90. Desde su perspectiva, el cierre de los periódicos al discurso de los críticos estaría planteando un doble vacío cultural: ni los creadores recibían un reconocimiento individual significativo ni el público tenía la oportunidad de participar en la contemporaneidad artística.<sup>14</sup>

Después del vacío dejado por Traba, los críticos que heredaron su legado, según la curadora, no habrían podido perpetuar los espacios abiertos por la argentina ni consolidar los procesos de formación de públicos para la artes que, desde la década de los años 50, ella había impulsado. Esta situación habría sido el resultado de la confrontación de los críticos, que durante las dos décadas anteriores no habrían consolidado las instituciones del arte fundadas por Traba, y tampoco habrían regularizado los procesos de construcción de audiencias impulsados por ésta. Por el contrario, con su actitud, ellos habrían quebrado los procesos de socialización masiva y democrática del arte, volviendo a encerrar al campo del arte dentro de un círculo elitista y excluyente, que lentamente habría minado la legitimidad de las prácticas artísticas contemporáneas dentro del imaginario colectivo.

La emergencia del arte conceptual, sumada a la consolidación de contextos sociológicos diferentes a los que Traba había conocido, habrían determinado, entonces, que críticos como Rubiano, Serrano, Carbonell, González, Sierra y Valencia, entre otros, proyectaran su trabajo desde ópticas diferentes, incluso, llevando a protagonizar tácitos enfrentamientos con la escritora del Cono Sur. Estos críticos, antes que insistir en una labor de crítica sistemática y en la democratización del acceso al arte a través de la construcción de las condiciones de existencia para la autonomía de la experiencia estética del público, habrían optado por la organización y difusión de eventos, atrincherados en los museos de arte, desde un modelo de crítico-curador, abiertamente contrario al que Traba había encarnado. Desde la perspectiva de Ponce de León, el protagonismo, dentro del campo artístico, durante los años setenta habría pasado de los artistas a los eventos artísticos, es decir, en el fondo, a los organizadores de éstos, concentrando los procesos de consagración del artista en los departamentos de curaduría de los museos.

Por otra parte, según Ponce de León, a diferencia del modelo de los críticos de arte internacionales modernistas como Clement Greenberg o Harold Rosenberg, que habían luchado hombro a hombro con los artistas que estuvieron bajo su influencia, los críticos de marras habrían optado por la defensa de figuras insulares. Mientras los críticos colombianos con formación académica intentaban construir lecturas y valoraciones con referentes teóricos canónicos dentro de la historia moderna del arte (Worringer, Croce, Francastel, Panofsky, Hauser, Gombrich, Read), y los empíricos planteaban su tarea con un espíritu ecléctico y sensible a los dictados conceptuales de las revistas internacionales de arte, su tarea dentro del campo del arte, siempre apuntaba a la defensa de un artista y no a la construcción de corrientes o panoramas artísticos.<sup>15</sup>

Según la curadora, en particular la tarea de los críticos empíricos también habría significado la perpetuación de una falsa contextualización conceptual

del arte nacional en el ámbito internacional, en tanto las lecturas de los nuevos teóricos del arte siempre se habrían dado desde un conocimiento parcial, por no decir desde una ignorancia relativa. En lugar de constituir un verdadero y maduro cosmopolitismo, estos críticos habrían perpetuado el esnobismo teórico y, por tanto, la condición subalterna del campo artístico colombiano.

Un factor de primordial importancia para el análisis de la situación de la crítica de arte durante las décadas de los años 70 y 80, es la emergencia del proceso de diferenciación de los oficios, profesiones y actividades dentro del campo artístico: a nivel de los museos, habría aparecido la figura del curador con funciones claramente definidas; a nivel del sector patrimonial, empezaron a formularse las primeras políticas de preservación del patrimonio, permitiendo la profesionalización del conservador; y a nivel de otros sectores del campo del arte, los eventos artísticos como la Bienal Coltejer, la Bienal de Artes Gráficas, habrían consolidado nichos cada vez más ambiciosos e inéditos dentro de éste, sobre todo en relación con la diferenciación de la especificidad de la gestión cultural.<sup>16</sup>

En este sentido, ante la ausencia de espacios institucionalmente definidos para el ejercicio de la crítica de arte, los críticos herederos de Traba habrían optado por su vinculación a los departamentos de curaduría de los recién inaugurados museos de arte. Este proceso implicaría la interdicción de su independencia y la movilización de los museos al servicio de sus causas personales. Según Ponce de León, en lugar de un *corpus* crítico, que ejerciera mediante la confrontación de opiniones diversas, ideas y tomas de posición, en el medio artístico colombiano de la década de los 80, habría prevalecido una animosidad con disfraz intelectual. Todo el campo del arte, se habría articulado, entonces, alrededor de territorios y parcelas, generalmente manipulado por estrechos círculos de poder que se armaban alrededor de ciertos eventos rectores de la escena artística.

Así, desde la óptica de Ponce de León, después del trabajo realizado por Marta Traba, quien habría cohesionado conceptualmente a un grupo de artistas, formado un público y, en este sentido, abierto un espacio para el arte moderno, la crítica ejercida posteriormente habría cancelado este lugar y, en consecuencia, espantado al público y los artistas. El modelo del crítico cizañero se habría apoderado del campo del arte, clausurando la posibilidad de continuar con la legitimación de las prácticas artísticas a nivel del imaginario colectivo.

### **El panorama actual: metamorfosis y enfermedades de una crítica a la carta**

La primera mitad de la década de los noventa, entonces, estuvo signada por una crisis generalizada de la crítica de arte y, a través de ésta, de todo el campo de las artes plásticas y visuales; el aislamiento del artista y, consecuentemente, la pérdida del sentido cultural de su trabajo a nivel colectivo, así como la perpetuación del carácter elitista del mundo del arte y el cierre de todos los procesos de formación de públicos para el arte, sumados a la consolidación de un mercado del arte ligado al lavado de activos, fueron los principales síntomas de un proceso más profundo: la crisis del esquema de poder y de la institucionalidad que desde la década de los años setenta ha sostenido a los funcionarios y artistas comprometidos con las causas del arte moderno; es decir, la apertura de un nuevo estadio del campo del arte.

Este nuevo estadio está compuesto por varios procesos que corren paralelos y, en muchos casos, fuertemente relacionados. Uno de estos procesos es el relevo generacional que se empezó a gestar desde los primeros años de la década de los noventa y ya para el arranque del nuevo siglo estaba plenamente consolidado. Los nombres de nuevos críticos, curadores y artistas empezaron a desplazar

de la escena del arte a los protagonistas indiscutibles de momentos anteriores, quienes nunca han dejado de concentrar poder, por cuanto se instalaron en los cargos y funciones más fuertemente institucionalizados del campo —piénsese, por ejemplo, en la curaduría del Museo Nacional de Colombia, en la del Museo de Antioquia o en la jefatura del servicio cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores— y siguen manteniendo una relación indirecta con la administración del arte contemporáneo a través de su pertenencia a las juntas de adquisiciones de los bancos y fundaciones coleccionistas.<sup>17</sup> Así, los nombres de María Iovino, José Ignacio Roca, Jaime Cerón, Carmen María Jaramillo, Ana María Lozano, Mauricio Cruz, Jaime Iregui, y más recientemente, Fernando Uhía, Andrés Gaitán, Catalina Vaughan, Fernando Escobar, Gabriel Merchán, Lucas Ospina, Pablo Batelli, Pedro Falguer y Ricardo Arcos-Palma, entre otros, empezaron a dominar la escena crítica, y ya para el comienzo del nuevo siglo estaban absolutamente consolidados dentro de los procesos de construcción pública del sentido del arte.

Esta nueva generación de autores, a lo largo de la última década, ha venido protagonizando una silenciosa pero notoria rebelión en contra de la dictadura que los literatos y, en especial, los poetas han venido ejerciendo en forma larvada e institucional a lo largo y ancho del campo cultural desde principios del siglo XX.

Aquí vale la pena hacer un pequeño excursus histórico: los historiadores de la intelectualidad en nuestro país, han venido revelando las formas en que los “letrados” participaron en los procesos de construcción y legitimación de las estructuras de dominación, en particular de los poderes políticos y económicos; en este sentido, también han mostrado las formas de hegemonía que han tenido expresión en el campo de la cultura. Es de particular interés para nuestro tema, el estudio de la función que jugaron los literatos y poetas en la construcción del discurso que sostuvo en el poder a las elites de la Regeneración

no sólo a nivel político sino cultural, precisamente porque muchos de ellos fueron piezas claves de la historia de la crítica de arte; también es interesante analizar las mediaciones que protagonizaron muchos de los intelectuales ligados al mundo de la crítica de arte en el desmonte del orden conservador y clerical de las primeras tres décadas del siglo XX y, sobre todo, estudiar el liderazgo que muchos de ellos ejercieron dentro de los procesos que finalmente llevaron a la configuración de la autonomía relativa del campo cultural.<sup>18</sup>

Desde la década de los años setenta, las instituciones que fueron configurando esta autonomía han sido, entonces, dirigidas por literatos o por funcionarios comprometidos en algún sentido, muchas veces consanguíneamente, con las causas literarias. A partir de la presidencia de Belisario Betancourt, la estructura del poder dentro del campo cultural fue definida hegemónicamente a favor de los literatos. No es casual que dos figuras que en aquel período fueron entronizadas en sus cargos hoy continúen ejerciendo sin ningún problema: por supuesto me refiero a Gloria Zea y a Darío Jaramillo. De la primera, no creo que sea necesario agregar nada; en cuanto al segundo, es importante señalar que ha ejercido la más significativa gestión para el campo de las artes plásticas desde la Subgerencia Cultural del Banco de la República. De forma silenciosa, es decir, lo menos escandalosamente posible, como conviene al Banco de la República, ha impuesto exposiciones y curadores más o menos ajenos al campo pero siempre afiliados al tradicional nacionalantioqueñismo con que, a pesar de Miguel Urrutia, se han administrado los destinos de la institución cultural más poderosa de nuestro país.

La nueva generación de críticos, entonces, se ha revelado en contra del poder cultural monopolizado por los que, con Ángel Rama, llamaríamos letrados.<sup>19</sup> Su origen está signado por las teorías, problemas y lenguajes del ámbito específico de la historia y la teoría del arte. No es casual que explícitamente hayan cerrado filas al último y tal vez más risible llamado al orden que los literatos, en cabeza

de Andrés Hoyos, han impulsado desde la revista *El malpensante*. Bien sea que hayan hecho oídos sordos al trasnochado y anacrónico anticonceptualismo del fracasado novelista o que tácitamente se opongan a Benhur Sánchez, Héctor Abad Faciolince, Juan Gustavo Cobo Borda, Antonio Caballero, o al incuestionable Darío Jaramillo, no sólo con respecto al tipo de obras que defienden, sino al desaliñado descuido con que escriben y al tipo de espacios en donde publican. Mientras a los afamados y respetados escritores se les recomiendan los libros monográficos cuidadosamente editados para los públicos más exclusivos de nuestra sociedad, nuestros nuevos críticos abren, la mayoría de las veces con sus propios medios, los espacios públicos para sus discursos.

En este sentido, los libros que María Iovino ha logrado publicar son un ejemplo de independencia intelectual y autonomía institucional. Tanto *Óscar Muñoz: volverse aire* (2003) como *Fernell Franco otro documento* (2004) constituyen las dos principales producciones bibliográficas que se han editado en nuestro medio, no sólo por las perspectivas desde las cuales se ha abordado allí la obra de los dos artistas caleños, sino por la voluntad explícita de definir un espacio propio y autodeterminado por la investigación crítica y curatorial.

Otro de los procesos paralelos que definen el nuevo estadio de la historia de la crítica de arte está signado por la recepción y adaptación de la crítica a los nuevos medios, en particular a la *web*. La emergencia de espacios en la red como *Ojotravieso*, *Columna de arena*, *Esfera pública* y el más reciente *blog* de discusión de Catalina Vaughan, entre otros, que además de reconfigurar la definición de lo público de forma generalizada, profunda y global, también implicaron una redefinición de las formas de producción y recepción del arte, del discurso crítico, así como del tipo de artista y de crítico que hasta ese momento había dominado el panorama.

Es posible que el repliegue y práctica desaparición de la crítica del arte de los medios de comunicación tradicionales se deba al desprestigio que ésta

acumuló en las pasadas décadas, tal como lo señala Ponce de León; pero sin duda otro factor que contribuyó a tal repliegue, es la redefinición de la esfera pública que, bajo la hegemonía del neoliberalismo rampante que ha dominado políticamente al mundo en los últimos 35 años, ha logrado, en nuestro país, la reconfiguración de las industrias de la comunicación en los términos de una monopolización y concentración del uso público de la razón. Que la crítica de arte en nuestro país, entonces, reaparezca en la *web*, un medio sociológica y antropológicamente ambiguo, pero sin duda mucho más adaptable a los usos, retóricas y condiciones de libertad que ésta supone, no es extraño.

El “encierro” de la crítica de arte en la *web*, no sólo ha determinado la reconfiguración de los espacios públicos en los que normalmente había sido escenificada; ha supuesto, por otra parte, la ampliación de sus temas, la renovación de sus objetos de reflexión, el replanteamiento de sus tipos de escritura, y, más profundamente, la refundación de las nociones de autor crítico, de los modelos de crítico, que hasta ahora habían sostenido su práctica. Por otra parte, y esto es tal vez lo más importante, también ha suscitado un replantamiento de las relaciones éticas y políticas entre autor y lector que sostenían a la crítica de arte “tradicional”.

El encierro del campo del arte en sí mismo ha dado como resultado, entonces, que los objetos de reflexión de la crítica también hayan ido cambiando. De la escritura sobre la obra de arte y los procesos creativos del artista, se pasó a la reflexión sobre los supuestos institucionales e ideológicos del campo del arte. Aunque los tópicos consuetudinarios de la crítica nunca han perdido sentido y siguen existiendo con plena validez, la práctica de la crítica de arte se fue concentrado mayoritariamente en la reflexión sobre los presupuestos políticos y sociales del arte. El discurso sobre las políticas culturales, la discusión sobre el papel del artista, del crítico y el curador, en las dinámicas de legitimación

de museos, salones, galerías, colecciones, grupos creativos, la reflexión sobre los procesos de gestión de todas las instituciones de canonización pública de la imagen del artista o del prestigio de la obra de arte, así como la problematización radical de las exclusiones sostenidas por las burocracias más conservadoras del Estado y de la empresa privada y por los privilegios de clase, han empezado a circular como acciones absolutamente válidas dentro de la práctica crítica.

Así mismo, en este nuevo estadio, dentro del discurso de la crítica ha cobrado plena legitimidad el *corpus* teórico “posmoderno”. Aunque no se pueda hablar de una apropiación menos alienada o de una recepción menos subalterna que en estadios anteriores, sí es típico de la crítica contemporánea de arte, el hecho de que sus protagonistas hayan asimilado de forma más o menos generalizada ciertos formatos académicos de escritura asociados a este *corpus*. El discurso crítico rebosante de alusiones y guiños inteligentes así como de citas totalmente torpes o esnobistas de Foucault, Guattari, Derrida, Lyotard, Danto, el martirizado Benjamin, y más recientemente de los autores canónicos de los estudios culturales y postcolonialistas (Edward Said, Homi Bhabha, etc.), no sólo en la forma de argumentos de autoridad sino en la forma de construcción de contextos ideológicos, da la impresión de que estamos ante una crítica preocupada explícitamente por sus propios fundamentos.

Por otra parte, las relaciones entre autor y lector, dentro de este nuevo estadio de la historia de la crítica, se han modificado profundamente. Gracias a la naturaleza tecnológica de los nuevos medios, el crítico de arte ha abandonado con mucha celeridad el carácter mesiánico y la vocación pedagógica de la crítica anterior; paralelamente, el lector ha aceptado con mucha rapidez un papel activo. Antes que un discurso autorizado, auto-validado y monológico, los críticos contemporáneos escriben siempre con una conciencia aguda sobre sus interlocutores; podría decirse que ahora más que nunca su escritura

siempre está sobre el cuadrilátero. En consecuencia, y gracias a la ausencia del control editorial y de la autocensura ideológica propios de la prensa y las revistas, la mayoría de la crítica se escribe sin mucha autorregulación intelectual: no sólo campea la mala ortografía y el más espantoso de los estilos, también las polémicas suelen caer en los más bajos términos.

De todas maneras, a pesar de la democratización relativa del acceso al discurso público sobre el arte, la crítica no ha podido superar su aislamiento con respecto a las audiencias más amplias. La horizontalización de las relaciones supuestas por la práctica de la crítica ha corrido paralela a la ultraspecialización y ultrasegmentación de los públicos del arte. La crítica ya no está jugando el papel de validación colectiva de la obra de arte. Cada institución cultural, privada o pública, a través de sus funcionarios de relaciones públicas, convoca a un grupo de personas siempre muy regular; se podría decir caricaturescamente que hay arte para los estratos 5 y 6, para los estratos 3 y 4, para los jóvenes, para los viejos, para los ejecutivos, para los ciudadanos de primera y los de segunda —nunca para los de tercera—, para los intelectuales, etc. La crítica, en este panorama, solamente se ocupa de una parte del arte académico.

Por último, este aislamiento ha determinado que el valor político del discurso de la crítica sea cada vez más insignificante. No es extraño que el cinismo de los funcionarios haya crecido proporcionalmente a la capacidad de discusión política de la crítica. Aunque en Bogotá y algunas de las capitales de departamento, el panorama cultural empieza a verse positivamente afectado por los procesos de institucionalización de las políticas de participación democrática, fundadas por la Constitución de 1991 en relación particularmente con la administración de lo público, la crítica de arte no ha sabido capitalizar el control ciudadano que este contexto le podría permitir. Tal vez sus más grandes fracasos sean su impotencia frente al hundimiento inexorable del Museo de Arte Moderno de Bogotá

y el reencauche de la versión más conservadora y errática del Salón Nacional de Artistas.

Para cerrar este panorama es importante recordar, en el paisaje de los años noventa y el inicio del siglo XXI, la consolidación de dos espacios alternativos, que si bien es cierto nunca se plantearon como opuestos a los programas del Banco de la República y del Museo de Arte Moderno, si han establecido una nueva pauta que lentamente se ha ido imponiendo: se trata, por supuesto, de los programas de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (IDCT), y del programa de exposiciones temporales de la Alianza Francesa. El primero, bajo la dirección de Jaime Cerón, y el segundo, en primera instancia, con el liderazgo de María Iovino, Carmen María Jaramillo y José Ignacio Roca, definitivamente han constituido el espacio de entrada y validación, en particular, de las nuevas generaciones de artistas, y, por otra parte, de nuevos curadores y críticos.

Por otra parte, en este panorama no se puede olvidar la única revista de artes que sigue circulando e insistiendo en una crítica académicamente sustentada pero versátil y políticamente equilibrada: *Arte en Colombia (Art nexus)*; en este sentido, a estas alturas se ha constituido en un patrimonio colectivo de la crítica de arte colombiana que se proyecta al campo del arte al nivel latinoamericano, no sólo como espacio de información sino de reflexión con pautas internacionales. Esta publicación, así mismo, es el espacio en el que han continuado su labor crítica autores como Germán Rubiano y en el que se ha consolidado la de Ivonne Pini, Marta Rodríguez y Natalia Gutiérrez.

Supongo que el capítulo más contemporáneo de la historia de la crítica de arte en Colombia lo protagonizan los premios de crítica de la Universidad de Antioquia, del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y del Ministerio de Cultura que hoy estamos lanzando. Cada uno de ellos debe ser tomado con beneficio de inventario, en particular este último, puesto que al

ser planteado por una institución estatal del orden nacional debería corresponder a una política global y éticamente responsable para fortalecer el campo de las artes plásticas y visuales de nuestro país. Pero, a mi modo de ver, corresponde más a una cortina de humo que se cierne sobre un gran vacío. Es difícil creer que con este premio el Ministerio de Cultura haya empezado a imaginar la Nación del arte.

Bogotá, Ciudad Universitaria

Agosto 16 de 2005

## NOTAS

\* Este trabajo fue originalmente escrito para la publicación *En la mitad del medio* de la Facultad de Bellas Artes de la Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano.

1 GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*, Bogotá: Ediciones Cave Canem, 1989, p. 21.

2 Es importante reconocer que esta historia social de las artes en nuestro país tiene algunos antecedentes fundamentales que podrían encontrarse en los textos de Eugenio Barney-Cabrera, Gabriel Giraldo Jaramillo, Marta Traba y, sobre todo, en *Procesos del arte en Colombia* (1978) y *Los años veinte y treinta* (1995) de Álvaro Medina; tal vez los dos libros más abiertamente comprometidos con esta perspectiva, no sólo por el rigor metodológico que exhiben sino por la interpretación teórica a través de la cual vinculan las prácticas artísticas con el contexto político y social.

3 Me estoy refiriendo a la ponencia «Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada», que presenté en el V Seminario Nacional de Historia y Teoría del Arte, organizado por la Universidad de Antioquia, en el mes de octubre pasado; a la ponencia «La crítica de arte en Colombia: apuntes para la historia de una práctica cultural», que presenté en el Seminario Regional Andino sobre Crítica de Arte, organizado por el Museo de Arte de Lima, la Asociación Francesa de Acción Artística y la Embajada de Francia en Perú, el mes de noviembre pasado, y a la charla titulada «La crítica de arte en el salón de 1899» que dicté en el marco del ciclo de conferencias Tres Pintores en el Rosario, organizado por la Universidad del Rosario el pasado mes de mayo.

4 CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 7.

5 *Ibíd.*

6 ACUÑA PRIETO, Ruth Nohemí. *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*, Bogotá: Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 1991. (Tesis sin publicar).

7 Publicado en: PONCE DE LEÓN, Carolina. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, pp. 213 y s. s.

8 JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. *Artes. La Revista*, número 7, volumen 4, Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, enero – junio de 2004, pp. 3 y s. s.

9 Dentro de la bibliografía sobre la crítica de arte en nuestro país, es importante inventariar, además, las recopilaciones de la obra de tres figuras claves de la crítica de arte del siglo XX: me refiero a Marta Traba (ARAUJO, Emma (compiladora). *Marta Traba*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá – Editorial Planeta, 1984), Casimiro Eiger (JURSICH, Mario (compilador). *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano: 1946 –1963*, Bogotá: Banco de la República, 1995) y Eduardo Serrano (*Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Bogotá: Tercer Mundo, 1976). Infortunadamente, ninguna de estas tres publicaciones está precedida por un estudio sobre la significación y el lugar de la obra de estos críticos. Sin duda son trabajos importantes por cuanto recogen muy buena parte de su obra y facilitan el acceso a su pensamiento, pero adolecen de una mirada interesada en ubicar su trabajo dentro del contexto de la historia del arte colombiano, desde la perspectiva específica de la historia de la crítica de arte. Adicionalmente, se debe tener en cuenta el ensayo de Ricardo Malagón titulado “Roberto Pizano: artista, crítico y promotor de arte” (*Textos. Documentos de historia y teoría*, número 1, Bogotá: Programa de Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura – Universidad Nacional de Colombia, 1999.); éste sí animado por una perspectiva analítica en la que se aborda la obra crítica del pintor bogotano. Por otra parte, a esta lista se debe sumar el trabajo de Natalia Gutiérrez, titulado *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo* (Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000), en el que la autora configura una deontología de la crítica de arte con base en autores como Italo Calvino, Marc Augé, Jean François Lyotard, Richard Rorty y Clifford Geertz.

Así mismo, es necesario sumar «Los críticos, sus escritos y sus aportes», trabajo publicado por Germán Rubiano en la *Gran enciclopedia temática* de editorial Norma (Bogotá: 1996, tomo V, pp. 522 y ss.). Este interesante trabajo hace referencia a la obra de importantes claves de la crítica de arte fundamentalmente del siglo XX. Quien esté interesado en un estado del arte a propósito de la historia de la crítica de arte en Colombia puede remitirse a mi ensayo de tesis *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia*, Bogotá: Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional de Colombia, 2005.

10 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Bibliografía selecta del arte en Colombia*, Bogotá: Editorial A.B.C., 1955, pp. 7 y ss. Un año antes, en 1954, Giraldo Jaramillo publicó un breve comentario titulado “La crítica de arte en el siglo XIX” (*Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, Bogotá: Editorial A.B.C., pp. 262 - 267), en el que recogió algunos apartes de los artículos escritos por Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara para el *Diario de Cundinamarca*, a propósito de la exposición que se inauguró el 20 de julio de 1871, como un ejemplo de la forma “curiosa” y “pintoresca” en que se enjuiciaba la obra de arte, durante la época. Infortunadamente, Giraldo Jaramillo no adelantó allí ninguna otra observación sobre la actividad del crítico de arte. De todas maneras, en los capítulos que acompañan a esta breve nota sobre la crítica de arte decimonónica en *Notas y documentos...*, se puede encontrar información valiosa sobre la forma como se fue configurando la crítica de arte en nuestro país.

11 MEDINA, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá: Colcultura, 1978.

12 ACUÑA PRIETO, Ruth Noemí. *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*, Bogotá: Programa de Maestría en Sociología de la Cultura - Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Nacional de Colombia, 2002. (Tesis sin publicar).

13 A las anteriores listas, habría que agregar, entre muchos otros, los nombres de aquellos artistas que ejercieron o han ejercido la crítica de arte —Ricardo Acevedo

Bernal, Francisco Antonio Cano, Rafael Tavera, Marco Ospina, Luis Alberto Acuña, y más recientemente, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Mauricio Cruz y Fernando Uhía—; por otra parte los nombres de Carlos Medellín, Juan Gustavo Cobo, Arístides Meneguetti, Juan Fride, Eduardo Márceles Daconte y Carlos Jiménez.

14 Ponce de León, *Op. cit.*, p. 215.

15 *Op. cit.*, p. 234.

16 *Op. cit.*, p. 236.

17 Un texto que resume de forma particularmente ejemplar la trayectoria de los protagonistas de momentos anteriores lo ofreció recientemente el periódico de distribución gratuita *Arteria*; en el destacado que anunciaba la entrevista que José Ignacio Roca hizo a Alberto Sierra Maya, dice: “Desde hace más de tres décadas Alberto Sierra Maya ha sido el motor principal del medio artístico antioqueño. Curador del Museo de Arte Moderno de Medellín, editor de la *Revista de arte*, organizador del mítico *Coloquio de Arte No Objetual*, curador de la colección de arte de Suramericana de Seguros, curador del Festival de Arte de Medellín, director de la galería La Oficina y, **más recientemente**, curador del Museo de Antioquia. Representa también la presencia antioqueña en Bogotá, pues colabora con el Museo Nacional en proyectos interinstitucionales y forma parte del Comité Asesor de Artes Plásticas del Banco de la República. Arquitecto de formación, Sierra tiene una gran capacidad de convocatoria y gestión así como un “ojo” muy certero para **descubrir nuevos talentos**, tanto que se puede afirmar que no hay artista importante en el arte paisa de los últimos treinta años que no haya sido mostrado por él en alguno de sus proyectos.” (*Arteria. Informaciones, opiniones y todo lo que necesita saber sobre el arte en Colombia*, año 1, número 2, Bogotá: Colombian Art Crafts, julio – septiembre de 2005, p. 12) (Los resaltados son míos).

18 URREGO, Miguel Ángel. *Intelectuales, estado y nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores – Universidad Central (DIUC), 2002, pp. 25 y ss.

19 RAMA, Ángel. *Ciudad letrada*, Hannover: Ediciones del Norte, 1984.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA PRIETO, Ruth Nohemí. *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947 - 1970*, Bogotá: Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 1991. (Tesis sin publicar).
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, Bogotá: Editorial A. B. C., 1954.
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Bibliografía selecta del arte en Colombia*, Bogotá: Editorial A. B. C., 1955.
- 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.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*, Bogotá: Cave Canes, 1989.
- JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. En: *Artes. La Revista*, número 7, volumen 4, Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, enero - junio de 2004, pp. 5 y ss.
- JURSICH DURÁN, Mario (compilador). *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano: 1946 -1963*, Bogotá: Banco de la República, 1995.
- MALAGÓN, Ricardo. “Roberto Pizano: artista, crítico y promotor de arte”. En: *Textos. Documentos de historia y teoría*, número 1, Bogotá: Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 1999, pp. 25 y ss.
- MEDINA, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá: Colcultura, 1978.
- NORIEGA HEDERICH, Luis Alfonso. *La mirada semiótica: hipótesis sobre prácticas interpretativas de orientación semiótica e interpretación crítica*, Bogotá: Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 1994. (Tesis de pregrado sin publicar).
- PONCE DE LEÓN, Carolina. “La crítica de arte en Colombia (1974 - 1994)”. En: *El*

*efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

RUBIANO CABALLERO, Germán. “Los críticos, sus escritos y sus aportes”. En: *Gran enciclopedia temática*, Bogotá: Norma, 1996, tomo V, pp. 522 y ss.

SERRANO, Eduardo. *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Bogotá: Tercer Mundo, 1976.

SERRANO, Eduardo. *Cien años de arte colombiano 1886 - 1986*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1985.

URREGO, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores - Universidad Central (DIUC), 2002.



## **El crítico en medio**

Nicolás Gómez Echeverri



Archivado entre una carpeta de recortes de prensa en un museo de Bogotá, encontré un artículo escrito por Lucy Nieto de Samper el 31 de marzo de 1980 refiriéndose a una serie de conferencias que Marta Traba realizó en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá sobre arte norteamericano, en el cual afirmaba haber retrocedido veinte años en sus memorias “cuando el tema de las artes plásticas era el pan de cada día”. Me llamó la atención entonces que en un artículo de prensa con título “La crítica de arte” en una sección del periódico *El Tiempo* de nombre “Cosas que pasan” se hubiera señalado que alguna vez “el tema de las artes plásticas era el pan de cada día”. Si en veinte años alguien escribiera sobre lo que hoy en día es el pan de cada día seguramente, creo yo, tendría que hacer necesaria referencia, por ejemplo, a los *realities* o incluso a algunas novelas; parecieran dar en el punto las palabras de Gustavo Castro Caicedo cuando señala que “del magnetismo de la televisión no se escapan ni los ricos, ni los pobres, ni las mujeres, ni los hombres, ni los niños, ni los mayores, ni los ancianos, ni los cultos, ni los analfabetas, ni los poderosos, ni los humildes.”<sup>1</sup> Me otorgué el permiso de interpretar y suponer en las palabras de la periodista de *El Tiempo* que si en el año 1960 “el tema de las artes plásticas era el pan de cada día”, de alguna manera esto tendría que ver con la aparición del tema como pan de cada día en medios de difusión que lo permitieron así. Para este espacio en torno a la discusión y formulación de opiniones alrededor de la crítica de arte en Colombia, quisiera señalar entonces el caso de la aparición del tema de las artes plásticas en los medios de comunicación masivos durante la década de los cincuenta, haciendo memoria y rescatando la labor en radio del crítico polaco Casimiro Eiger (radicado en Colombia desde 1943) y la aparición en radio y televisión de la crítica e historiadora del arte argentina Marta Traba (radicada en Colombia desde 1954)<sup>2</sup>.

No es tarea fácil hablar de algo que les voy a quedar debiendo: las grabaciones de la Radiodifusora Nacional de Casimiro Eiger y los programas de televisión de

Marta Traba que estaban en manos de *Inravisión*, al parecer se encuentran en este momento arrumados en una bodega entre cientos de cintas más que están sin identificar y catalogar, sin posibilidad de ser reconocidos debido a una lastimosa ausencia de equipos y personal capacitado para realizar el tratamiento especial que este material merece. Por otro lado, el material existente en la emisora HJCK, puede escucharse únicamente con autorización directa de Álvaro Castaño y no es posible realizar copias de este. Estas han sido las respuestas ante mi solicitud por conocer el material. Estos hechos manifiestan de manera clara el vacío de políticas culturales a las que una investigación como esta debe someterse.

Las tradiciones orales populares parecen haber antecedido de alguna forma las soluciones brindadas por el avance tecnológico a la necesidad de generar propuestas narrativas dirigidas a un público masivo. Desde la juglaría que se escapaba de la corte medieval, la figura de Francisco “El Hombre” en nuestra costa atlántica que habría antecedido al vallenato actual, o incluso los ejemplos señalados por Fabio López de la Roche que recuerdan las narrativas sensacionalistas chilenas en relación con la lectura en voz alta en la plaza pública de la lira popular, o la lectura de novelas realizada por el escritor colombiano José María Vargas Vila en las plantaciones y lugares de trabajo en la isla cubana. Estas estrategias se hacían efectivas en cuanto estaban determinadas, por un lado, por el factor continuidad, por otro, y como consecuencia del primero, la forma de construcción de un lenguaje común al emisor y su audiencia, y por último, la presencia de una figura arquetípica —comprendido este término desde la psicología como una representación con valor simbólico considerada como modelo o imagen de alguna manifestación de la realidad en un marco colectivo—, figura intermediaria entre una narración o discurso y un público amplio. Son estas las condiciones que quisiera resaltar como puntos de partida para inferir en la posibilidad de haberse considerado alguna vez el tema de las artes plásticas como “pan de cada día”.

Jesús Martín-Barbero propone en su libro *De los medios a las mediaciones* una comprensión de los géneros de los medios masivos, como estrategias de comunicabilidad desde las cuales se genera la representación de la sociedad. Los medios inscritos como un servicio de comunicación en un sistema económico regido por intereses ideológicos de sectores privados se definirían como industrias, por lo tanto, suscritos como un mercado ofrecido a una “clientela” masiva. Como industrias de la comunicación, de acuerdo a Omar Rincón, determinan entonces referentes comunes a partir de relatos fundados desde “las sensibilidades que expresa, los estilos de vida que representa, los modelos de justicia que socializa” y las formas de pensar, valorar y habitar la cotidianidad que en la misma cotidianidad impone.<sup>3</sup>

Considerando un proceso de comunicación como la transmisión de un mensaje cifrado en un código común a un emisor y un receptor, los medios de comunicación, como medios que permiten este tránsito de ideas, parecieran ser el espacio perfecto para ejercer la crítica de arte. Una crítica de arte como un mensaje que construye los códigos comunes en medio de fundamentos teóricos/reflexivos y un público; en medio de una obra de arte y un público; en medio de un artista y un público; o, quizás, en medio de una obra de arte y un artista, o incluso un artista y otro artista. Y es que el espacio que un medio masivo de comunicación ofrece es, por un lado, el medio, es decir el canal de difusión; por otro, un público (“masivo”) que accede a este canal de difusión, y además, la posibilidad de que este público, a través del medio, acceda al mensaje que, entre otras, ¡es gratis! (por lo menos las señales nacionales, y sin incluir la compra del aparato).

No creo fortuito que una personalidad como Casimiro Eiger haya consolidado de primera mano el espacio de la crítica de arte en un medio de difusión masiva como lo es la radio. Mario Jursich Durán lo describe en el prólogo de la recopilación de sus crónicas, como una persona supremamente instruida

e ilustrada, un hombre enciclopédico y muy aristocrático, que “defendía una vanguardia cuyo espíritu de élite —menos real que metafórico— no se le escapaba a ninguno”.<sup>4</sup> Era un hombre que había llegado al país como emisario de sus propias experiencias respecto al arte y al discurso del arte moderno que se vigorizaba en el viejo continente. Radicado en Colombia, fascinado y apegado a los medios de comunicación no escritos —a pesar de que sus crónicas estén todas escritas— se propuso hacer públicas sus perspectivas respecto al arte local, en relación a un discurso internacional, en crónicas que leería personalmente en lo que en ese momento sería el medio —en palabras de Jursich— “epítome de la cultura ágrafa y los valores populistas y nacionales”.<sup>5</sup> Casimiro Eiger acompañó la labor y se convirtió en gran amigo y consejero de jóvenes que iniciaban su quehacer artístico en aquella época, compartió experiencias con escritores, poetas y los más influyentes partícipes de la intelectualidad burguesa local. De acuerdo a Jursich “era alto, delgado, de ojos grises, cabellos finos y nariz aguileña. Usaba trajes a la medida, guantes de piel y sombreros de ala pequeña. Se desayunaba con queso camembert y oporto, sufría de asma y era católico”<sup>6</sup>, además, siempre conservó su acento de extranjero europeo. Para la naturaleza xenófila y esnobista nacional, no es de sorprenderse que pareciera haber sido todo un modelo de intelectual.

Con motivo de la IX Conferencia Panamericana, Eiger realiza para la Radio-difusora Nacional una serie de programas titulada *Muestras de arquitectura y de pintura en la Conferencia Panamericana* que habría comenzado a escucharse el 29 de marzo de 1948. El proyecto fue suspendido debido a los acontecimientos del 9 de abril, y en mayo prepara un nuevo programa llamado *Bogotá, hoy y mañana* que consistiría en una serie de segmentos de quince minutos de duración sobre temas relacionados con la arquitectura y el urbanismo en Bogotá. Hacia el mismo año, inicia también su programa *Exposiciones y museos*, conformado por secciones de quince minutos, en el cual reseñó y manifestó sus opiniones



FIGURA 1

*Atrás, Casimiro Eiger en los estudios de la HJCK*

Tomado de: *El legado de Casimiro Eiger*. Catálogo de la exposición.

Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango

respecto a los más actuales acontecimientos de las artes plásticas en Bogotá y respecto a lo que, en el momento, era el incipiente concepto de arte moderno. En 1956, cuando los programas de radio en la Radiodifusora Nacional se suprimieron, Eiger realizaría en la emisora privada HJCK, con el apoyo de Álvaro Mutis como jefe de relaciones públicas de la ESSO y junto a los intelectuales Otto de Greiff y Daniel Arango, el programa *Arte, música, literatura* que se transmitiría los miércoles a partir de las 8:30 p.m. Hacia 1960 realizaría el programa *Rastros y rostros*, también en esta emisora.

Junto al español Clemente Airó, director de la revista *Espiral*, el alemán Juan Friede, el crítico de arte austriaco Walter Engel, el alemán Karl Buchholz —fundador de la Librería y Galería Buchholz—, Antonio Bergman, el alemán Hans Ungar —fundador de la Librería Central y Galería El Callejón—, y los poetas y ensayistas colombianos Luis Vidales, Álvaro Mutis y Jorge Gaitán Durán —quien a partir de 1955 sería director de la revista *Mito*—, Casimiro Eiger hizo parte de una generación de intelectuales que, en un periodo comprendido en la transición de la década del cuarenta a la década del cincuenta, protagonizaron un momento de transformación cultural. Por un lado, el discurso nacionalista del arte comenzaba a ser desplazado por la llegada de una nueva generación de jóvenes pintores y escultores que iniciaron las propuestas de nuevos lenguajes plásticos a partir de su experiencia visual en Europa y Estados Unidos, basados en una experiencia de mundo personal y subjetiva fijada en obras fundamentadas desde el discurso propio de la plástica. Por otro lado, estos personajes evidenciaron su preocupación por consolidar el campo reflexivo y discursivo del arte en nuestro país gracias a las iniciativas editoriales o de exhibición que permitieron ofrecer más y mejores oportunidades para acercar un discurso del arte a un público más amplio, una mayor “inmensa minoría”. En sus programas de radio, Casimiro Eiger habría comenzado a reseñar exposiciones o comentar obras de artistas como Andrés de Santamaría, Ramón

H.J.C.K. 21/III-56 Expor. colect. en "Cory"

EN SU EXPRESION ACTUAL

Definimos ayer, don Otto, que el movimiento de las bellas artes en Colombia es incontenible, así como lo es el interés que estas despiertan entre el público. ~~OFICINA~~ A pesar de todas las reacciones en contra al margen de la indiferencia o del apoyo del estado, y esta tesis nuestra recibe esta noche la confirmación más ostensible. Porque, que un programa exclusivamente cultural, dedicado en su totalidad a la música, a las letras y a las artes obtenga el patrocinio de una firma particular de una empresa industrial ~~en un momento de crisis~~, ello ~~demuestra~~ <sup>SOLO DEMUESTRA</sup> que las artes y la literatura - y aún el comentario crítico acerca de ellas - han rebasado ampliamente los límites de un estrecho círculo de iniciados y han llegado a imponerse a las masas cultas del país. Que sin necesidad de propaganda ni de artificiales incrementos se apasionan las masas de su predilección, formando así el único campo realmente propicio para el surgimiento y el desarrollo de las actividades culturales. Porque el estado "que no siembra ni labora", como ~~ya se sabe~~ <sup>LA EXPRESION ACTUAL</sup> cuando es identificado con las más altas inquietudes del espíritu - cosa que fácilmente podría afirmarse de nuestra época, produce más desconcierto ~~que un verdadero arte~~ <sup>PROFESOR, TRABAJA EN EL VALEJO</sup>, cometa un arte de papel en lugar de la verdadera creación. Con la mejor voluntad del mundo... Que el arte victoriano en Inglaterra, los monumentos republicanos en Francia, la falsa grandeza de la arquitectura fascista, el ultranaturalismo govietico y tales o cuales manifestaciones oriolitas nos sirvan de ejemplo para esa verdad indiscutible.

Verdad que se confirma aun en los hechos ~~recientes~~ <sup>RECIENTES</sup>. Acaba de abrirse en Bogotá una nueva y ~~accesoria~~ <sup>ACCESORIA</sup> galería de arte, institución llena de vida que dentro de unos límites reducidísimos ~~reflexiona~~ <sup>REFLEXIONA</sup> la inquietud de la actualidad. Frente a la inercia ~~de las salas oficiales~~ <sup>DE LAS SALAS OFICIALES</sup> o el indiscriminado elitismo de las salas oficiales, la Galería "Cory" - que de ella se trata - ha logrado presentar en el corto espacio de dos meses dos exposiciones excelentes: colectiva, la primera, individual, la segunda. La ~~primera~~ <sup>PRIMERA</sup> que ~~con~~ <sup>CON</sup> los nombres de Pablo Agudelo, Julio Castillo, Francisco Cárdenas, Luis Manuel Hernández, Guillermo Hernández, Jaime López, Camilo Medina, Marco O. Cecilia Porras, Manuel Reyes, Michel Romieux, Guillermo Silva Santamaría, Iván Valeroel y Jaime Valencia, pintores, y Hugo Martínez y Gustavo Valencia escultores, ofreció un conjunto de obras muy desiguales en cuanto a su originalidad, pero animadas todas por el deseo de una forma nueva. Entre pinturas hemos distinguido "Marmato" de Jaime Valencia, óven artista que parece salir definitivamente de su estancamiento anterior; "En el banco" de Gustavo Valeroel, otro pintor que comienza a sacudir su amaramiento estético; un tanto fáciles (se trata de una composición de tonos rosas, de carácter adusto, tonalidades sombrías y sin ningún ~~de~~ <sup>de</sup> dar, ambición que deslucía los trabajos ~~anteriores~~ <sup>anteriores</sup> del artista); y el excelente pequeño "Retrato" de Manuel Hernández, cuadro que analizaremos en

FIGURA 2

Libreto para el programa Arte, música, literatura de la emisora HJCK, marzo 21 de 1956

Tomado de: El legado de Casimiro Eiger. Catálogo de la exposición.

Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango

Torres Méndez, Carlos Correa, Luis Alberto Acuña, Moreno Otero, Alipio Jaramillo, Marco Ospina o de extranjeros como Alice Bouillete, Kurt Levy o André Derain. De acuerdo a Carmen María Jaramillo, teniendo en consideración su condición de extranjero, sería posible afirmar que en “el excesivo énfasis en aludir a las exposiciones de artistas extranjeros en Colombia, sus programas radiales son un pretexto para reflexionar sobre su encuentro con un nuevo entorno.”<sup>7</sup> Además, en un proceso de adaptación a un nuevo lugar de referencias visuales, demostró ser mesurado y condescendiente con sus juicios y valoraciones que siempre partían de su propia cultura. De esta manera, al igual que en un principio demostró algún interés por la generación americanista, luego (incluso de forma simultánea) de manera flexible e indulgente incluyó en sus trabajos a artistas como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Hernando Tejada, Guillermo Wiedemann, Armando Villegas, Cecilia Porras o Manuel Hernández. Además de su participación durante casi quince años en las emisoras de radio, también publicó algunas reseñas y notas críticas en el periódico *La Razón* (1946–1948), la revista *Semana* (1961), el periódico *El Tiempo* (1963) y *El Espectador* y, junto a Hans Ungar, fundó la galería de arte El Callejón en 1953, y luego, la Galería de Arte Moderno.

Marta Traba habría comenzado su carrera en los medios de comunicación ágrafos poco tiempo después de haber llegado a Colombia en un programa de la emisora HJCK llamado *Cincuenta años de progreso* auspiciado por Álvaro Mutis (en ese entonces jefe de publicidad de la ESSO de Colombia y cercano amigo de su esposo Alberto Zalamea). Después, realizaría entrevistas a industriales y empresarios en un programa que se llamó *Cómo nacen las empresas*, y luego de estas experiencias, Álvaro Castaño, director de la HJCK, le ofrecería un espacio para hablar de arte junto a Casimiro Eiger, quien presentaba a los artistas, y ella hacia la crítica a las obras. Finalizando 1954, el gobierno de Rojas Pinilla la convocó directamente para realizar

un programa en la televisión estatal —que había sido inaugurada el 13 de junio de ese mismo año— y que se transmitía en un único canal, canal 8, en una franja nocturna de sólo tres horas diarias. Marta Traba comenzó con un programa llamado *La historia del traje*, que luego abandonaría por la realización de *La rosa de los vientos* transmitido los lunes, *Una visita a los museos* y *El abc del arte* que era un programa en el que Marta Traba realizaba entrevistas a los más destacados artistas de aquel entonces. En mayo de 1956 se retira de la televisión nacional por discrepancias con el gobierno y, finalizando 1957, luego de la caída de Rojas Pinilla, vuelve a entrar a la televisión y realiza los programas *Curso de historia del arte* y *Ciclo de conferencias*. Luego, en 1966, condujo el programa *Puntos de vista* y en 1983, el mismo año de su muerte, realiza con Colcultura la serie de veinte capítulos *La historia del arte moderno contada desde Bogotá*, “inspirada en la legendaria serie *The shock of the new* del reconocido crítico Robert Hughes”.<sup>8</sup> Aparte de la realización de estos programas, escribió siete novelas, un libro de poesía y dos de cuentos, 22 volúmenes de crítica e historia del arte, más de 1200 crónicas, ensayos y notas periodísticas, dictó conferencias en más de 25 universidades del continente, fundó una revista, una galería, una librería y un museo.

Las diversas memorias existentes sobre Marta Traba ofrecen todos los adjetivos que encuentro oportunos para comprender, de alguna manera, esta vasta y sobresaliente participación y producción: inteligente, ilustrada, seductora, resuelta, segura, combativa, provocadora, apasionada, espontánea, extrovertida, radical, convincente, afectuosa, cómica, graciosa, simpática, elegante, juvenil, sencilla, femenina, ambiciosa, y muchos otros epítetos referidos en la considerable bibliografía existente sobre ella. Calificaciones que traigo a colación para reflexionar respecto al hecho de que mi abuelo le haya pedido a mi abuela cortarse su largo cabello al mejor estilo de esta señora que aparecía en la televisión.

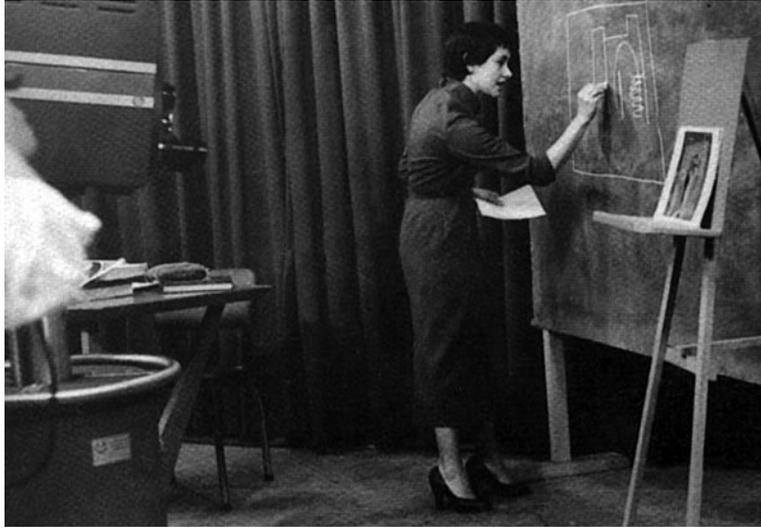


FIGURA 3

*Marta Traba en su programa Curso de historia del arte de la Televisión Nacional,  
1957*

Tomado de: *Mundo*, número 5, Bogotá: septiembre de 2002.

Ya fuera con un mapamundi y fotos en mano, sujetando un libro, haciendo dibujos en un tablero de tiza, en un estudio improvisado decorado por ella misma, o —como relata Victoria Verlichak—, junto a Gloria Zea, escondiendo debajo de dos pupitres en los que se sentaban en un programa de preguntas y respuestas botellas de aguardiente para calmar los nervios ante las cámaras, resulta justo atribuirle su “exaltada voluntad de servicio”<sup>9</sup> que manifestaba mediante su compromiso con una labor crítica que consideraba “como un servicio público”<sup>10</sup>, con función didáctica y que pretendía realizar siempre a la mejor manera baudelairiana, apasionada y parcial. Además, siempre desde su deseo de que su voz promoviera una crítica fundamentada desde cuerpos teóricos sólidos que le permitieran al público “entendido” o al público “general” configurar herramientas de lectura para formar sus propios parámetros de valor ante una obra de arte. La crítica, según Marta Traba, permitiría contener, recortar y obligar la precisión de las ideas y los conceptos.

En 1952, en un país de once y medio millones de habitantes, habría aproximadamente medio millón de receptores de radio<sup>11</sup>; la emisora HJCK fue una emisora exclusivamente de la capital; en 1955 la señal de televisión sólo alcanzaba a Bogotá, Manizales, algunos transmisores de Medellín y del Magdalena, además, existía un solo canal; en 1961 apenas había 30.000 receptores de televisión en todo el país<sup>12</sup>. Estas son cifras que quizás puedan sugerir otros matices de debate respecto a la defensa o rechazo de la idea de una real eficacia de la crítica de arte en los medios de comunicación masivos durante la década de los cincuenta en Colombia. Pero sí podría decir que la afirmación de la periodista a la que me referí al inicio de esta presentación respecto al tema del arte como “pan de cada día” no es en vano. Y defendiendo la idea de que si el tema de las artes plásticas alguna vez circuló en una esfera pública, esto se debió a:

**TELEVISION**  
en *Colombia*

Una nueva entretenimiento "en casa". Por primera vez en Colombia la satisfacción de un anhelo.  
**TELEVISION...**  
El televisor DUMONT viene montado en finas y elegantes muebles que embellecerán aún más su hogar.  
De un sonido acústico perfecto, los lentes han sido fabricados para proporcionar mayor "claridad" y "estabilidad" en las imágenes.

**DUMONT**  
**RAMON CUELLAR & CIA. LTDA.**  
Carrera 7a. No 24-51 - BOGOTÁ

FIGURA 4

*Publicidad de televisores algunos días antes de que el servicio de televisión se inaugurara en Colombia, 1954*

Tomado de: Cromos, número 1936, volumen 78, Bogotá: mayo 31 de 1954

- La aparición de críticos de arte convertidos en sí mismos en hitos e instituciones debido a su carácter de autoridades intelectuales por un lado y, por otro, de figuras públicas con “imagen corporativa auténtica”, por así decirlo.
- El compromiso de estas figuras por hacer vital la reflexión sobre el arte mediante una presencia constante y una obstinada y continua labor.
- La conciencia de estos personajes, profesionales de la crítica de arte y no periodistas o comentaristas culturales, por utilizar estrategias de difusión masiva (o casi masiva según se quiera ver respecto a las cifras anteriores), haciéndose personajes públicos en estos medios, constructores de opinión pública y formuladores de temas para el debate público.
- La insistencia discursiva de estos personajes por fundamentarse desde un campo reflexivo específico (las nociones sobre arte moderno, por ejemplo) con el fin de, desde su proyecto crítico como estrategia educativa principalmente, proponer al público herramientas interpretativas que permitan la traducción o enriquecimiento en la experiencia ante una obra.
- El logro de estos personajes al utilizar la crítica de arte como un mecanismo generador de un público del arte cada vez más amplio y más “entendido”.

Introducir, presentar, conocer, reconocer y reflexionar en torno a un momento pasado de la crítica de arte en Colombia, podría permitir recuperar la tradición de un pensamiento crítico con el fin de señalar problemas, discusiones, valores, juicios y estrategias de quienes lo ejercieron. Esto, con el propósito de evaluar y hacer evidentes algunas preguntas en torno a cómo

podrían involucrarse, cada vez de forma más efectiva y colectiva, los anteriores aspectos en torno a la crítica de arte, adaptándose a los obvios contrastes en cuanto a lo social, cultural o económico que cincuenta años de diferencia sugieren. No quisiera parecer determinista o categórico en cuanto a comparaciones que podrían leerse como una aparente nostalgia por el pasado, al gusto por el blanco y negro. Tampoco pretendo afirmar y defender la común idea de que no ha habido crítica de arte ni antes ni después de Marta Traba, opinión generalizada entre algunas generaciones más tradicionales. Mucho menos, desearía subestimar otros proyectos que han aparecido en los medios masivos de comunicación a lo largo de las últimas cinco décadas, y me refiero, por ejemplo, al programa radial de Álvaro Medina entre 1974 y 1975 en la Radiodifusora Nacional, o el programa *Arte y parte* dirigido por Fausto Panesso a finales de los setenta; a finales de la década del ochenta *Ojo al arte* presentado por Lina Botero y *Primera fila* presentado por Pía Barragán; en la década del noventa *El taller del artista* presentado por Eduardo Serrano, o *Señales de vida*, *Imaginario* y *Tiempo libre* realizados por Colcultura; y más recientemente, bajo la coordinación del Ministerio de Cultura, la serie de programas reunidos bajo el nombre de *Plástica*. De nuevo, al exponer aquí los casos más significativos de la presencia de la crítica de arte en los medios masivos de comunicación durante la década de los cincuenta, desearía promover interrogantes a partir de éstos, como casos, respecto a la condición actual de la crítica de arte en nuestro país. Y me refiero, más específicamente, a cuestiones básicas como ¿quién ejerce la crítica de arte actualmente en Colombia y cómo se está ejerciendo? O, en caso tal que se esté ejerciendo, ¿en qué tipo de espacios se ejerce la crítica? ¿bajo qué referentes se valida un discurso crítico/teórico en Colombia? ¿existe algún compromiso educativo con algún público? ¿existe alguna real pretensión por hacer del discurso del arte algo público? Si tal pretensión existe, ¿qué estrategias se

están utilizando? Si no existe, ¿queremos realmente que exista? Si lo queremos, ¿cuáles serían las estrategias? (¿la citycápsula, por ejemplo?) ¿Sería posible o no, conveniente o no, la participación del sector oficial y/o privado? ¿Cuál sería el lenguaje a utilizar? (¿el uso aberrante de “filigranas gramaticales y de terminachos pseudo-intelectualoides”<sup>13</sup> legitimados por el pedigrí académico, o una redacción de periodismo light?) ¿Cómo sería posible?

La ausencia de la crítica carismática y populista en los medios audiovisuales ha contribuido a alejarla del gran público, llegando al extremo actual de que la crítica opera dentro del campo exclusivo del público “entendido”, y que el arte opera dentro de un territorio poco estructurado.

—CAROLINA PONCE DE LEÓN<sup>14</sup>

Bogotá D.C. Mayo 10 de 2006.

## NOTAS

- 1 CASTRO CAICEDO, Gustavo. *La television en negro*, Bogotá: Talleres de editorial y tipografía Hispana Ltda., 1980, p. 1.
- 2 Respecto a la definición del término crítica de arte, este texto se apoyará en una noción amplia alrededor de éste que inscribe, en palabras de Omar Calabrese, los “discursos sobre las artes” o “la literatura sobre el arte” entre la cual se inscribe la historia y la teoría del arte, los estudios sobre estética, los estudios biográficos de artistas, las reseñas y comentarios en medios de comunicación, e incluso la misma idea de crítica de arte que se vincula al acontecer artístico contemporáneo, “a sus métodos de valoración, a sus prácticas sociales e institucionales y al análisis de las relaciones del arte con el mercado”. Es considerada esta definición dada la naturaleza misma y el tipo de discursos de Casimiro Eiger y Marta Traba en los medios masivos de comunicación durante la década del cincuenta en Colombia. Ver: CALABRESE, Omar. “El lenguaje de la crítica de arte”. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. Véase también: LÓPEZ ROSAS, William. *La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición*. Texto leído en ocasión del lanzamiento de la primera convocatoria del Premio Nacional de Crítica, Bogotá: Universidad de los Andes, 2005.
- 3 RINCÓN, Omar. *Televisión, video y subjetividad*, Bogotá: Editorial Norma, 2002, p. 49.
- 4 JURSIICH DURÁN, Mario. “Pequeña postal polaca” en *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano 1946/1963*, Bogotá: Banco de la República, 1995, p. 28.
- 5 *Ibíd.* p. 29.
- 6 *Ibíd.* p. 25.
- 7 JARAMILLO, Carmen María. “Arte, política y crítica. Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia”. *Documentos de historia y teoría, Textos*, número 13, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005, p. 49.

- 8 VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de Tres de Febrero y Fundación Proa, 2001, p. 289.
- 9 TRABA, Marta. “Me considero libre de toda sospecha”. *Semana*, Bogotá: enero de 1983.
- 10 TRABA, Marta. Entrevista con A. Feltra en “Marta Traba entre la ficción y la crítica de arte”. En *El Universal*.
- 11 URIBE CELIS, Carlos. *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*, Bogotá: Ediciones Alborada, 1992, p. 96.
- 12 REY, Germán. “La televisión en Colombia”. En: OROZCO, Guillermo. *Historias de la televisión en América Latina*, Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2002.
- 13 NIETO DE SAMPER, Lucy. “La crítica de arte”. *El Tiempo*, Bogotá: marzo 31 de 1980.
- 14 PONCE DE LEÓN, Carolina. “La crítica de arte en Colombia” en *El Efecto Mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, p. 223.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Ruth Noemí. *Arte, crítica y sociedad en Colombia, 1947-1970*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Sociología, 1991.
- ARAUJO, Emma (compiladora). *Marta Traba*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Editorial Planeta, 1984.
- CALABRESE, Omar. “El lenguaje de la crítica de arte”. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- El Legado de Casimiro Eiger*. Catálogo de la exposición. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- ENGEL, Walter. “Crítica radial”. *Revista Plástica*, número 1, Bogotá: 1956.

- JARAMILLO, Carmen María. “Arte, política y crítica, una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia”. *Documentos de historia y teoría Textos*, número 13, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- JARAMILLO, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. *Artes. La revista*, número 7. Medellín: Universidad de Antioquia, enero-junio de 2004.
- JURSICH DURÁN, Mario. “Pequeña postal polaca”. *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano 1946/1963*, Bogotá: Banco de la República, 1995.
- LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. “Presentación del dossier sobre historia de los medios de comunicación social y del periodismo en Colombia”. *Historia Crítica*, número 28. Bogotá: Universidad de los Andes, julio – diciembre de 2004.
- LÓPEZ ROSAS, William. *La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición*. <http://www.esferapublica.org/lacriticadearteencolombia.htm>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- MEDINA, Álvaro. “La historia no se oculta. Marta Traba tenía la razón”, *Mundo*, número 5. Bogotá: septiembre de 2002.
- NIETO DE SAMPER, Lucy. “La crítica de arte”. *El Tiempo*, marzo 31 de 1980.
- OROZCO, Guillermo. *Historias de la televisión en América Latina*, Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2002.
- PASQUALI, Antonio. *Comunicación y cultura de masas*, Caracas: Monte Avila Editores, 1980.
- PEÑALOSA, Juan. “‘También la pintura debe ser funcional’: dice Marta Traba”. *Cromos*, Bogotá: enero 23 de 1956.
- PONCE DE LEÓN, Carolina. “La crítica de arte en Colombia”. *El Efecto Mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.
- RINCÓN, Omar. *Televisión, video y subjetividad*, Bogotá: Editorial Norma, 2002.

ROJAS, Alberto. "La televisión es un gran medio para educar: dice Marta Traba". *El Espectador*, marzo 15 de 1958, p. 13.

URIBE CELIS, Carlos. *Democracia y medios de comunicación en Colombia*, Bogotá: Ediciones Foro Nacional, 1991.

URIBE CELIS, Carlos. *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX*, Bogotá: Ediciones Alborada, 1992.

URIBE SÁNCHEZ, Marcela. "Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia". *Historia Crítica*, número 28. Bogotá: Universidad de los Andes, julio-diciembre de 2004.

VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de Tres de Febrero y Fundación Proa, 2001.



**Transmutaciones de una caja negra:  
lo nacional en el cine colombiano, según los críticos**

María Antonia Vélez Serna



La crítica de cine en Colombia sufre una suerte similar al cine mismo: un síndrome adánico muy característico de los países con una débil memoria histórica. Afortunadamente hace ya algún tiempo no escuchamos eso de que “ahora sí nació el cine colombiano”, y los quince años de la revista *Kinetoscopio*, que ya son algo, fueron ocasión para recoger al menos algunas impresiones y memoranzas sobre el oficio. “Un oficio del siglo XX”, lo llamó Cabrera Infante. Del corto siglo XX, que en Colombia fue aún más corto y empantanado. Así, la historia de la crítica de cine en el país es breve y quizás resulte insatisfactoria si se andan buscando señas de progreso, pero es una historia. No parecería necesario señalarlo, y aún así a veces se olvida que sí ha habido crítica. Afirmar lo contrario y pretender “ahora sí” fundarla, sería síntoma de ignorancia o de pereza.

Suponer la absoluta inexistencia de tradición es una movida facilista que se repite con cierta frecuencia en el imaginario colombiano. En la crítica esto se agrava porque no sólo se supone este vacío diacrónico sino también una soledad sincrónica: los críticos no se leen entre sí. Eso, a pesar de que se conocen personalmente y se encuentran en Cartagena cada año; pero no es momento de ocuparnos de este problema “microsociológico”. Lo importante ahora es señalar que ese desconocimiento intencionado (dudo que sea llana ignorancia) tiene las mismas consecuencias nefastas que tendría en cualquier otro campo: descubrir el agua tibia, dar vueltas en torno a los mismos temas sin profundizar nunca en ellos, y tratar en vano de igualarse a tradiciones ajenas, por ser las únicas que se conocen.

No pretendo ahora presentar ni siquiera un esbozo de una historia de la crítica colombiana; quiero en cambio ocuparme de uno de esos tópicos alrededor de los que se han dado tantas vueltas. El tema de la identidad nacional está en el corazón de la defensa de un cine colombiano, y la manera de entenderlo define las posturas críticas frente a las películas trabajadas por cada autor.

Como se ve, lo que propongo es una mirada transversal sobre un término, y más aún, sobre la aplicación de un término a un determinado *corpus* de películas. Aún con esta restricción, no lograré ser exhaustiva; espero al menos poder dar cuenta de las opiniones más representativas.

### **¿Qué se entiende por identidad nacional?**

El término es ya problemático, pero tampoco se hacen muchos esfuerzos por esclarecerlo. Es una especie de caja negra, que se utiliza a la vez como causa y efecto, como propiedad o como acción. Para algunos críticos, la identidad nacional es algo que una película tiene o no tiene; para otros, la identidad nacional es algo externo que una película puede o no ayudar a construir (presumiblemente en la masa de espectadores). Al margen de las definiciones que del término pueda dar la ciencia política o la antropología, nos interesa la definición operativa que aplican los críticos. Como veremos más adelante, el término les sirve como elemento de juicio para valorar las películas con las cuales se enfrentan; pero también es la piedra angular, en muchos casos, de sus recomendaciones a los cineastas. El asunto de la identidad es un componente fundamental del “deber ser” del cine colombiano según los críticos.

Hay que señalar también que el concepto, por abstracto que sea, tiene implicaciones legales y, por ende, financieras. Para el Estado es importante saber qué es una película colombiana, por razones pragmáticas, y así, por ejemplo, el Decreto 879 de 1971 (que crea el sobreprecio, reglamentando la ley 9 de 1942), promete el auxilio estatal únicamente a “materiales que recojan el paisaje, medio ambiente, los caracteres humanos, históricos y folclóricos, o que en alguna forma se relacionen con modalidades características de la nacionalidad, como también los documentales geográficos y artísticos”. Claro está que eso

de las “modalidades características de la nacionalidad” es igual de enigmático que la identidad. En todo caso el cine lo que hace, según la ley, es recoger esos elementos que ya están ahí, en la realidad.

Esto lo repite Luis Alberto Álvarez, ya en 1985 y hablando del período de Focine, al sostener que “es obligación del Estado apoyar sólidamente el arte y permitir que surja un cine de identidad nacional, un cine que refleje de la mejor manera nuestro mundo y que tenga una permanencia más allá del consumo”<sup>2</sup>. Este mismo crítico sostenía en una entrevista para la revista *Arcadia*, en 1987, que se debía fomentar “el cine de la identidad nacional en el buen sentido de la palabra, de expresión nacional”<sup>3</sup>. Esta intervención no aclara nada, salvo tal vez añadir a la dimensión del cine como reflejo un tanto más voluntarista que lo ponga como “expresión”. Hay que notar también que ya no se habla tan sólo de mostrar algo, sino de mostrarlo “de la mejor manera”. El problema de la forma como elemento distintivo de un cine nacional empieza a perfilarse.

Pero por lo pronto una definición posible es que un cine “con identidad” es aquel que se ocupa de la “realidad nacional”. En ese momento se vuelven cruciales las diferencias de percepción de cada época: qué es visible, qué es analizable, por ende, qué es filmable. Puede ser la tierra: la realidad nacional es el paisaje. Puede ser la gente: la realidad nacional son las costumbres y los tipos raciales. Poco a poco el asunto se va complicando y entran en juego conceptos menos inmediatos, hasta que el término mismo de “realidad nacional” se politiza y se restringe casi a la denuncia de la desigualdad social. De esa manera, si bien se puede decir que en general la crítica ha estado de acuerdo con que un cine colombiano auténtico debe ocuparse de la “realidad nacional”, que debe al menos tener un filón realista, hay que considerar las distintas cosas que caen dentro del campo de mirada de la “realidad” en cada momento histórico.

Hernando Martínez Pardo, que no sólo por ser el único es el mejor historiador del cine colombiano, sostenía a lo largo de todo un libro la hipótesis de que

el problema de nuestra cinematografía radicaba en que se había distanciado del público por estar desfasada históricamente. Según Martínez Pardo, desde la introducción del cine sonoro, el gusto popular se fue con los norteamericanos, mientras los cineastas siguieron mirando a Europa. Es difícil explicar cómo un proceso puede estar históricamente desfasado con la misma sociedad que lo genera, pero la preocupación de Martínez Pardo por explorar el lado de la recepción, las expectativas y reacciones del público, sugiere un enfoque muy enriquecedor. El autor enfatiza que “lo popular es histórico porque el pueblo es histórico”<sup>4</sup>. El cine colombiano debería ser popular, en el sentido de que debería ir de la mano con la evolución histórica del pueblo entendida desde una perspectiva marxista. Esta sincronía puede también entenderse como otro aspecto del realismo pedido, y la interacción entre el público colombiano y su cine sería una versión más del problema de la identidad.

En este sentido se manifestaba el documentalista Jorge Silva en 1978, afirmando que “si hay un cine nacional debe ser aquel que asuma realmente, con la mayor profundidad posible, la sociedad dentro de la cual se filman las películas”<sup>5</sup>. Entonces lo nacional es más una búsqueda que un contenido, e implica, volviendo a Martínez Pardo, una modalidad de relación con el público colombiano.

Se observa entonces que el “cine de identidad nacional”, es decir el cine colombiano legítimo y en pleno derecho, estaría caracterizado por:

- a) unos contenidos (la “realidad nacional” en todas sus versiones)
- b) una relación con la sociedad en que se realiza o
- c) una forma de expresión “propia”.

No hemos llegado así a ninguna definición monolítica de la noción de identidad nacional en el cine, sino que preparamos el terreno para abordar un recorrido histórico por los usos de que ha sido objeto.

## **¿Dónde está lo nacional? Un panorama burdamente cronológico**

En la primera revista de cine que tuvo Colombia en 1916, un folleto de propaganda llamado *Películas*, ya se empezaba a sugerir la pertinencia de tener un cine nacional. Lo que pensaba el comentarista en su momento era que teníamos la capacidad de competir con el cine extranjero, porque había paisajes y costumbres dignos de ser mostrados. El cine nacional se pensaba entonces como una competencia en los mismos términos con el cine que se importaba, principalmente italiano y francés. Podíamos hacer un cine competitivo porque nuestros paisajes y folclor no tenían nada que envidiarle a los europeos<sup>6</sup>. ¿Para quién se haría este cine? ¿Pensaba el comentarista que ese sería un producto de exportación? Por supuesto, ya para ese momento habían pasado bastantes camarógrafos llevando imágenes exóticas de Suramérica para consumo europeo. Es de suponer entonces que se asumía que lo que teníamos para ofrecer era lo pintoresco.

Sin embargo, ¿había algún componente de “identidad” en esta idea? Si se piensa que, en 1914, Tulio Hermil escribía en Cali que “la misión del cinematógrafo, como la de la prensa, es esencialmente civilizadora”, se percibe la contradicción entre lo que se espera del cine en general y lo que se espera del cine colombiano. De un lado, hay un afán de “progreso” y modernización, del otro lado un esencialismo de lo más conservador. Ignoro si los dos protocríticos citados fuesen rivales políticos, pero no sería necesario: la idea de nación fundada en la tierra y las costumbres no era exclusiva de un partido. Ahora bien, ¿por qué era esto lo primero que se les ocurría a quienes querían proponer un cine colombiano? ¿Acaso las películas italianas estaban llenas de paisajes y bailes folclóricos? Tal vez, pero eran ante todo melodramas; y lo que se pensaba era que este esquema era utilizable tal cual si se trasponía a nuestras montañas. A lo mejor, en ese momento, los cineastas sí leían a los críticos, porque

la sugerencia se puso en práctica. Y para eso se comenzó con una obra literaria que había hecho lo mismo: la *María* de Isaacs.

Después de las películas del período mudo, que la prensa por lo general celebró sencillamente porque eran colombianas, hay un largo interludio hasta que, a finales de los años 30, resurge el interés de hacer cine en el país aunque la técnica sea precaria. El resultado es una docena de largometrajes, en su mayoría costumbristas y que hacen un esfuerzo sincero por ser “populares”. En efecto no lo son, el público muestra poco entusiasmo y los comentaristas de prensa no se ocupan de ellos, con excepción de uno que vale por todos: el energúmeno Camilo Correa, que desde las montañas de Antioquia despoticaba de cada una de las películas colombianas que se estrenaban con tanto bombo en la capital.

Correa reconocía las posibilidades que exhibían en ejemplos como los de México y Argentina, que después de hacer películas costumbristas por varios años tuvieron el impulso industrial suficiente para pasar al “género que pudiera llamarse internacional”<sup>8</sup>. Con estos antecedentes, según el autor, “el público nacional esperó el advenimiento de una industria cinematográfica propia, capacitada para hacer conocer fuera de los lindes geográficos la personalidad del país: riqueza efectiva y potencial, el maravilloso folklore, la nobleza de tradiciones e historia, el sostenido ritmo de progreso que largos años de vida republicana le han impuesto”<sup>9</sup>. En esta definición espontánea de la nacionalidad, Correa combina la idea terrígena y tradicional con una especie de visión utópica fundada tal vez en el desarrollismo antioqueño. Pero más interesante es el objetivo que le traza a su compañía productora, PELCO: “La misión de PELCO es presentar al país ante sí mismo”. Empieza entonces a perfilarse en el discurso crítico la posibilidad de que el cine no sea sólo una forma de propaganda, de exaltación, de retórica, sino que sea ante todo una herramienta de conocimiento, de autodescubrimiento. Como veremos, esta idea irá cobrando cada vez más fuerza.

A mediados de los cincuenta aparece la generación clásica, el punto de referencia para la crítica de ahí en adelante. Simultáneamente estaban activos Hernando Valencia Goelkel, Hernando Salcedo Silva y, por algún tiempo, incluso Gabriel García Márquez. Valencia Goelkel era un connotado crítico literario y Salcedo Silva era, según su definición, un “espectador intensivo”; ambos publican una crítica rica en estilo pero aún muy concentrada en la parte literaria del cine. Ni Valencia Goelkel ni García Márquez se ocuparon del cine colombiano, entre otras cosas porque la época en la que escriben corresponde a una ausencia casi total de producción. En cambio, Salcedo Silva aparece como el primer investigador apasionado del cine colombiano, llevando a cabo una importantísima tarea de recolección y salvamento de cintas de principios de siglo.

Este compromiso convierte a Hernando Salcedo en el primer autor que intenta una mirada de conjunto, y la opinión que construye sobre el cine nacional es poco halagadora. Señala, por una parte, que el cine mudo colombiano “ve las condiciones del país no en la realidad de sus contingencias histórico-sociales, sino a través de la literatura”<sup>10</sup> y, de otro lado, lo acusa de una “actitud mendicante y desnacionalizada” por querer parecerse a cinematografías europeas. Si consideramos que hasta Camilo Correa se había visto como válido y casi obligatorio el ocuparse de los “grandes temas” nacionales, partiendo de las novelas clásicas, es evidente que la actitud crítica ya ha cambiado. Lo nacional no se encuentra sólo en el tema, sino en el tratamiento del tema; no se puede realizar un argumento supuestamente colombiano a la manera del cine italiano. Del mismo modo, el primer cine parlante incluye campesinos, patriotas y medios populares, pero todos funcionan como utilería según Salcedo. A pesar de todo, Salcedo, que no deja de ser bastante condescendiente dado el afecto que lo mueve, considera “meritorio” el afán nacionalista del cine mudo, reconociendo “el buen sentido de los productores nacionales al escoger temas y lugares de filmación propios”<sup>11</sup>.

El trabajo de Salcedo Silva como crítico, historiador y coordinador de cineclubes marca su época como punto de quiebre. Desde la segunda mitad de los cincuenta, los cineclubes empiezan a proliferar en las ciudades principales y la cinefilia como modo de relación social, incluso como actitud ante la vida, va ganando más y más adeptos entre la juventud. De ahí que la siguiente generación crítica sea la más numerosa, prolífica y autoconsciente. Es una generación formada en los cineclubes por Bergman, Antonioni y Tarkovski, pero también en las universidades por el activismo de izquierda; una generación que ya no se siente en la obligación de mostrar que el cine es arte, sino que se plantea el reto de que deje de ser “sólo eso”.

En los sesentas y setentas aparecen varias publicaciones sobre cine, todas de corta vida. Sin embargo, hay muchas otras revistas, como *Nueva Frontera* o *Nova*, que publican crítica de cine, y por supuesto todos los periódicos nacionales o regionales. Hay entonces bastante espacio y se alcanzan a perfilar posiciones distinguibles. Hay también un público lector, aunque sólo sean los estudiantes que asisten a los cineclubes. Así, entre 1977 y 1981 aproximadamente, hay un auge en la edición de libros colombianos sobre cine, en buena parte compilaciones de artículos publicados en otros medios. Entre otros, nos referimos a *Reportaje crítico al cine colombiano* (Umberto Valverde, 1978), *Crónicas del cine colombiano* (Hernando Salcedo Silva, 1981), *Notas de cine: confesiones de un crítico amateur* (Jaime Manrique Ardila, 1979) y, tal vez el de mayor influencia, *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo (1978).

En esta generación, que por supuesto dista de ser homogénea en su pensamiento, son visibles dos preocupaciones centrales. Por una parte, la política de apoyo al cine colombiano con el decreto del “sobreprecio”, que estimuló la proliferación de cortometrajes entre 1971 y 1979, produce un cuerpo de películas colombianas suficiente para permitir el discurso crítico. De otro lado, la situación política radicalizada en todo el continente, que está bajo el control de dictaduras

militares mientras sigue con interés y admiración más o menos romántica la aventura cubana, impide que se siga mirando el cine como negocio de entretenimiento. Las posturas críticas se vuelven conscientemente políticas, mirando al “nuevo cine latinoamericano” que se está realizando en Cuba, Brasil y Argentina (o por argentinos en el exilio), y señalando la necesidad de cortar la dependencia tanto industrial como ideológica con el cine de Hollywood.

La posibilidad (monetaria) de hacer por lo menos cortometrajes en Colombia hace pertinente la pregunta de qué tipo de cine es el que hay que hacer. A continuación me permito citar tres ejemplos que considero representativos:

En 1972, Margarita de la Vega escribe: “Así como la novela colombiana, y por extensión la latinoamericana, sólo lograron sus obras maestras al volverse sobre una realidad propia, dejando de lado la imitación de modelos foráneos, despreciando las normas técnicas establecidas para hallar un estilo adecuado a esa realidad, del mismo modo creo yo que el futuro de un cine nacional está en reflejar esa compleja realidad, cosa que ya se ha probado con el cine brasileño y otras películas latinoamericanas.”<sup>12</sup>

En 1977, Umberto Valverde escribe, refiriéndose a la vituperada comedia Mamagay: “El camino del cine nacional no puede encontrar respuesta en esta extraña mescolanza de cursilería, telenovela y costumbrismo de la peor especie. La discusión y la problemática del cine colombiano se ubican en un terreno diferente. En la búsqueda de una expresión propia y el hallazgo de la identidad nacional, en las raíces culturales que delimitan nuestra manera de ser y conforman la colombianidad.”<sup>13</sup>

Y en 1978, Hernando Martínez Pardo celebraba una evolución que, según él, había comenzado entre 1953 y 1960: cada vez más, las películas buscaban “decirle algo al hombre colombiano sobre su medio ambiente, sobre su realidad social y sobre su historia y decírselo de una forma estética que consulte sus gustos, sus formas perceptivas”<sup>14</sup>.

Entrelazando estos tres fragmentos es posible dilucidar los puntos de partida de la crítica moderada; por supuesto, había críticos un tanto más radicales, entre los cuales el más importante es Carlos Álvarez, quien se oponía directamente al cine “de sobreprecio” por considerarlo “el intento político más organizado de crear un cine colombiano reaccionario”<sup>15</sup>. Como podrá suponerse, a mayor radicalismo de izquierda, menores posibilidades de ser publicado. En cualquier caso, puede decirse que toda la cultura cinéfila del momento alinea sus simpatías políticas más o menos hacia la izquierda; se extiende la práctica de llevar la exhibición de tipo cineclub a sindicatos, barrios obreros, acciones comunales y demás organizaciones de este tipo.

Volviendo entonces a los fragmentos citados, queremos hacer notar tres cosas:

1. la insistencia en el contenido de “realidad nacional”.
2. la complicación de esta idea por asumir una cierta “cultura nacional” que implicaría un estilo propio que se aleje de la imitación de modelos extranjeros.
3. la noción de que, dentro de esta preocupación por lo propio, es esencial tener en cuenta la comunicación con el espectador colombiano.

El problema de cómo decir lo que se quiere decir pasa a primer plano durante esta época, porque desde el momento en que se asume que el cine tiene una función política activa, que puede ser un instrumento de agitación o al menos de concientización de un público, se plantean varios dilemas. En primer lugar, cómo seducir a un público para que se acerque a un cine difícil, que no es de entretenimiento ni de evasión, sino que quiere confrontarlo con sus problemas cotidianos. Luego, cómo transmitir un mensaje, que muchas veces es más bien abstracto, por medio del lenguaje audiovisual y haciendo uso de todo su potencial. Tercero, cómo evitar hacer propaganda simplista, cómo

lograr un efecto estético que sume su fuerza a la eficacia ideológica de lo dicho y que no subvalore al público ni lo manipule.

Hablamos ante todo de un problema de retórica, y en efecto algunos críticos, como Umberto Valverde, señalan esa desviación en el cine político de los setentas. Sin embargo, en el fondo de esto queda el problema de cómo entender al espectador colombiano. ¿Hay que darle lo que supuestamente le gusta? La televisión y sus ampliaciones a pantalla grande, como son en la época las películas de Gustavo Nieto Roa, en particular la serie de “los Benjumeas”, parecen apostarle a esta opción. Por supuesto, los críticos las destrozan, excepto aquellos que consideran que ante todo hay que crear una industria y por eso hay que hacer cine, bueno o malo, y esperar que le vaya bien en taquilla. A Nieto Roa le va relativamente bien y él se defiende de todos los ataques esgrimiendo las cifras de entradas: según él, todas las buenas películas son éxitos de taquilla.

Pero si los críticos se oponen a este tipo de cine, el de ambiciones comerciales, tampoco podrían atreverse a apostarle a un cine elitista; Bergman, Antonioni y Tarkovski caen un poco en desgracia por esta época, sobre todo porque a los críticos les interesa mostrar que no desprecian el cine nacional por estarlo comparando con modelos europeos. La cinefilia de los setenta es muy distinta de la de los cincuenta y principios de los sesenta. Como hemos visto, la crítica impone al cine colombiano buscar una “expresión propia”, sin darle ninguna pista sobre por dónde podría iniciar esa búsqueda. En principio se proponen los ejemplos del nuevo cine latinoamericano, pero este por una parte es muy poco homogéneo como para que sea copiable como modelo, y por otra, es de difícil recepción. ¿Cómo hacer un cine colombiano, que guste al público colombiano, pero que al mismo tiempo no evada la realidad colombiana y dé elementos de acción progresista?

Al parecer la respuesta estaría en esa buscada conexión con la cultura nacional. Esto es mucho más complicado de lo que parece, porque para este

momento el término de “nacionalismo” también ha caído en desgracia (por justos motivos, en mi opinión). Pero los críticos, como los cineastas, todavía están bajo su sombra. Si el decreto del sobreprecio exige la “exaltación de los valores nacionales”, hay varios caminos posibles: o se hace un cine nacionalista al estilo de los años cuarenta, con paisajes y folclor, o se rechaza el apoyo estatal de plano, o se buscan otros “valores nacionales” menos reaccionarios. No porque el paisaje y el folclor sean reaccionarios de entrada, pero sí están ya plenamente domesticados y comodificados. Están devaluados porque han sido reiteradamente tergiversados y acomodados a intereses, digamos, de mantenimiento del *status quo*.

Se podría pensar entonces que lo que dicen los críticos que citamos antes es que hay que buscar lo nacional en otro lado. Lo nacional será lo que lleve al público colombiano a las salas, pero no hay que engañarlo con lo más ramplón de lo que se le vende por televisión, sino con una representación compleja e inteligente de su realidad, en la cual se pueda identificar sin estar alienándose. “Lo nacional” es una manera de observar y comunicar la realidad social. La “identidad nacional” sería una forma de conciencia adoptada por el público después de reconocer en la película ciertas raíces culturales compartidas.

Después de estas preocupaciones de la época del sobreprecio, vienen las frustraciones por los pocos productos de valor que produjo este sistema. Crece la brecha entre este cine patrocinado por el estado y un cine “marginal”, filmado en 16mm o incluso a veces en 8mm, y cada vez más en video. Con la década de los ochenta arranca una nueva modalidad estatal de apoyo, un sistema de préstamos que nunca se supo bien si era un fomento industrial o un subsidio a las artes: Focine. El fondo patrocinó varios largometrajes que nunca recuperaron la inversión (ni siquiera el primero, *Caín*, dirigido por Nieto Roa), y tal vez en su momento de mayor impacto público produjo una serie de medimetrotrajes para televisión.

Hernando Martínez Pardo escribía que los medimétrajes eran “un proyecto cultural de gran interés”, porque “nos reconocemos como somos, aprendemos a aceptarnos y vamos reconociendo nuestra verdadera identidad. El público televidente se ve allí y se identifica”<sup>6</sup>. Y en la revista *Arcadia* se decía que “Las películas colombianas mediante rasgos, expresiones autóctonas, tradiciones y sutilezas humanísticas pueden proporcionar esa auténtica identidad (que en las coproducciones se desdibuja en la ambigüedad)”<sup>7</sup>. Es llamativo que ya no se hable simplemente de la “identidad”, sino de la identidad “verdadera” o “auténtica”, como si de desenmascarar a un superhéroe se tratara. La reprobación del cine populista de la época del sobreprecio ha llevado a separar entre una identidad “falsa” y una “verdadera”, como veremos más adelante. Sigue siendo una identidad, de manera que todavía estamos pensando en identidad nacional. La nación, en estos casos, se reconoce en ciertos matices de comportamiento.

Conviene entonces subrayar el camino recorrido desde lo nacional como paisaje hasta lo nacional como “sutileza humanística”. Cada vez se va haciendo más intangible la definición de un cine nacional, y sobre todo cada vez más difícil para los críticos prescribir qué es lo que el cine debe ser o tener para considerarse nacional.

## **Epílogo**

El tema de la identidad nacional cala mucho más hondo de lo que competía explorar para este ensayo. Evidentemente, no es un tema que sólo concierna al cine, y seguramente no son los críticos ni los cineastas los más profundos pensadores al respecto. Sin embargo, sí es un punto de apoyo para tratar de entrever ciertos juegos de poder que entrelazan con la crítica, el cine y la política.

Este ensayo puede ser entonces una primera aproximación a esa caja negra que es en este caso el balón que se disputa y con el cual se marcan los goles. El cine puede ser una industria asumiendo el modelo industrial de Hollywood; pero entonces ¿para qué queremos replicar acá lo que allá inventaron? El cine puede ser un arte, y como tal pide al Estado que lo subsidie, pero ese subsidio no es desinteresado; ¿qué le promete el cine al gobierno de turno? La discusión sobre la importancia de los cines nacionales se ha reavivado en el contexto del expansionismo cultural norteamericano, y pareciera claro que, de hacerse el esfuerzo necesario para mantener una cinematografía, ésta debería ser, como se ha dicho, “de identidad nacional”.

¿Qué quiere decir eso? ¿Qué quiere decir, además, en un momento en que la idea de nación ya no es monolítica, y en que se abandona la ilusión de congregar a todos los ciudadanos en torno a una identidad? ¿Es la idea misma de “cines nacionales”, por definición periféricos, una imposición desde los centros de poder para mantenerlos alejados del verdadero campo de juego? ¿Es la presión por encontrar una “identidad propia” nuestra manera de asumir el pintoresquismo con que nos miran? Las preguntas se acumulan pero, como siempre, la historia es un buen interlocutor para tratar de abordarlas.

## NOTAS

- 1      ÁLVAREZ, Luis Alberto. “La nueva versión del sueño: el largo colombiano en la era de Focine”. RESTREPO, Patricia. *Los mediometrajados de Focine*, Bogotá: Universidad Central, 1985.
- 2      Entrevista en *Arcadia va al cine*, números 14 y 15, abril de 1987.
- 3      MARTÍNEZ PARDO, Hernando. *Historia del cine colombiano*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978.
- 4      VALVERDE, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*, Cali: Ed. Toronuevo, 1978.
- 5      “La cinematografía nacional”. *Películas*, diciembre 16 de 1916. Citado en: MARTÍNEZ PARDO, H. Op.Cit.
- 6      HERMIL, Tulio. *Cine universal*, Cali: 1914. Citado en: MARTÍNEZ PARDO, H. Op. Cit.
- 7      CORREA, Camilo. *Micro*, Medellín: septiembre 10 de 1940. Citado en: DUQUE, Edda Pilar. *Veintiún centavos de cine*, Medellín: Ed. Autores Antioqueños, 1988.
- 8      CORREA, Camilo. “Diez minutos de cine: base de la narración”, Proyecto de corto promocional para PELCO, 1945. Citado en: DUQUE, Edda Pilar. Op. Cit.
- 9      SALCEDO SILVA, Hernando. *Crónicas del cine colombiano*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.
- 10     SALCEDO SILVA, Hernando. “Estructura del cine colombiano primitivo”. *Lecturas Dominicales (El Tiempo)*, Bogotá: noviembre 20 de 1960.
- 11     DE LA VEGA, Margarita. *El Tiempo*, Bogotá: octubre 23 de 1972. Citada por: MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Op. Cit.
- 12     VALVERDE, Umberto. “Mamagay: Farsa y burla del cine nacional”. *Nueva Frontera*, número 143, agosto 10 al 16 de 1977.
- 13     MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Op. Cit.

- 14      ÁLVAREZ, Carlos. Entrevista en VALVERDE, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*, Cali: Editorial Toronuevo, 1978.
- 15      MARTÍNEZ PARDO, Hernando. “Los medimetrajes de Focine”. RESTREPO, Patricia (ed.), *Los medimetrajes de Focine*. Publicación Universidad Central, 1985.
- 16      SUÁREZ, Ricardo. “El cine colombiano y la política de las coproducciones”. *Arcadia va al cine*, números 14 y 15, abril de 1987.

*[ ]*

Julián Camilo Serna Lancheros

En nosotros, la cultura —imposibilitada de hacer del conocimiento, la comparación y el análisis— debe ser todavía artículo de fe. Y la fe necesita propagandistas apasionados. El proselitista no puede ceder ni cansarse nunca, y yo me cansé: hago caer sobre mí esta acusación en la autocrítica.

—MARTA TRABA<sup>1</sup>

La frase, que ya se ha vuelto cliché, “con Marta Traba nace y muere la crítica de arte en Colombia”, a mi modo de ver es algo muy problemático, pues desconocer la crítica de arte sería desconocer mucha de la producción intelectual que se está dando en el país. Sería desconocer muchos de los proyectos que hacen que un campo discursivo en torno al arte sea una realidad: sería desconocer, por ejemplo, la labor que la revista *Arte en Colombia* ha hecho durante treinta años; sería desconocer los esfuerzos, en cuanto a sus publicaciones, del IDCT; y, por supuesto, sería desconocer la misma razón por la cual estamos reunidos hoy (Premio Nacional a la Crítica de Arte).

Lo que se puede vislumbrar con esta apreciación es que sí hay un problema en la definición de crítica de arte. La crítica, como yo la entiendo, tiene fundamentalmente dos funciones: por un lado la crítica especializada, que amplía las discusiones en torno al arte, y por el otro la crítica pública, que se encarga de conformar espectadores partícipes en la contemporaneidad artística brindándoles herramientas de análisis que les permitan aproximarse a la producción. En este segundo punto, se podría afirmar que el oficio crítico está en crisis.

Esta función pedagógica ha recaído exclusivamente en las instituciones pero, en un medio en donde las instituciones todavía son tan precarias, no están en capacidad de responder a todo lo que se les exige; la crítica también tiene que asumir su responsabilidad en este sentido. La labor de forjar un espacio para la existencia del arte en un entorno es primordial si el arte quiere tener cualquier tipo de repercusión social.

¿De qué sirven el sinnúmero de reflexiones en torno a lo social, si el receptáculo de ellas son los mismos emisores? Porque la producción artística colombiana, como yo la veo, se ha tornado en una competencia (un poco patética, la verdad) de quién trabaja mejor los temas que ya todos conocemos.

Para entender el por qué de esta situación hay que retroceder en el tiempo. Específicamente me voy a referir a la época de finales de los ochenta y

la década de los noventa, y a pesar de que los problemas tienen raíces más profundas y muchas más vertientes, para lo que nos concierne hoy es desde ahí que se pueden explicar muchas cosas. Es en esta época cuando, lo que José Roca llama “la segunda generación de críticos”<sup>2</sup> (José Hernán Aguilar, Carolina Ponce y Ana María Escallón), están operando con columnas permanentes en los periódicos.

Ellos se insertan en medio de la pugna de “los novísimos” (Eduardo Serrano, Galaor Carbonell, Germán Rubiano, entre otros). De acuerdo con Carolina Ponce, los novísimos, son los sucesores directos de Marta Traba, que ante la diversidad de nuevas propuestas, se vieron en la incapacidad de seguir haciendo el mismo tipo de crítica (de artistas particulares) que venía haciendo Traba. En lugar de ello, se dedican a tareas de orden institucional —en vez de hacer una crítica puntual— y, en particular, eventos como salones y bienales, generados desde este marco forjaron un ambiente de malsana competitividad entre los organizadores.

De ese repliegue a la institucionalidad y de este ambiente conflictivo, José Hernán, Carolina y Ana María son herederos. Ellos retoman la columna permanente, en principio, para suplir la necesidad de establecer puentes con el público<sup>3</sup>, labor que la generación precedente había dejado de lado. Lastimosamente, no se podía vivir como crítico de arte en Colombia; en ese entonces, al igual que hoy, los periódicos no pagaban a los críticos de arte.

Esa incapacidad monetaria puso a los críticos en una posición muy ambigua, entre su postura crítica y la institución a la cual pertenecían. Esto hace que el sistema del feudalismo cultural se intensifique: en ese modelo, el crítico y la institución apadrinan a una serie de artistas y, del mismo modo, se dedican a atacar a los cobijados por las instituciones adversarias. La diferencia de visiones, que idealmente debería enriquecer el campo discursivo, se vuelve elemento de discordia<sup>4</sup>, a tal punto que los ataques se vuelven de orden personal,

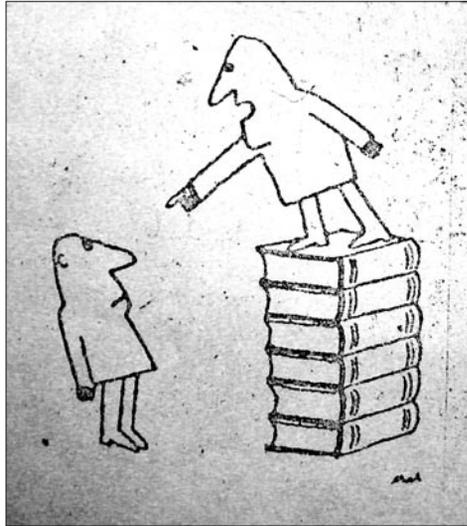


FIGURA 1

*Caricatura tomada del manuscrito sin fecha  
titulado ¿Cuál crítica? de Eduardo Serrano*

Tomado de: Archivo, Museo de Arte Moderno de Bogotá

afectando las mismas dinámicas del campo artístico. Este hecho hace, como dice Lucas Ospina<sup>5</sup>, que la función crítica se limite a limitar por encima de cumplir la función por la cual surge, explicando de esta manera el desprestigio que adquiere la figura del crítico de arte, al punto tal de llegar a verse como un “parásito”. Esos juicios de valor de la crítica moderna, sesgados por una pelea de egos institucionales, hacen que inevitablemente hayan muchos afectados y, así mismo, muchos inconformes.

Como reacción a este sistema aparecen espacios como *Gaula* y *Tandem*, gestionados por Jaime Ireguí, Danilo Dueñas y Carlos Salas. Se genera, por parte de los artistas, un complemento a los campos de poder, que constreñían, según sus intereses, al hacer artístico. En el caso de *Gaula*, se quería tener un lugar físico para la experimentación, en donde el interés fundamental era, ante todo, el mismo hacer, y en el caso de *Tandem*, se quería generar otros espacios y dinámicas de discusión, en donde los artistas tuvieran una voz propia.

Esta intención de eliminar las intermediaciones lleva a estos proyectos a entrar a los medios de producción, haciendo exposiciones a su nombre en los museos y creando, en el periódico *El Espectador*, la sección que se llamó *Martes de las artes*. Al mismo tiempo, el medio artístico cambia y el modelo moderno de crítica —de juicios de valor— deja de tener efectividad; de esta manera Carolina Ponce se va del país y José Hernán Aguilar se dedica a la cátedra en la Universidad Nacional. El espacio de *Martes de las artes* se dedica a desarrollar problemas de contexto y, al igual que en *Tandem*, se le da la posibilidad al artista de hablar de su obra. Tristemente, el espacio, al ser tan costoso (una página completa), no es sostenible para cuando el periódico cambia de formato al cambiar de dueño, e inevitablemente esta utopía se acaba.

No hay que olvidar que toda la historia que estoy contando se desarrolla en una época muy complicada para Colombia. El país se polariza a raíz de la toma del Palacio de Justicia y llega la guerra a la ciudad con las bombas. En la década



FIGURA 2

Jaime Iregui, Danilo Dueñas y Carlos Salas conformaron espacios de exposición y discusión como Gaula y Tandem, 1991

Tomado de: GARCÍA, Margarita. "Amadís cambió la caballería", *El Espectador*, Bogotá: junio 22 de 1991.



FIGURA 3  
Fragmeno de la sección Martes de las artes

Tomado de: El Espectador, Bogotá, 1994

de los ochentas el país ocupa uno de los primeros puestos en las tasas de homicidio del mundo, llegando a tal punto la situación que en 1986 el homicidio se registra como la primera causa de mortandad<sup>6</sup>.

Entonces, el arte y, en general, la cultura, al ser la cenicienta del periódico —en el sentido de que no pautan, sino que funciona como un símbolo de estatus para el periódico— es por donde primero se corta cuando se necesita más espacio para cubrir esos “eventos noticiosos”. Por eso, buena parte de las columnas fueron, como dicen los periodistas, “capadas” (cortadas o sacadas). El arte, al no tener tantos interesados, no sirve como herramienta de control social y, por ende, se le quita espacio para agregárselo a secciones más amables y populares —como por ejemplo el fútbol—; no es gratuito que en esa época aparezcan todas las secciones *light* de los noticieros, para atenuar ese panorama tan sombrío.

El oficio del crítico al estar supeditado a las vicisitudes de un contexto tan problemático, junto al hecho de que la tradición de una columna permanente de arte es algo muy poco cultivado en el país, hace que publicar en los medios masivos sea una tarea muy complicada, algo que requiere de mucha paciencia, porque no hay un compromiso real entre el periódico y el crítico: el periódico no puede asegurar la publicación del artículo y no hay nadie dedicado exclusivamente al periódico<sup>7</sup> (por los problemas monetarios mencionados con anterioridad). Por estas razones, desde ese entonces, no hay nadie serio dispuesto a retomar un espacio similar con regularidad. Para recrudecer este panorama, la información se monopoliza y la prensa deja de necesitar el valor agregado que le dan símbolos de estatus, como el de una crítica de arte, y con la aparición del Internet, el espacio en el periódico se vuelve cada vez más caro y reducido.

En estas circunstancias, es apenas lógico que las discusiones limiten su alcance a su campo disciplinario específico. Ocurre esto, por un lado, para no arriesgar el pellejo (gratis), porque hablar de la mayoría del arte de los noventas

es hablar inevitablemente de temas muy sensibles de la realidad nacional; al mismo tiempo, este repliegue pretende escapar al silenciamiento del discurso crítico, al haber un monopolio de la opinión pública.

Esa es la razón por la cual aparece *Esfera Pública*<sup>8</sup>. Ésta pretende, en palabras de Jaime Iregui<sup>9</sup>, “ampliar la discusión de café”, haciendo públicas —o por lo menos más amplias— las discusiones privadas. Este es un espacio conversacional, en donde se reflexiona en torno a problemas del arte, en donde el asunto se arma a partir del diálogo para que luego cada uno pueda sacar sus propias conclusiones. La importancia de éste radica en ser un espacio en donde se establecen las condiciones para que surjan muchos discursos —a múltiples voces— y, en este sentido, se puede pensar verdaderamente en un campo discursivo que, junto con todos los otros proyectos críticos que procuran ampliar el *corpus* teórico del arte nacional, conforma algo invaluable para el futuro de nuestro medio.

Pero ¿qué sentido tiene todo esto, si estas discusiones no tienen salida a un público más amplio que el de la “[esferapública]”?

Ese corchete aísla al arte del resto de la comunidad, y eso es preocupante porque estas discusiones, que en potencia podrían llegar a tener repercusiones más allá del ámbito artístico, se quedan en unos cuantos oídos. Sufrimos del grave problema que estas ideas se quedan en un ámbito meramente erudito, haciéndolas virtualmente inexistentes, al ser el acceso a estas discusiones restringido al pequeñísimo círculo de los “iniciados”.

Piensen cómo es que cada uno de ustedes tuvo acceso a *Esfera Pública*. De alguna manera tienen que estar relacionados con el medio para enterarse de su existencia, y este acceso es de alguna manera igual a todas las publicaciones especializadas, un ejemplo de ello es la revista *Arte en Colombia* que funciona por suscripción. Además, la misma configuración del lenguaje manejado en estas retóricas excluye a cualquier otro posible interesado.

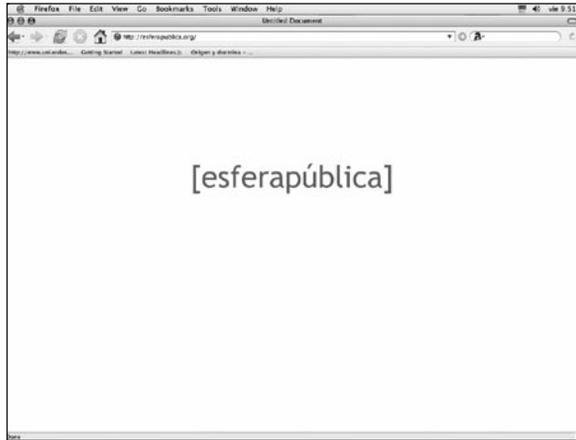


FIGURA 4

*Logotipo del espacio virtual de discusión [esferapública]*

Tomado de: <http://esferapublica.org>. Página consultada en mayo de 2006.

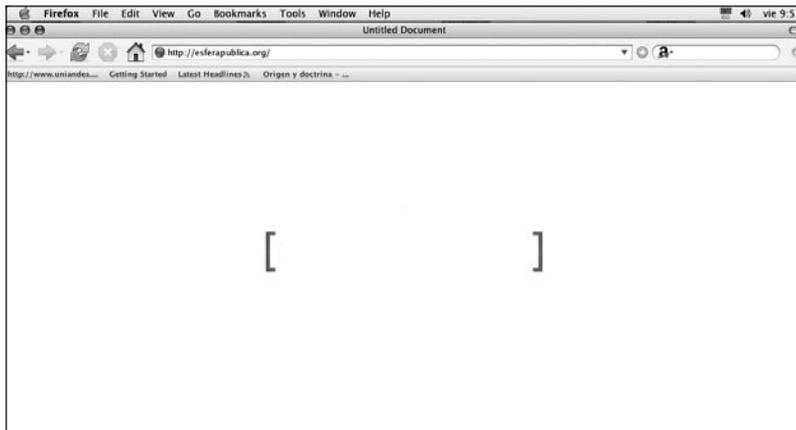


FIGURA 5

*Logotipo de [esferapública] modificado por el autor*



FIGURA 6

*Página de suscripción a [esferapública]*

Tomado de: [http://esferapublica.org/nfblog/?page\\_id=6](http://esferapublica.org/nfblog/?page_id=6). Página consultada en mayo de 2006.

Respecto al lenguaje hay que tener mucho cuidado en las pocas salidas en público que se hacen, diferentes al periodismo cultural (el cual se encarga exclusivamente de dar la información del acontecer artístico en una mirada panorámica), porque no se pueden banalizar las discusiones, y tampoco se deben perpetuar los medios de exclusión. Para ejemplificar esto, tenemos aquí dos casos que se refieren a la misma exposición de Bernardo Salcedo. El primero es un artículo de Jaime Cerón publicado en las *Lecturas dominicales* y, el segundo, es parte de una entrevista al artista publicada el día antes de la inauguración.

La acción del bricolage, presente en procedimientos artísticos como el collage, el ensamblaje y el ready made le han facilitado la tarea de generar “objetos de arte” por la transformación o desmantelamiento de objetos culturales. Negociar con la realidad de lo real ha sido un desafío constante para los artista a lo largo del último siglo, que lo han llevado a recurrir a estrategias primigenias de transformación de la materialidad de sus contextos inmediatos de existencia. Los artistas contemporáneos colonizan su entorno cultural con diversos mecanismos de intervención o interpretación sobre esa realidad concreta a la que se enfrentan y plantean estrategias diversas de comunicación que permiten compartir sus posiciones con un campo social más amplio.<sup>10</sup>

Como me comentaba Fernando Uhía, “todos hemos hecho poesía”<sup>11</sup>, la cual si no es por medio de “elegantes filigranas gramaticales”<sup>12</sup>, se hace desde la parodia concebida para un lector igualmente erudito, respondiendo a unas necesidades diferentes a las del lector promedio. Ocurre esto en el siguiente ejemplo de Salcedo:

—Hago arte porque sólo sé hacer esto (y huevos pericos). Hice 12 iglesias porque paré cuando me cansé. Si me mandaran una locomotora, no sé qué haría

[...]

—¿Por qué hizo iglesias?

—Iba a hacer una instalación: botar todo en una sala, pero eso sería oportunismo, hacer lo que hacen todos. Después hice una. Iba a llamar todo “Reordenamientos”, imagínese el nombre tan intelectualoide. Entonces la gente comenzó a llamarlas iglesias. Pero son objetos, no iglesias.

—Pensé que me iba a salir con la justificación de su obra...

—No. Los marcos teóricos y el arte son mentiras. El arte es una mentira hecha de manera sublime. Tan bien hecha, que la gente la cree.<sup>13</sup>

Ninguno de estos dos casos cumple los fines que en principio se le han estipulado, que es su función como críticos públicos, en donde deberían ilustrar al lector sobre unos temas y unos códigos que desconoce. Se tiene que partir de la premisa de que el lector potencial no es bobo, simplemente no sabe de arte. Y en este sentido, el que hable de arte en un ámbito más amplio tiene la responsabilidad de dar información lo más amplia y claramente posible, para formar e informar a un público.

Pero en vista de cómo funcionan las cosas hay que preguntarse: ¿Para qué se quiere una voz pública? ¿Por vanidad? ¿Para fomentar un diálogo? ¿Un diálogo con quién? ¿Para formar un público? ¿Cuál público? Y también ¿A quién le interesa que el arte sea una herramienta de diferenciación? Y, más importante aún, ¿A quién pertenece el arte? ¿Al coleccionista? ¿A la comunidad? ¿A las instituciones? ¿A los artistas?

Hablando con Carolina Ponce, ella contaba en un seminario sobre crítica de arte<sup>14</sup> que “algo en lo que todos hemos pecado desde la salida de Marta Traba para acá, es en la falta de generosidad, en cuanto al deseo de que la gente conozca”; en educar al público con las mismas herramientas

que nosotros fuimos educados. Porque, en últimas, la crítica de arte no se trata de ser criticón, sino de facilitar las herramientas para que el público —cada público— pueda formarse su propio criterio.

Además, este juicio no va dirigido al artista: sería grotesco pensar que el crítico le está intentando dar alguna directiva al artista, desde el momento que el gran crítico jamás es pintor o escultor, y sólo sabe ver, analizar, confrontar y juzgar. Todo su trabajo va destinado al público: si en el caso de tratarse de una obra de valor, aplaude y estimula al artista, esto es una consecuencia, nunca un fin.

—MARTA TRABA<sup>15</sup>

Bogotá D.C. Mayo de 2006

## NOTAS

- 1 TRABA, MARTA. “Auto crítica y crujiir de dientes” (*El Espectador*, 1968). *Marta Traba*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogota; Editorial Planeta, 1984, p. 145.
- 2 ROCA José. *Columna de arena*. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col1/col1.htm>, Bogotá: mayo de 1998.
- 3 “Aquí radica el grave problema sobre el que los periodistas culturales, críticos, directores de museos y galerías deben tomar conciencia: en vez de mitificar, su responsabilidad es aclarar. Ellos son los grandes responsables de los modelos artísticos que se propagan entre el público.” PONCE DE LEÓN, Carolina. “El arte de ser público” (*El Espectador*, abril 18 de 1993). *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1974-1994 (1994)*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, p. 95.
- 3 PONCE DE LEÓN, Carolina. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1974-1994 (1994)*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, p. 206.
- 4 “Esta actitud del crítico de arte no era consecuente con la idea de religar arte y vida, al contrario, al describir los límites de la obra de arte el crítico lo que hacía era evitar que el arte fuera parte de esa promesa de paz y libertad que ilusiona a la humanidad en los momentos más difíciles. El crítico de arte mediante su descripción no añadía nada, se limitaba a limitar; el crítico de arte era un parásito que nadie sabía para qué servía o que interés perseguía.”
- 5 OSPINA, Lucas. *Una crítica de arte*. <[http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=31&Itemid=2](http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=31&Itemid=2)> Bogotá: octubre 22 de 2005.
- 6 BUSHNELL, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma*, Bogotá: Editorial Planeta, 1994, p. 339.
- 7 Entrevista hecha por Julián Serna a María Cristina Pignalosa (Directora de la sección Cultura y Entretenimiento de *El Tiempo*), Bogotá, abril 12 de 2006.

- 8 <[www.esferapublica.org](http://www.esferapublica.org)>
- 9 Entrevista realizada por Julián Serna a Jaime Iregui (Moderador de *Esfera Pública*) Bogotá, marzo 7 de 2006.
- 11 CERÓN, JAIME. “Catedrales de Salcedo”. *El Tiempo*, Bogotá: marzo 11 de 2006.
- 12 Julián Serna en conversación con Fernando Uhía. Bogotá, mayo 17 de 2006.
- 13 GÓMEZ, Nicolás citando a Lucy Nieto de Samper. *El crítico en medio*. Ponencia para el primer foro sobre crítica de arte en Colombia. Universidad de los Andes, Bogotá, mayo 17 de 2006.
- 14 GUERRERO, DIEGO en entrevista con Bernardo Salcedo. “El nuevo brillo de Salcedo”. *El Tiempo*, Bogota: marzo 8 de 2006.
- 15 Charla con Carolina Ponce de León en el curso *Aproximación a la crítica contemporánea*, Universidad de los Andes, Bogota, abril 26 de 2006.
- 16 TRABA, MARTA. “Carta” (Revista *Espiral*, 1957). *Marta Traba*, Bogota: Museo de Arte Moderno de Bogota; Editorial Planeta, 1884, p. 153.



**De la escritura a la teoría:  
Marta Traba y la crítica modernista en Colombia**

Efrén Alexander Giraldo Quintero



## Preliminares

El ascenso de la figura del curador independiente y de las tesis sobre el fin del arte, así como la arremetida de los estudios visuales y los estudios culturales en el seno de la teoría, han generado en los discursos críticos uno de los interrogantes más significativos de los últimos tiempos. La crítica y la historia del arte parecen conocer un cuestionamiento que las ha puesto en entredicho como práctica, discurso y saber legitimador.

En el caso colombiano, esta situación, unida a la apatía de los medios de comunicación por el arte y a la ausencia de procesos educativos que formalicen el proceso analítico, parece haber decretado el cese de la actividad crítica y su pérdida de visibilidad y reconocimiento social. Es importante, por ello, que se abra un debate sobre los antecedentes y los espacios de validación del discurso de la crítica de arte en Colombia y sobre cómo algunos trabajos pioneros en este campo lograron crear un espacio para una teoría, una formación pública y una mediación cultural inéditos hasta ese entonces.

El caso de Marta Traba, autora de uno de los más significativos *corpus* críticos y analíticos de América Latina, es, precisamente, uno de aquellos que merece una revisión exhaustiva y razonada. Su obra, integrada por una amplia cantidad de textos teóricos, críticos y divulgativos, constituye una de las más lúcidas y juiciosas miradas a los fenómenos artísticos modernos y aporta algunos de los más visionarios juicios sobre el propio destino de las actividades de intermediación.

En este texto, se considerarán algunos elementos que definieron la tarea crítica de Marta Traba. Para ello, se aborda la orientación didáctica, teórica y literaria de su tarea, caracterizada, además, por una pluralidad y un rigor metodológico hasta cierto punto *sui generis* en la crítica nacional. Quizás la autoridad de Marta Traba residiera en esa pluralidad de orientaciones que

la crítica, la teoría y el periodismo cultural desarrollado en Colombia en las últimas décadas no ha sabido sostener. Es evidente que los contextos para el ejercicio de la crítica han variado dramáticamente, pero también es cierto que la solidez de planteamientos discursivos que caracterizaron a la autora colombo-argentina no ha encontrado en los actuales momentos de la teoría y la práctica un conocedor o escritor semejante. Por ello, se parte de que una revisión de la obra de Marta Traba supondría uno de los primeros pasos para reconsiderar qué tan viable es un nuevo proyecto nacional de formación de conocedores e investigadores.

### **Antecedentes históricos del ejercicio en Colombia**

Existen varias posiciones en torno a cuándo nació la crítica de arte en Colombia. La mayoría de analistas, fundamentándose en definiciones estrictas de la crítica como actividad textual, insisten en que esta práctica tuvo su origen en los años cincuenta, mientras que otros, partiendo de referentes históricos más amplios, hablan de que nació mucho antes, cuando escritores y cronistas comentaban el acontecer cultural nacional. Como el propósito aquí no es, de ninguna manera, hacer este tipo de precisión histórica, baste con señalar que el objeto de interés de este ensayo se centra en un conjunto de actividades textuales, didácticas y promocionales que coinciden con la entronización del arte moderno en Colombia, un arte por el cual fue influido y al que también, decididamente, ayudó a promocionar.

La diferencia radical que sí se puede establecer, a propósito del tema que nos ocupa (la obra de Marta Traba), es que, antes de la crítica modernista, se enfrentaba el análisis de la obra en virtud de parámetros como la pericia y la habilidad representativa del artista, mientras que, después de los

años cincuenta, se empiezan a instaurar en la escritura, la valoración y la promoción, conceptos como autonomía, autorreferencialidad, lenguaje y significación.

Cuando Marta Traba llega a Colombia a principios de los años cincuenta, la crítica empieza a desarrollar una mirada atenta a las producciones artísticas que se vienen presentando en el país, como lo prueba el esmerado y constante trabajo de divulgadores y comentaristas como Walter Engel y Casimiro Eiger, figura esta última que inicia una de las relaciones más explotadas por Marta Traba en años posteriores: la que se establece entre el conocedor del arte y los medios masivos de comunicación.

Dado que tampoco es propósito de este texto detenerse en estos trabajos (que constituyen los necesarios antecedentes institucionales y conceptuales de Marta Traba), simplemente vamos a indagar hasta qué punto puede entenderse la obra de Marta Traba como la creadora de un esquema de validación conceptual para definir la práctica del arte moderno en Colombia y cómo, también, desde cierta perspectiva, puede vincularse su tarea con las orientaciones teóricas de la crítica modernista. Lo primero es, por supuesto, evidente en el vínculo que el lector establece entre el trabajo de Marta Traba y la generación de artistas a la que conocemos como moderna; lo segundo, en cambio, es algo que no ha sido considerado con toda profundidad y profusión. ¿Hasta qué punto puede afirmarse que Marta Traba ejerció una crítica y una teoría que puedan llamarse modernistas? Ésta parece ser la pregunta más importante, aunque evidentemente no sobran explicaciones sobre por qué el arte del que mayoritariamente ella se ocupó en Colombia y Latinoamérica puede considerarse como moderno.

En primer lugar, vale la pena aclarar que, en Colombia, catalogar como modernista una práctica del arte implica algunas precisiones. La primera de ellas es que, cuando hablamos de modernismo, no nos estamos refiriendo a

los procesos de modernización económica, social o política, si es que puede hablarse de que tal proceso existió en el país. De otro lado, tampoco hablamos de modernismo en el sentido que lo usan la historia y la crítica literaria en Colombia y Latinoamérica, que le dan tal denominación a la actividad de renovación de la lengua poética emprendida por Rubén Darío, José Asunción Silva o Leopoldo Lugones. El concepto de modernismo, aplicado al terreno de la práctica del arte, está emparentado con fenómenos como la validación estética en términos de calidad formal y consecución de un esencialismo de medios, con la voluntad signífica y con el rechazo de toda dimensión ilustrativa para la obra de arte. De hecho, cuando se observan los criterios mediante los cuales la generación de críticos de Marta Traba valida la calidad o pertinencia de una obra de arte, hallamos una serie de elementos de juicio y valores críticos que podrían definirse en términos de autonomía, comunicatividad y eficacia estética. No obstante, debe aclararse que la obra de Marta Traba, pese a ser emblemática de los procesos y estilos escriturales de validación del arte modernista, tiene unas orientaciones que la sitúan ya en una superación de esta corriente de pensamiento: entre ellos, valdría la pena citar su preocupación por el hecho de que el arte tenga una inserción cultural y el interés en algunas manifestaciones del arte latinoamericano y colombiano de los años sesentas y setentas para las que el problema de la autonomía y pureza de los lenguajes plásticos ya no es relevante.

### **Precisiones sobre la crítica y su dimensión literaria, didáctica y teórica**

La obra crítica de Marta Traba, dada esta filiación con artistas y circunstancias teóricas del modernismo y su posterior interés en problemáticas culturales, requiere de una revisión juiciosa, si tenemos en cuenta las miradas

proverbiales que existen sobre su obra y la reducción a la que algunos analistas han sometido sus ideas.

Una de las matizaciones iniciales que debería hacerse es que, en Marta Traba, se halla un ejercicio crítico y teórico que desborda algunas de sus funciones tradicionales y que obedece a las singularidades del medio donde se desarrolló. Así, por ejemplo, encontramos que su trabajo no sólo se ocupó del comentario y reseña de exposiciones y acontecimientos contemporáneos, sino que también abordó problemas educativos, teóricos y críticos que poco o escaso interés parecieron despertar en los conocedores que continuaron con este trabajo en las publicaciones e instituciones donde se asentaron con posteridad.

Sin embargo, pese a la extrañeza que produce el hecho de que un crítico modernista se haya ocupado de aspectos diferentes a los valores estéticos del objeto artístico, también la crítica y la historia del arte conocen, desde sus inicios, tal heterogeneidad y pluralidad de funciones. No es propio sólo de los críticos como Marta Traba haber fungido como maestros, analistas sociales o promotores. La escritura de ensayos, tratados y comentarios rara vez ha estado desligada de tareas de intermediación y preocupación por el público. Basta pensar en cómo dos figuras fundadoras, Diderot y Winckelmann, actuaron como mediadores, promotores y maestros que empleaban la escritura como un recurso complementario a su prioritario deseo de transformar la cultura, la sociedad y el hombre de su tiempo.

Así, Winckelmann hablaría de que el objetivo principal de la Historia del Arte debía ser el enseñar a valorar y entender el arte del pasado, mientras que Diderot ejercería su tarea como un presdigidador verbal que hacía ver las obras al espectador ausente. Así, además de su actividad como escritor, Winckelmann actuaría de celoso guardián de excavaciones arqueológicas y Diderot como uno de los promotores de una revolución cultural de profundas influencias en la

vida de Occidente. La pluralidad de actividades que rodean al acto de escritura sobre arte es una presencia permanente en los conocedores que hasta el siglo XX tuvieron por tarea servir de referencia para artistas, público e interesados. Siendo docentes, directores de instituciones, investigadores, maestros o incluso artistas, la crítica entendió su tarea como un oficio que la ponía de cara con el contexto práctico.

Un antecedente expedito y muy interesante de este cruce de roles es el que caracteriza a la vanguardia histórica, la llamada *Era de los Manifiestos*. Allí, como es sabido, los artistas fueron responsables de una inusitada actividad teórica, que les permitió establecer poderosísimos esquemas de validación (o relatos, para emplear la recurrida palabra de la *teoría* posmoderna) y establecer realmente patrones creativos y evaluativos que rompieran con el largamente sostenido paradigma de la mimesis y la obra de arte como propiedad burguesa. La actividad teórica del artista y el poder teórico de la obra, una circunstancia que comparten por igual los *ready made* de Duchamp, el arte *pop*, el minimalismo y el arte conceptual, se erigen en emblema de lo difusas que resultan, a finales del siglo XX, las tareas de evaluación y análisis<sup>4</sup>. Cuando la filosofía analítica releva a la estética como discurso filosófico capacitado para hablar del arte, muchos de los roles tradicionales de la crítica quedan interrogados y la correlación entre arte e historia del arte preconizada por Wölfflin queda en entredicho.

De ahí, entonces, que, al pensar una obra como la de Marta Traba, deba considerarse inevitable su pluralidad de funciones, actividades evaluativas y proyectos discursivos; lo que de alguna manera acometemos es la explicación para la extraña influencia y el fuerte poder que ejerció en la Colombia de finales del siglo XX y, por qué no, para las condiciones de la actual actividad crítica nacional.

## **Estado actual de la teoría, la crítica, la curaduría y la práctica de los conocedores**

Valdría la pena decir, a propósito del recurrido contraste que se hace entre Marta Traba y sus sucesores, que la actividad crítica misma parece haber sufrido una vertiginosa modificación en la escena del mundo del arte de finales del siglo XX y principios del XXI. Quizás los críticos contemporáneos colombianos no se parezcan a Marta Traba, no porque carezcan de sus niveles de formación, interés e información; de hecho, algunos de los que aún siguen dedicados a la tarea evaluativa (y, en parte, teórica) fueron contemporáneos suyos a los que animaron preocupaciones semejantes. Puede haber una retirada y una desorientación en sus prácticas, que parecen haberse refugiado en la academia y haber optado por la forma más inocua y blanda de la curaduría y los proyectos institucionales; pero también es cierto que ya la crítica parece verse amenazada globalmente por el imperio de las mediaciones y por el inusitado poder crítico, teórico y desestabilizador que tiene el mismo arte de nuestro tiempo.

Si, siguiendo a Danto, afirmamos que el arte ya no puede explicarse con ejemplos y que, para reconocerlo y definirlo, hay que dar un giro hacia la filosofía; si, aceptando la prédica de los estudios culturales, declaramos que no hay cánones o referentes exteriores a la realidad cultural; si, conviniendo con la proclama de los estudios visuales de que la experiencia visual del arte es igual a la de otras formas *menores* de producción de la cultura, el panorama es desorientador. Y si a esto añadimos el hecho de que la teoría al uso está dada por la jerga incomprensible y babélica de lo *postmoderno*, la situación se torna más que enrarecida.

Para aclarar lo anterior, se podría mencionar lo ocurrido alrededor del último Salón Regional de Artistas presentado en Medellín, en cuyas exposiciones

se observaba una tendencia al oscurecimiento del discurso, hecho que, reflejado en los títulos de las exposiciones y en los textos que servían como suplemento explicativo, se traducía en la ya señalada carencia de elementos evaluativos y analíticos. Lo que resulta evidente es que mucha gente interesada en el arte está cansada de las *narrativas*, de los *territorios*, de las *cartografías*, términos todos estos que quedan muy bien en los leves y soberbios monumentos literarios de Italo Calvino, Georges Perec o Julio Cortázar, pero que son absolutamente inapropiados como nociones en una escritura que, como la curatorial, pretende acercarse más a los públicos y dar líneas de orientación a historiadores y teóricos. Las preguntas son, entonces: ¿Están los públicos más cerca del arte en una tarea como la insustancial glosa de algunos procesos curatoriales recientes, que en la de la crítica sensata, aunque combativa e incendiaria, del modernismo? ¿Hay más teoría en una exposición que habla de *cuerpos temáticos*, *líneas de sentido* o *ejes metafóricos* que aquella donde se consideraban, por igual, problemas formales, comunicativos y sociológicos, por más que esta última, como modelo, se nos figure ingenua?<sup>2</sup>

Los críticos, conocedores e interesados que *se han pasado* a la curaduría creen que este proceso, resultado en Europa y Estados Unidos del agotamiento de la teoría autónoma del arte, autoriza exposiciones alrededor de epígrafes oscuros y de nociones metafóricas que permiten poner en un mismo saco a las más heteróclitas manifestaciones del arte. El arte de hoy es decididamente plural, pero ello no exime al curador o al crítico de seguir teniendo en cuenta indicadores de calidad; y su obligación de ordenar y racionalizar una práctica dispersa, fragmentaria y, a veces, difícil de aprehender permanece vigente. En Europa y Estados Unidos, las grandes curadurías (o, por lo menos, las que se tienen en cuenta como referentes de tal proceso) han servido para que se canalice el trabajo de los artistas hacia el público y para que la teoría y la historiografía futuras encuentren basamento. Dentro de las discusiones que se dan

en el seno de una disciplina como la historia del arte, de la cual algunos han decretado su muerte por eutanasia, se habla de que quizás ya no se haga más la historia de los artistas (como en Vasari) o de las obras (como en la grande y prodigiosa historia del arte del XIX y XX), sino la historia de las exposiciones. Así, un futuro historiador del arte tendría que escribir la historia del *contemporáneo* a partir de las decisiones expositivas y los lineamientos teóricos presentes en las exhibiciones curadas por Bonito Oliva, Douglas Crimp, Harald Szeemann o Jean Hubert Martin. En este caso, el material de base son los textos que, por ejemplo, Anna María Guasch recopila en un libro ya emblemático de tal orientación metodológica.

La pregunta, para el caso colombiano, es si podría hacerse una historia del arte a partir de los textos que nos han dejado los nuevos conocedores, muy ricos en ediciones experimentales y en lenguaje posmoderno, pero poco consistentes y eficaces en cuanto a ideas y planteamientos.

Evidentemente, como se propone en el trabajo sobre Marta Traba, la crítica y el trabajo de los conocedores colombianos han funcionado siempre en una doble vía de influencia: de un lado, están los referentes del arte realizado en los centros hegemónicos; del otro, las obras críticas y teóricas que han legitimado o explorado ese arte. En un sentido, la actividad de la crítica estaría particularmente influida por la propia atmósfera teórica sugerida o expresada directamente por el trabajo de los artistas; en el otro, el crítico acude a teorías, enfoques y sistemas de pensamiento ya estructurados y que han probado su eficacia instrumental. Lo que se ve es que, en el caso de Marta Traba, se daba un especial diálogo con distintas teorías, enfoques y disciplinas de las que aprovechaba al máximo sus posibilidades cognitivas. No era, de ninguna manera, una adopción refleja de conceptos o nociones que empleaba gratuitamente para comentar el arte de la región. Ella misma, en su momento, supo ver los *tics* expresivos provenientes del postestructuralismo,

la semiótica y cuán problemáticos resultaban los nacientes giros retóricos de la *teoría postmoderna*.

Si bien en su pensamiento se encuentran acercamientos, primero a la disciplina de la historia del arte y, luego, a teóricos de la comunicación, lingüistas, antropólogos y sociólogos, se nota que acogía todas esas voces con la intención de confeccionar un acercamiento plural y complejo a los fenómenos del arte contemporáneo. Benedetto Croce, Claude Levi-Strauss, Pierre Francastel, Umberto Eco o Tzvetan Todorov servían por igual a su propósito de iluminar circunstancias antes poco definidas. Adicionalmente, su trabajo demostró una autoconciencia y una autorreflexividad pocas veces reconocida y, muchas menos, continuada. Difícilmente se halla en Colombia un crítico que se preocupara tanto por la evaluación de las propias teorías e hipótesis, de las intuiciones y las creencias. Parecía siempre estar en guardia frente a los sistemas interpretativos que hacían aparición en el mundo del arte contemporáneo para darles un sentido en su aparato interpretativo. Algo muy distinto ocurre después, cuando los críticos y conocedores son incapaces de reconocer el momento teórico en el que se encuentran y adoptar una postura crítica y vigilante hacia las modas interpretativas o teóricas, a las que sucumben o a las que se *pasan* con total impunidad.

Los siguientes apuntes son el resumen de algunos de los puntos más relevantes encontrados en la investigación *Marta Traba: entre la teoría y la didáctica. Dos polaridades en la búsqueda de una crítica latinoamericana*, que se presentó en la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y en algunos textos que, a propósito de la crítica y los nuevos retos de la actividad evaluadora, se han presentado en algunos eventos y publicaciones interesados en el tema. No pretenden estos comentarios agotar un tema del cual muchos matices empiezan a ser revelados, sino mostrar algunas de las líneas de análisis que valdría la pena profundizar y que quedan insinuadas

como una posible respuesta a la cuestión inicial que motiva la realización de este evento.

### **Marta Traba y la crítica modernista: entre la teoría, la didáctica y la literatura**

#### *Revisiones*

En una época donde los soportes teóricos y filosóficos son fundamentales para comprender e investigar cualquier práctica del arte, la necesidad de considerarlos en una investigación sobre la crítica es más apremiante aún. Incluso, podría decirse que un síntoma de la vitalidad y el proteísmo de la crítica es su capacidad de interrogarse a sí misma y discutir su estatuto y presupuestos. De ahí, entonces, que un proceso de análisis serio deba tener en cuenta la consideración que las ideas del crítico investigado tuvieron en el mundo del arte al que perteneció.

Para el caso de la obra de Marta Traba, encontramos una ausencia de interés en los conocedores que deberían haber acometido la lectura y continuación de su trabajo. De hecho, la carencia de reediciones críticas de las obras de Traba da cuenta de una apatía y un olvido tan injustificados como nocivos para la comprensión de su pensamiento y la correcta valoración de su ejercicio. Muchas de las apreciaciones que se tejen en torno a su práctica reflejan un desconocimiento fomentado por la falta de acceso a sus publicaciones y ensayos, pese a que, en algunos casos, sus obras siguen siendo editadas y a que, por ejemplo, en 1983, el año de su muerte, se compiló un grupo importante de ensayos, notas y conferencias. Consideración aparte merecen sus obras escritas con una clara intención didáctica, sus guiones

y sus notas de prensa, que aún están a la espera de un proyecto de edición razonada.

Desde Damián Bayón, quien escribe para la citada recopilación una de las primeras notas críticas, hasta Álvaro Medina, quien recientemente ha señalado la insuficiencia que, en materia de historia del arte, detecta en la autora, los acercamientos han sido poco más que proverbiales y ligeros. Notables excepciones constituyen los trabajos de Juan Acha y Federico Morais, quienes vieron en la obra de la autora el mérito de haber marcado la transición de una teoría autónoma modernista del arte y de un acercamiento impresionista y literario a procesos de teorización sociológica e ideológica en el continente.

De igual modo debe señalarse, además de los anteriores trabajos, la edición de artículos que le dedicara la editorial chilena LOM, *Las grietas del proceso civilizatorio*, un conjunto de ensayos que vinculan su trabajo teórico, literario y social con la emergencia de las voces femeninas latinoamericanas contemporáneas. Asimismo, vale la pena señalar la completa biografía que Victoria Verlichak diera a la luz recientemente, y que llena lagunas que los datos precedentes sobre vida y trayectoria habían dejado en el limbo informativo; la edición conmemorativa que la revista de la Galería *Mundo* le dedicó también hace algunos años, y que recoge algunas opiniones e impresiones de contemporáneos y colegas. Por último, valdría la pena mencionar la reedición que, recientemente, ha dado a la luz la editorial Siglo XXI, con prólogos de Florencia Bazzano-Nelson y Mari Carmen Ramírez, de una obra clásica de la autora: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 - 1970*.

El interés en la obra de Marta Traba, quizás aquietado en la década de los noventa por el desprestigio de la teoría modernista y por el ascenso de expresiones y prácticas artísticas insertadas en variables culturales y no decididamente estéticas, parece renacer a la luz de nuevos problemas que han revelado toda su actualidad. No obstante este aparente interés, y aparte de los procesos

investigativos en los campos de la crítica de arte en Colombia, subsisten miradas parcializadas que sólo la evocan alrededor de una o dos polémicas importantes o que, en el peor de los casos, toman en cuenta sólo circunstancias biográficas que no poseen la menor trascendencia investigativa.

### *Oscilación teleológica*

Parte importante de la revisión de una actividad crítica como la de Marta Traba debe ocuparse del análisis de sus múltiples orientaciones. Si la práctica modernista de la crítica del arte está signada por el estilo literario del manifiesto, que lleva a la teoría al ámbito de la proposición y si, recientemente, los procesos curatoriales nos ponen en contacto con la figura de un conocedor que se entiende con roles distintos a los analíticos o evaluativos, igualmente deben rastrearse esos múltiples objetivos en la tarea de las figuras pioneras del mundo del arte colombiano.

Como los límites de esta exposición no permiten afrontar cada una de las orientaciones desarrolladas por el trabajo de Marta Traba, nos limitaremos a enumerar las más significativas.

En primer lugar, tenemos la actividad crítica que busca la formulación de teorías, una orientación que en Marta Traba encuentra su iniciadora latinoamericana. Como ejemplo de sus aportes teóricos, baste con mencionar su teoría de la resistencia y las zonas de influencia cultural, de cuya vigencia se hacen eco, tanto las teorías postcoloniales como los estudios culturales y visuales a este y al otro lado del Atlántico. Asimismo, encontramos en ella una concepción de la actividad del conocedor en términos de servicio social, lo que le permitió señalar cómo, dada la inexistencia de pautas y referencias en el público, la crítica en Latinoamérica debía descender a crear esos mismos patrones de referencia cumpliendo una tarea informativa y promocional.

En tercer lugar, encontramos en su trabajo una de las más interesantes inclinaciones, aquella que le permitió reflexionar agudamente sobre el propio estatuto de la crítica, sobre su historia, sobre sus lineamientos teóricos y sobre su propia pluralidad. Por último, vale la pena señalar un tipo de crítica al que la autora fue permeable y que se manifestó, tanto en pasajes particulares de sus textos como en libros enteros: la que se desarrolla en el umbral de la literatura misma. Un ejemplo de este último tipo de crítica, emparentada más con la necesidad de traducir a otro código artístico la experiencia del arte, lo tenemos en uno de sus más peculiares libros, *Los cuatro monstruos cardinales*, donde se ocupa de hacer una incursión poética en los dominios de la recepción. Es su libro más personal, a la vez que aquel en el que llevó más lejos esa propuesta de acercamiento fenomenológico a la obra de arte que la caracterizó en la primera etapa de su carrera.<sup>3</sup>

Al revisar todas estas orientaciones, y la manera en que integran un cuerpo coherente y sistemático, queda una crítica creadora e influyente, que no sólo se convirtió en un referente obligado, sino también en muestra de aquello que todo proceso de acción social debería mantener: capacidad creativa, orientación pública y autoconciencia.

#### *Mapa de influencias*

Capítulo importante en un trabajo sobre la obra crítica de Marta Traba merecen sus influencias, que se hallan entre las más heterogéneas y ricas de la crítica colombiana de arte. Esta parte del análisis tiene el interés, además, de mostrar cuál es la intersección cultural y el conjunto de influencias que llevaron a Marta Traba, no sólo a escribir uno de los relatos legitimadores más fuertes sobre el arte moderno en el continente, sino también a una de las más sesudas anticipaciones sobre los problemas culturales de nuestros días.

Los historiadores del arte, los críticos, los escritores, los científicos sociales, los filósofos, los lingüistas y los teóricos de la comunicación fueron, por igual, claves de su pensamiento y sus métodos, lo que le permitió afrontar los fenómenos y las prácticas del arte colombiano y latinoamericano desde una perspectiva plural e interdisciplinaria.

*Influencias teóricas: el lenguaje del arte y la teoría autónoma*

En este grupo de influencias, hay una en particular que merece mención especial, dado su papel en el paso de una teoría estética vinculada con el modernismo y la historia del arte tradicional a la sociología del arte y las teorías culturales. Esta influencia es la de las teorías del lenguaje y la comunicación, a las cuales fue una de las primeras críticas latinoamericanas en dar aplicación en los campos de la cultura y el arte, previendo quizás la fuerte influencia que tendrían en los estudios culturales y artísticos.

De alguna manera, hallamos, en este caso, ese giro lingüístico tantas veces señalado como algo definitivo en la configuración de las ciencias sociales y humanas contemporáneas, y que, para el caso concreto de la crítica de arte en Colombia y Latinoamérica, adquiere las condiciones de una verdadera declaración programática, pues, como queda claro en las mismas palabras de la autora, el arte latinoamericano debía apostar por la significación y su insistencia en ser lenguaje y no imitación de otro código.

Su obra es, entonces, después de los años sesenta, un intento de teorización que gira en torno a la clave modernista de que la calidad en el arte está dada por la adecuación de las formas plásticas a los contenidos. Desfilan, así, por su trabajo, tendencias como el formalismo, el estructuralismo y la semiótica, que cooperan en el reconocimiento de dimensiones comunicativas o lingüísticas en las obras estudiadas y en la renovación de procedimientos de evaluación, que le permitían encontrar, no sólo un

producto estético, sino una declaración del artista que reivindicaba sus poderes comunicativos.

Sin lugar a dudas, el aporte más significativo de Marta Traba en esta materia está dado por su papel en el cambio teórico y analítico que se gestó en el continente, un cambio que permitió que se llevara la actividad crítica de una mera ejecución de prosa panegírica a la identificación de verdaderos problemas culturales y conceptuales. De los primeros ejercicios analíticos de la crítica premoderna desarrollada por escritores en Colombia a *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, había transcurrido ya un largo camino, que es tarea de la investigación interrogar.

#### *El papel de las polémicas*

Dentro de los roles y la pluralidad de influencias, las polémicas juegan papel destacado en la tarea de todo crítico. Ya sea con el muralismo, el indigenismo, el cinetismo venezolano o el arte *pop* incorporado irreflexivamente en el continente, los enfrentamientos de Marta Traba con artistas y críticos modificaron su visión de los hechos plásticos y la pusieron en órbita con la necesidad de establecer parámetros de referencia cultural, una crítica en caliente que le permitía llevar al plano práctico algunas de sus convicciones particulares y que reafirma su condición de crítica modernista. Así, por ejemplo, su insistencia en que el arte debía resistirse a ser vaciado de sus intenciones comunicativas por los centros hegemónicos y mantener su condición de lenguaje.

#### *El crítico teórico*

En un trabajo como el de Marta Traba, es necesario comprender que, cuando se habla de una orientación teórica, no se está comprendiendo el dominio de lo experimental o exacto, ni mucho menos el campo descriptivo, y a veces dogmático, de los modelos de interpretación histórica y social antepuestos

a la realidad investigada. Producto de una larga indagación, Marta Traba se enfrentó a lo largo de su trabajo con múltiples definiciones de teoría y con múltiples posibilidades de abordar, desde una perspectiva científica y sistemática, el estudio de los fenómenos del arte contemporáneo y moderno en el continente.

Su trabajo atraviesa varias etapas donde tal orientación adquiere diversos aspectos, según dependan de su interés por campos tan diversos como la historia del arte, la crítica del arte moderno (o teoría modernista), los estudios de la comunicación, la sociología del arte o la teoría cultural. En todas estas manifestaciones del saber profesional sobre el arte, encontramos el seguimiento de las convenciones analíticas, metodológicas y epistemológicas propias de estos dominios y que, en algunos casos muy especiales, se pueden tomar como verdaderos aportes a la disciplina.

Uno de los puntos de entrada a esta cuestión lo ofrece la tendencia de Marta Traba a establecer polaridades, centros gravitacionales de análisis formal y cultural de las obras, un método que, desde Wöllflin y Worringer, ha sido una de las constantes de la historia del arte para interpretar los fenómenos del estilo, y que a ella misma la llevaría al diseño de su teoría de las zonas de influencia cultural y de la estética de la resistencia en oposición a la estética del deterioro. Esta última es una noción que, en consonancia con los modelos clásicos de la historia y la estética en que se inspira, no desliga la tarea historiadora de la crítica misma.

Encontramos, en su etapa de interés inicial por el arte moderno, una inclinación por el problema de la autonomía del arte y de los medios, tal como queda demostrado en libros y ensayos breves que examinan y valoran a los artistas en virtud de la adecuación de sus conquistas formales al contenido que pretenden comunicar. *El contenido como astucia de la forma*, en palabras de un filósofo del arte sería la expresión que mejor nos aproximaría a su definición

del arte. Es ésta la Marta Traba que se aproxima con mayor certeza a la idea que podemos hacernos de un crítico-teórico modernista, que defiende una teoría autónoma, prescindiendo de los aspectos contextuales y culturales de la producción del arte, una posición que, por supuesto, deriva en un cosmopolitismo que pide al arte nacional y continental trabajar en las coordenadas del arte internacional. Son aquéllos libros y ensayos donde, particularmente, intenta situar a los grandes maestros modernos y premodernos de Colombia y Latinoamérica dentro del gran relato evolutivo cualitativo del arte moderno.

En su etapa de más clara orientación modernista, el pensamiento de Marta recibe la influencia directa de los más aventajados estudios sobre la comunicación y el lenguaje aplicados a la cultura, la literatura y el arte, una circunstancia que le permite incorporar a su trabajo nociones conceptuales como las de *comunicación, código, medio, lenguaje y significado*. Afirmaba, así, que la producción del arte en Latinoamérica debía aspirar a una condición de significado y comunicación, y no a la imitación refleja de códigos expresivos foráneos.

Y es precisamente esta consideración la que le permitiría trascender definiciones puramente formales de las obras de arte e inscribir el análisis, la valoración y aun la promoción en coordenadas más amplias, como las ofrecidas por los problemas sociológicos y culturales, cuya vigencia en el estado de la cuestión crítica y productiva de la cultura se revelan ahora en toda su vigencia. No en vano, algunos de los primeros evaluadores del trabajo de Marta Traba apuntaban que su mérito debía entenderse en términos de sus aportes a la definición del arte Latinoamericano como un objeto de estudio en sí mismo y a la inclinación por la sociología del arte y el análisis de las ideologías estéticas. En tal sentido, podemos catalogar su teoría de las influencias culturales y de la cultura de la resistencia como la mayor y más vigente contribución al análisis de problemas de transculturación, colonialismo y

ocupación simbólica, una teoría que, aunque fue desarrollada en escritos breves, encontró su expresión más acabada en el clásico libro de 1973 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, recientemente reeditado.

La teoría cultural, de la cual ya se encontraba plenamente en posesión por su dominio de instrumentos analíticos propios del estructuralismo, la semiótica y los estudios de la comunicación, le permitió, entonces, desarrollar una visión que iba más allá del problema de la identidad resistente y opuesta a todo colonialismo cultural y visual, y pasó a considerar problemas que tendrían actualidad mucho después de que ella los planteara. Así, en ese escenario, es donde un libro como el que dedicara a la artista Beatriz González<sup>4</sup> adquiere toda su relevancia, pues comprende el problema de la relación entre culturas dominantes y dominadas en términos de la oportunidad que tienen las segundas de canibalizar a las primeras y devolverles, en una síntesis visual propia, todos sus valores imaginarios.

Respecto de la teorización, valdría la pena señalar por último la manera en que la autora, en los últimos años de su vida, se puso en guardia contra la parafernalia verbal de la crítica postestructuralista y posmoderna, a la que avizoraba como un capítulo más de la adopción de tics y jergas pseudoacadémicas, a la que veía como la posibilidad de vaciamiento teórico en que, efectivamente, se ha convertido hoy.

#### *El pedagogo y promotor*

Dos últimos puntos deben acometerse para completar una apreciación más o menos completa sobre la obra de Marta Traba: su concepción didáctica de la crítica y su ejercicio literario de la misma.

En el primer caso, es importante tener en cuenta que su escritura, más allá de lo que sus tareas de promoción y animación cultural permiten suponer, se vio teñida por una fuerte vocación pedagógica, hecho que se evidencia en

su inclinación a situar al público en el término de la ecuación comunicativa presente en el arte y a considerarlo como elemento fundamental y razón de ser de toda glosa o comentario. Cuando los textos por ella producidos tienen como destino un público general, su tarea exhortativa se hace evidente en la manera como interpela al lector para que dé lugar en su vida a la experiencia del arte, una invitación que implica establecer por qué una obra merece ser experimentada.

La crítica, así entendida por Marta Traba, participa del vínculo que los discursos analíticos han tenido con la intermediación y la exhortación. Sólo hay arte cuando el destino comunicativo de las obras se cumple; la tarea del crítico, por tanto, es contribuir a la existencia de esos diálogos y traducir al lenguaje referencial lo que enuncian a su modo las obras. El enfatizar permanentemente en la necesidad de que las mismas prácticas del arte sean conscientes de los destinos interpretativos la erige en una precursora del actual estado del arte, caracterizado por un ascenso de las mediaciones en desmedro de la obra y del artista mismo. Esto, por supuesto, debe entenderse, también, en medio de una concepción del arte que, como la de ella, empezaba a relacionarse estrechamente con el contexto cultural al que pertenecía.

### *El crítico artista*

De otro lado, pese a que las intenciones didácticas y teóricas tuvieron marcada presencia en su trabajo, un acercamiento completo a la obra de Marta Traba requiere de una atención especial a la dimensión literaria que, innegablemente, estuvo presente en su escritura crítica.

En primer lugar, habría que señalar cómo todo intento de hacer crítica implica necesariamente una orientación literaria del discurso, en tanto que el crítico debe tener una preocupación por las formas literarias y por registros comunicativos particulares. En ese sentido, no hay crítica literaria que no sea

en sí misma literatura, en el más amplio sentido de la palabra, desde que la *ekfrasis* y luego la narración y la argumentación se convirtieron en líneas de presentación verbal canónicas de la obra de arte.

Definimos, sin embargo, que en Marta Traba hay una concepción literaria del oficio crítico en un sentido diferente. Hablamos, además de su interés por todas las variantes de la escritura ensayística y argumentativa, de una tendencia permanente a traducir a las claves de la escritura poética y metafórica los efectos que ella misma experimentaba ante las obras. El mejor ejemplo de esto estaría, como ya lo señalábamos, en *Los cuatro monstruos cardinales*, donde se halla una de las más notables propuestas de poética de la crítica (literaria y de arte) escritas en el continente. Siguiendo la tipología de funciones del lenguaje y la comunicación señaladas por Jakobson en su estudio precursor *Lingüística y poética*, podríamos señalar que los escritos de la autora que se inclinan definitivamente por lo poético son aquellos donde predomina una función estética, en detrimento de la clásica función referencial presente en el discurso argumentativo e informativo del ensayo, la glosa, el comentario y la reseña. Estamos frente a una concepción de la escritura sobre arte donde el crítico se acerca a los valores de la obra de arte visual anteponiendo otra obra de arte, la de la escritura misma.

Juan Acha, uno de los críticos latinoamericanos que más preocupación mostrara por la actividad de los conocedores del arte, expresaba cómo el pensamiento del continente (y no sólo el de la crítica) tenía que vérselas con una línea opuesta a la teorización, muy afecta a las intuiciones literarias. Tal distinción, que transferida a la crítica de arte nos enfrenta con la pregunta por si la crítica es un género literario o una disciplina de investigación social, circunstancia de la que la propia Marta Traba tenía plena conciencia, adquiere aquí hoy toda su relevancia. Incluso, en repetidas ocasiones la autora era clara en manifestar que la crítica, cuando recurría al lenguaje

poético, debía hacerlo para iluminar y establecer analogías, y no para hacer más difícil la comprensión del arte.

## **Conclusión**

El examen a la obra de Marta Traba permite aventurar la necesidad de que, para que la crítica recupere protagonismo e influencia social, se ocupe de su propia definición y estatuto. De otro lado, debe resolver las múltiples demandas que le hacen el contexto en el que se desenvuelve y las características propias del mundo y la práctica del arte.

Si la obra de Marta Traba poseyó la influencia y el impacto que tuvo, ello obedeció a que supo adaptarse a los múltiples cambios del arte, la teoría y la sociedad y a que, permanentemente, estuvo interrogando los límites de esta práctica y su vínculo con los contextos que le daban lugar y razón de ser. Su oficio, además de cumplir a cabalidad con las tareas que le eran propias, estaba en una permanente revisión de su genealogía y sus posibles desarrollos, lo cual le permitió percibir cuándo el problema del arte pasó de la calidad formal a la inscripción en el contexto cultural.

Si las generaciones de críticos siguientes no conocieron su nivel de influencia y autoridad, esto se debió, en parte, a que persistieron en legitimar la práctica del arte contemporáneo desde lineamientos que no eran coherentes con la nueva naturaleza plural y en permanente interrogación. El relato, tal como había quedado desarrollado hasta los años setenta, ya no era vigente, y se requería un paradigma que fuera consciente de lo que la misma Marta Traba había insinuado desde 1973 en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* y en ensayos tan visionarios como incomprendidos: que el arte es en esencia un problema de institucionaliza-

ción y vínculos culturales y no simplemente una validación de la estética y el gusto.

Por eso, si actualmente se discute en Colombia la pertinencia de sostener la actividad crítica, en una época donde la figura del curador parece animar el único debate posible, es necesario observar cómo este nuevo ejercicio requiere de la misma interrogación a la que se ha sometido en este trabajo la tarea crítica de Marta Traba. Infortunadamente, desde la desaparición de la autora de *El museo vacío*, la actividad de los conocedores en Colombia se ha visto signada por dos circunstancias que la han privado de poder teórico e influencia social: la erección internacional de la jerga posmoderna en la *teoría cultural* por antonomasia y la atomización de las tareas críticas y su adscripción a ámbitos especializados.

En un caso, la adopción de la palabrería de origen francés, filtrada inocuamente por el tamiz norteamericano, y, en el otro, el abandono de la tribuna mediática por parte del crítico y su paso al claustro universitario, ausentaron las voces más autorizadas del público y la comunidad de conocedores, privados así de los necesarios canales de referencia evaluativa. Por eso, cuando se habla de que la incorporación de principios curatoriales en el campo de la exhibición, difusión y promoción es la llamada a reponer la insuficiencia crítica, teórica y promocional, se experimenta el temor de que este proceso sea sólo la incorporación refleja de esquemas interpretativos y organizativos foráneos. De hecho, la referida exposición en Medellín del ejercicio investigativo y curatorial realizado en el marco del Salón Regional de Artistas revela en última instancia la subsistencia de los mismos vicios de la práctica crítica e intermediadora posterior a Marta Traba: falta de lineamientos teóricos, oscuridad verbal, ausencia de criterios e indicadores explícitos de calidad.

El reto de la práctica crítica de esta época, signada por los importantes desafíos del pluralismo, la cultura visual y los estudios culturales, debe tener

en cuenta la necesidad de reconocerse como práctica intermediadora y como establecedora de coordenadas de referencia, un destino del que difícilmente puede desligarse en un contexto como el colombiano.

## NOTAS

1 Habría que señalar que cuando hablamos de que las obras detentan un poder de declaración teórica respecto de la tarea artística misma, nos referimos, tanto al giro que el arte parece haber descrito hacia la filosofía como a su inevitable vocación autorreflexiva. Como afirmara Arthur C. Danto en varias de sus obras (Cfr. Por ejemplo: DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*) una vez no hay en la obra de arte atributos perceptibles que permitan diferenciarla de las meras cosas, la definición habría que buscarla en otra parte. La tesis complementaria de esta afirmación, por supuesto, será que la obra de arte es la declaración filosófica del artista. La afirmación de que la obra de arte posee un sustrato declarativo cuenta con antecedentes tan ilustres como la polémica renacentista por la defensa de la posición social del artista, que derivaría en el predicamento de Leonardo de la pintura como ciencia; los asertos sobre la representación y los límites entre realidad y arte de los pintores, narradores, dramaturgos y comentaristas del barroco; la insistencia de la ilustración en el poder ejemplarizante y didáctico de la pintura y la novela; la afirmación del romanticismo sobre la capacidad del arte para encarnar la libertad y el espíritu nacional y testimoniar el pasado; las ambiguas fronteras entre creación literaria y prescripciones de los manifiestos de la vanguardia histórica, y la convicción de los artistas conceptuales en la posibilidad de anular la distancia entre la creación y la interpretación mediante la declaración del arte como filosofía. Dados los alcances y extensión de estas reflexiones, no podríamos detenernos en analizar, también, la manera en que el arte posterior a 1960 ha intentado contrarrestar la sobreinterpretación institucional y académica mediante paradojas de sentido que niegan cualquier encarnación semántica y que, por supuesto, podrían evaluarse en relación con uno de los fenómenos declarativos más interesantes del arte contemporáneo: la autorreferencialidad. Para mayor ampliación de estos puntos, puede abordarse mi texto *Autorreferencialidad en el arte contemporáneo: del sentido institucional a las paradojas expositivas*, incluido en las memorias

del VI Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, que, con el tema “El museo y la validación del arte”, realizaron la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia en septiembre de 2006.

2 GIRALDO, Efrén. “¿Nuevas prácticas o vacío teórico? Una mirada al XI Salón Regional de artistas”. *Artes, la Revista*, número 11, volumen 6, Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, enero – junio, 2006.

3 En el prólogo de este libro, una de sus más emblemáticas muestras de crítica poética del arte (y que quizás tenga su émulo en el Octavio Paz de *Los privilegios de la vista*), describe la manera en que interactuar con la visión de hombre que propone la neofiguración de los años cincuenta es introducirse en preguntas por la propia identidad, por las propias certezas de las que, como hombres de nuestro tiempo, carecemos y que sólo el arte provee al espectador.

4 TRABA, Marta. *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

TRABA, Marta. *El museo vacío*. Bogotá: Ediciones Mito, 1958.

*Art in Latin America Today*. Washington: Pan American Union Organization of American States, 1959.

*La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

*Los cuatro monstruos cardinales* (Bacon, Cuevas, Dubuffet, De Kooning). México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

*Seis artistas contemporáneos colombianos* (Obregón, Ramírez, Botero, Grau, Wiedemann, Negret). Bogotá: Alberto Barco Editor (Fotografías de Hernán Díaz), 1963.

- Historia del arte: El barroco.* Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 1965.
- El son se quedó en Cuba.* Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966.
- Marta Traba habla sobre el cine-club.* Cine Club Ocho y Medio, 1966.
- Historia del arte: Bizancio.* Bogotá: Ediciones Tubacuy, Cuadernos de Cultura, 1967.
- Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño.* Río Piedras: Ediciones Librería Internacional, 1971.
- La rebelión de los santos.* San Juan de Puerto Rico: Ediciones Puerto (Edición bilingüe), 1972.
- Arte latinoamericano actual.* Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.
- En el umbral del arte moderno: Velásquez, Zurbarán, Goya, Picasso.* San Juan de Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973.
- Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 - 1970.* México: Siglo XXI Editores, 1973.
- Historia abierta del arte colombiano.* Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 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.
- Los grabados de Roda.* Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.
- Marta Traba.* Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Editorial Planeta, 1983.
- Bursztyn/Obregón. Elogio de la locura.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.
- Arte de América Latina 1900 - 1980.* Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Hombre americano a todo color.* Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia; Museo de Arte Moderno de Bogotá; Ediciones Uniandes, 1994.

*Fuentes secundarias*

ACHA, Juan. *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México: Trillas, 1992.

*Huellas críticas*. Cali, La Habana: Universidad del Valle; Instituto Cubano del libro, 1994.

ARANGO, Sofía y GUTIÉRREZ, Alba. *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.

BARNEY CABRERA, Eugenio. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 1970.

BAYÓN, Damián (Relator). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI Editores; UNESCO, 1974.

*Qué es la crítica de arte*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1970.

BAZZANO-NELSON, Florencia. "From Marta Traba to Sister Wendy: art on the tele", *Studies on Latin American Popular Culture*, volumen 22, 2003, pp. 21 - 33.

"Contra viento y marea", *Revista Galería de Arte Mundo*, número 5. Bogotá: septiembre 18 de 2002, pp. 22 - 25.

BERENSON, Bernard. *Estética e historia de las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1994.

*El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1986.

COTE, Ramón. "Quince piezas de un rompecabezas", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, número 44, volumen XXXIV. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997.

<http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boletii/bol44/resea.htm>

Fecha de consulta: julio 1 de 2004.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. Madrid: Paidós, 1999.

ECO, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: University Press, 1995.

- Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- ECO, Umberto y SEBEOK, Thomas. *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Madrid: Lumen, 1989.
- FEVRE, Fermín y SLEMENSON, M. *Criterios para la crítica de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Marx y Freud*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- GIRALDO, Efrén. “La crítica de la crítica y la movilidad de sus funciones”, *Revista Coherencia*, volumen 2. Medellín: Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT, enero - junio de 2005, pp. 73 - 87.
- ¿Nuevas prácticas o vacío teórico? Una mirada al XI Salón Regional de artistas?”, *Artes, la Revista*, número 11, volumen 6. Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, enero - junio de 2006.
- GÓMEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. México: UNAM, 1992.
- GONZÁLEZ, Beatriz. “La crítica de arte en los salones nacionales de la década del sesenta”, *Post. Reflexiones sobre el último salón Nacional*. Santa Fe de Bogotá, República de Colombia: Ministerio de Cultura, División de Artes Visuales, 1999, pp. 44.
- GUASCH, Ana María (Coordinadora). *La crítica de arte. Historia, teoría, praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*. Murcia: Cendeac, 2006.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI, 1981.
- Historia del arte y lucha de clases*. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1984.
- JAKOBSON, Roman. “El metalenguaje como problema lingüístico”, *Obras selectas*. Madrid: Ed. Gredos, dos tomos, 1988, pp. 369- 376.
- JARAMILLO, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, *Artes. La revista*, número 7, volumen 4. enero - junio de 2004, pp. 3 - 38.
- KULTERMAN, Udo. *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.

MÁRCELES D., Eduardo. "Entrevista con Marta Traba: una visión optimista de las artes en Colombia", *El Espectador, Magazín Dominical*, junio 21 de 1981.

MEDINA, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana, 1978.

"Marta Traba tenía la razón", *Revista Galería de Arte Mundo*, número 5, septiembre 18 de 2002, pp. 29 - 33.

MORAIS, Federico. "De la crítica como productora de teorías a la socialización de la actividad crítica", *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

PÄCHT, Otto. *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza, 1993.

PIZARRO, Ana (Compiladora). *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002.

PONCE DE LEÓN, Carolina. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia. 1985-2000*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

RINCÓN, Carlos. "The twilight of the pontiffs of art criticism... and the rise of art history", *DRCLAS News (EEUU)*. Winter - Spring. 2001, pp.19 - 22.

SERRANO, Eduardo. "Dos y dos no son cuatro", *Revista Galería de Arte Mundo*, número 5, septiembre 18 de 2002, pp. 38 - 39.

STEINER, George. *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1991.

VARIOS. *50 Años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990.

VARIOS. *Encuentro internacional de críticos de arte*. Quirama; Instituto de Integración Cultural, mayo 16 y 17 de 1981.

VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1949.

VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Bogotá: Planeta, 2003.

ZEA, Leopoldo (Compilador). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

**La crítica de arte en el Salón Nacional  
en el decenio de 1970 en Colombia**

Beatriz González Aranda



## I. Lineamientos críticos de los Salones Nacionales en el decenio de 1970

### *Espectador de un funeral*

En octubre de 1970, a los pocos días de la inauguración del XXI Salón de Artistas Nacionales (octubre 16 a noviembre 14 de 1970), el poeta, crítico y pintor venezolano Juan Calzadilla, que se había desempeñado de jurado, inició una serie de artículos en *El Espectador* (21 y 27 de octubre, 5 de noviembre de 1970) en los que dio cuenta de la necesidad de transformar la institución, al titular dramáticamente su primera reseña de prensa: “Soy espectador de un funeral”.<sup>1</sup>

Calzadilla (1931) tenía en Venezuela un buen cimentado prestigio no sólo como poeta, sino como crítico de arte cuando en 1955 comenzó a publicar sus escritos en *El Universal*, *El Nacional* y otros periódicos y revistas. Como historiador del arte publicó importantes investigaciones sobre los artistas y episodios del arte venezolano. Como pintor, había expuesto desde 1962 unas caligrafías sobre papel que fueron bien recibidas.

En el primer artículo Calzadilla expresó sus temores sobre su posición de juez en el Salón, sobre la ausencia de artistas mayores y la crisis del arte. Analizó las obras que hubiera querido premiar, como la de Antonio Caro —una cabeza en sal con anteojos negros que representaba al ex presidente Carlos Lleras—, y justificó el premio que le había otorgado a la abstracción geométrica de Omar Rayo.

En el segundo artículo se refirió a la ausencia de crítica en Colombia: ¿A qué crítica se refería? Marta Traba había abandonado el país en 1969 —su expulsión en 1967 fue revocada por el gobierno— rumbo a Uruguay, donde se estableció y ejerció la crítica por corto tiempo, a partir de septiembre de 1969, en el semanario *Marcha*. En 1970, dentro de su trasegar por América, se estableció temporalmente en Puerto Rico y Venezuela. El XXI Salón de Artistas Nacionales fue el primero sin su presencia, después de dar lo que llamó “batallas” en el campo de la crítica de los Salones Nacionales por más de una década.

Calzadilla afirmó en su segundo artículo “Crítica seria, que pueda llamarse tal, no he leído ninguna sobre el salón”.<sup>2</sup> En Bogotá, algunos escritores que posaban de profesionales ejercían la crítica de arte y tenían columna fija en *El Tiempo* como la pintora española María Victoria Aramendía y Daniel Olcik, un estafador, que afirmaba que había sido asistente de Jean Cocteau y que fue contratado por el director del periódico con la esperanza de llenar el vacío que dejó Marta Traba. El único profesional era el filósofo de la Universidad Nacional, Germán Rubiano, que acababa de regresar de Londres donde perfeccionó sus estudios de arte entre 1968 y 1970. Otros provenían de profesiones afines a la crítica como Mario Rivero, poeta y Antonio Montaña, autor de obras de teatro. Existía además un buen grupo de periodistas entre los cuales sobresalían Gloria Valencia Diago, Nohora Parra, Alegre Levy e Isaías González. Al iniciarse 1971, apareció en escena un crítico nuevo, Eduardo Serrano Rueda, recién llegado de New York, quién al hacer el recuento de la “Plástica en 1970”, notó el desfase entre la estructura del Salón y la heterogeneidad y juventud de los trabajos presentados.<sup>3</sup>

Cuando Calzadilla hizo alusión a la crítica poco seria sobre el Salón, seguramente se refería a las críticas aparecidas con anterioridad a sus escritos, como las de Olcik<sup>4</sup>, Hernando Correa en *El Espacio*<sup>5</sup> o Sonia Osorio<sup>6</sup> en *El Tiempo*.

Al desarrollar el tema de la crítica, manifestó que la discusión “cuando más, se da en el plano puramente político, sin que se entre en argumentaciones estéticas o conceptuales de cualquier naturaleza”. “El salón es una prueba palpable de la falta de una crítica seria, capaz de apoyar conceptualmente a la vanguardia y por otra parte, demuestra que lo que se escribe, especialmente cuando procede de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad (Nacional) no ha pasado por un análisis verdadero. En este caso habría que hablar sobre todo de una crisis de maestros y de una falta de interés por la investigación que se manifiesta más que todo en el nivel teórico”. No se sabe a qué se refiere cuando habla de la procedencia de la crítica desde la Universidad Nacional; no obstante, en el Salón participaron alumnos de dicho

establecimiento. Lo que sí se debe tener en cuenta, es la denuncia de falta de interés por la investigación, uno de los aspectos relevantes de la crítica.

Su crítica a las obras del salón, que anunció como subjetiva y sincera, comprendía muchos aspectos de las obras presentadas: se refirió a la ejecución precaria y descuidada, a la geometrización decorativa, a la repetición de esquemas, a tanteos, a obras ambiciosas e inocuas, a parodias del pop, el hard edge, el cinetismo. Lo irónico es que acababa de premiar la obra del cinetista colombiano Omar Rayo. Para él, en el salón no existía nada nuevo y original en el conceptualismo, en el arte de los objetos, como llama al arte pop. Le aburría el erotismo y elogió el primitivismo, representado en las obras del tallador de madera José Antonio Bonilla y de la pintora María Villa. Encontró el Salón dominado por ensayos de experimentación, con cierta confusión conceptual por la falta de crítica. Esta experimentación hacía creer a los artistas que estaban al día. Sin embargo, ello denotaba una falta de originalidad.

Acuñó una de las características del arte colombiano en el decenio de 1970: “Los dibujantes, lo mejor”.<sup>8</sup>

Terminó sus análisis con unas definiciones de la actitud crítica y unas excusas por su posición de jurado: “¿Qué es un buen crítico? Creo haber llevado a los lectores a un recorrido voluntario a través de las manifestaciones contenidas en el XXI Salón Colombiano, con todas las limitaciones que supone el espacio periodístico. Pero tal vez al final de este análisis quede también la convicción de que he sido exhaustivo en señalar errores y vicios, más que méritos en la estructura del arte colombiano, y esto es importante. Porque la crítica, en la situación actual de la crisis del arte y la sociedad, debe abocarse a examinar el fondo de los problemas, antes de contentarse con indicar las virtudes a costa de acallar lo que no es satisfactorio. Hay una crítica que elogia lo bueno haciendo tabla rasa, por omisión, de lo defectuoso o inmaduro. Hay otra crítica interesada, no con la belleza acabada, sino con la que está en gestación y que insiste por el contrario,

en todos los signos sintomáticos. Esta última, dado que es la que se refiere a lo más vivo y crítico, es la que debemos escoger si no queremos hacer borrón y cuenta nueva únicamente echándoles tierra a los problemas sin sacarlos a flote. Yo hubiera querido decir más y discutir otras cosas respecto al destino del arte colombiano, acerca del cual he anotado ya que el Salón Nacional, tal como está planificado, sirve de muy poco. Y si lo que he dicho no es, no puede ser toda la verdad acerca del arte colombiano, es porque también, en cierto modo el salón en el cuál me he basado, traiciona esa verdad. Quizá yo mismo no me sienta bien debajo de las ropas del crítico cuando digo: es todo”.<sup>9</sup>

En la mayor parte de sus tres escritos se dirige, no a las obras sino a la estructura de Salón. Cree que se debía plantear la necesidad de transformarlo, de reformar las bases del mismo. No le interesó en ningún momento el tema de la descentralización o representatividad de la nación.

#### *Secuela Calzadilla*

Sus juicios, a pesar de lo negativos, fueron lo más importante del Salón de manera que, para la organización del XXII Salón (Noviembre 5 a diciembre 5 de 1971) no se podía esperar otra cosa de parte de Artes Plásticas de Colcultura que una reforma en la estructura. Lo primero que hicieron los responsables del Salón fue suprimir los premios jerarquizados, las clasificaciones por técnicas; se instituyó un solo premio en dinero y de resto becas y bolsas de trabajo. El jurado se convirtió en único para la selección y calificación; se limitaron a dos obras por artista y se vincularon dos artistas como jurados, Antonio Roda y Pablo Solano.

En el Salón se presentaron simultáneamente, el arte político y un arte que puede llamarse pre-conceptual. Los temas que dominaron la discusión fueron dos: el arte político y la crisis del arte.

### *El tema del arte político*

La crítica de arte se centró en el enfrentamiento entre los grupos de artistas de izquierda que mostraban obras de crítica social o política realizada por profesores y estudiantes de la Universidad Nacional y de los Andes. Se criticó a la izquierda por participar en un salón burgués y por la ingenuidad de sus obras.

La más aguerrida maoísta del MOIR —Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario— Clemencia Lucena, se refirió a distintos aspectos del salón y puso en evidencia la escisión de la izquierda en el campo del arte: su discurso señaló, entre otras, tres actitudes de los artistas comprometidos que ella consideraba la “derecha camuflada”: “1. actitud anticientífica manifestada en un ignorar las luchas victoriosas del pueblo colombiano, en un desconocimiento tal de la realidad del país, que les impide ver al enemigo principal: el imperialismo. 2. actitud pacifista manifestada en el contenido derrotista, la insistencia en presentar el aparato represivo como invencible, hasta el punto de convertir a veces las obras en verdaderas apologías de la represión, idea que se acentúa al revelar sólo los efectos de la violencia reaccionaria y no los de la violencia revolucionaria. 3. actitud frente al público consistente en comunicarle un mensaje desmoralizante que busca objetivamente, aunque no lo logre, atrofiar la iniciativa de lucha de las masas con escenas melodramáticas, lo que de hecho hace que estas obras sean antipopulares”.<sup>10</sup>

El jurado y crítico Darío Ruiz, atacó la actitud de los artistas comprometidos políticamente: los artistas le hablan al pueblo con un lenguaje de cifras estadísticas. El problema no está en el arte sino en la vida. Esta última afirmación habría podido extenderla para llegar a una discusión de altura estética.<sup>11</sup>

## El tema de la crisis del arte

Dos jurados de admisión y calificación del XXII Salón de Artistas Nacionales (noviembre 5 a diciembre 5 de 1971) presentaron puntos de vista diferentes con relación a la crisis del arte: Darío Ruiz, crítico antioqueño, afirmó que “el arte colombiano se viene abajo” pero “tiene la ventaja de que no sufre de crisis”.<sup>12</sup> En cambio, Jorge Romero Brest (1905- 1989), afirmó la existencia de una crisis universal del arte. El crítico de arte argentino influyó a Marta Traba en su juventud cuando fue su secretaria “eficientísima” en 1948 —no su alumna como se ha afirmado— en su revista *Ver y Estimar*. Romero Brest tenía un amplio prestigio.

Con relación al Salón estuvo pesimista sobre los salones y su reflejo del estado del arte en las regiones donde se efectuaban:

“Los salones nacionales e internacionales desconocen la crisis que aflige a la plástica. La pintura, escultura, grabado, en sus técnicas tradicionales, han dejado de ser operantes [...] El arte necesita una modificación de fondo; es un problema político y social y un problema de cultura implementado sobre bases inoperantes”.<sup>13</sup>

Su opinión sobre el Salón era un reflejo de su situación en Argentina: acababa de retirarse del Instituto Di Tella y el mismo Instituto había desaparecido por causas políticas y económicas. Su gestión fue cuestionada, en particular por Marta Traba quien encasilló sus escritos, junto con los de otros críticos, como “la típica fraseología volátil, incomprensible y pseudohumanista argentina”.<sup>14</sup> El ataque principal lo dirigió hacia su ideología y utilizó como ejemplo el siguiente párrafo de Romero Brest: “Luchamos por no detener nuestro desarrollo. Porque al desarrollarse la economía se enriquece la economía y se flexibiliza la conducta, bases de la verdadera conciencia artística y por lo tanto de la felicidad que los pueblos sólo con ella pueden obtener, cuando son capaces de imaginar sin descanso, realizando las posibilidades que lo real les presenta”.<sup>15</sup>

Con esta cita, Marta Traba lo hace blanco de sus burlas: “A pesar del visible embrollo mental, vuelve a repetirse la ‘línea argentina’ [...] Seguir compitiendo con el arte norteamericano, correr paralelos al desarrollo económico, de donde derivan arte y felicidad. Tal línea conduce directamente a los ‘experimentos’ subsiguientes, al espectáculo [...]”.<sup>16</sup>

Romero trató siempre de reivindicar el valor del arte experimental, propio del Di Tella: “Las llamé experiencias y fueron señalamientos, pero no tan desnudos como los hacen los europeos y norteamericanos, sin perder de vista el juego imaginario, por lo tanto dialéctico, entre el creador y el contemplador. Sobre todo las experiencias de 1967 y 1968 tuvieron gran resonancia, incitando a que muchos creadores jóvenes rechazaran los marcos tradicionales, e inquietaran a quienes los emplearan aún”.<sup>17</sup> Su concepto sobre el XXII Salón inducía a los artistas a romper con las artes tradicionales, para que entraran en la vía del arte experimental.

Para el XXIII Salón de Artistas Nacionales (noviembre 3 a noviembre 30 de 1972) se aplicaron las propuestas que surgieron con la crítica del jurado Calzadilla y de parte de los artistas, dos años antes. Se suprimieron los premios para que no se convirtiera en un evento competitivo.

La discusión crítica se centró en dos puntos: la logística del salón y la representatividad de la nación.

#### *La organización del salón y la representatividad nacional*

La sección de Artes Plásticas de Colcultura emitió un comunicado en Bogotá, (agosto 4 de 1972) que se resume en los siguientes puntos:

1. El salón no responde a las necesidades del país.
2. Se debe presentar a escala nacional (descentralización) por medio de convocatorias zonales.

3. Se eliminan los premios o reconocimientos.
4. La selección debe ser realizada por una junta asesora.
5. El Salón debe desarrollar las artes, por lo tanto, su misión es didáctica. Se deben organizar conferencias, cursillos, mesas redondas. Se debe difundir por medio de un catálogo con ilustraciones de los artistas y fichas técnicas de todas las obras.

Las decisiones, particularmente la supresión de los premios, originaron fuertes polémicas. Otros problemas se mencionaron: entre ellos, las infidencias en la elección de jurados y los grupos de presión.

En conclusión, se trataba de una decisión entre premios y jurados versus buena instalación y difusión. Ganó la segunda y se produjo una reacción de los grupos de presión. La sala de exposiciones temporales del Museo Nacional se restauró de una manera poco afortunada, se cambiaron el piso y la iluminación.

Como reacción al comunicado de Colcultura y en particular por la supresión de los premios, los artistas se abstuvieron de enviar sus obras y se organizó un salón paralelo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano que se llamó *Primer Salón de Artes Plásticas*, el cual tuvo un éxito indiscutible, con la participación de 133 artistas contra 44 del salón oficial.

Cuando el XXIII Salón se inauguró fue saboteado por los estudiantes de Bellas Artes y por un cuarteto musical que entonó vallenatos con letras de protesta preparadas por el poeta Darío Jaramillo Agudelo y los artistas Bernardo Salcedo y Álvaro Herrán. Las obras se organizaron en apartados temáticos con apoyos: arte político, dibujo figurativo, arte geométrico, grabado, primitivistas. La convocatoria fue zonal. El salón itineró por las 12 capitales de departamento y quedaron pocos escritos críticos, en cambio muchos de orden polémico.

En la inauguración del *Primer Salón de Artes Plásticas*, hubo arengas de tipo político por parte de los estudiantes de la Tadeo que estaban en huelga:

“Fraternal llamado a los artistas colombianos para que tomen conciencia de los problemas y necesidades del país y los reflejen en sus obras”.

“Repudiamos categóricamente a aquellos artistas cuyas obras sirvan a la fronda oligárquica y aplaudimos la presencia combativa de un grupo de pintores que con su obra luchan de una manera realista para que el arte nacional cumpla el papel revolucionario que exige y necesita el pueblo colombiano. Para estos compañeros de lucha las puertas de nuestra universidad siguen y seguirán abiertas”.<sup>18</sup>

La mayoría de las críticas tuvieron que ver con la relación artista-Estado y con la logística del salón.

#### *Preguntas sobre identidad y representatividad*

El crítico Germán Rubiano se planteó interrogantes sobre la representatividad del arte en el país y Clemencia Lucena presentó soluciones de carácter político. En su artículo, Rubiano concretó algunas preguntas al margen de la polémica, muy interesantes si alguien distinto del autor se hubiese atrevido a responderlas. Esta es la selección de las más importantes:

“¿Las obras escogidas pueden considerarse representativas de lo que es el arte colombiano actual?”

“¿Cuáles son las características del arte de este país y por qué lo son?”

“¿Hemos reflexionado sobre quién o quiénes han establecido esa condición inapelable (de representabilidad)?”

“¿Estamos en condiciones de hablar de las obras representativas del arte colombiano moderno?”

“¿Sabemos con claridad si los salones han sido o no los balances más completos de la historia del arte colombiano de los últimos treinta y dos años?”<sup>19</sup>

Por su parte, Clemencia Lucena hizo un llamado al artista sobre la situación social y económica del país y sobre la participación en los dos salones. Acá se insertan algunas de sus expresiones: “Las crisis producidas por la dependencia neocolonial mantenida por una casta inescrupulosa”, “carencia de tierra”, “explotación de la clase obreras”, “recorte de los derechos democráticos”, “desbarajuste económico”, “sistema de educación discriminatorio”, “aniquilamiento de la industria”, “recorte de información”. Para ella “la producción artística tiene que ser consecuente con esta situación. Las luchas del pueblo hacen posible un arte revolucionario [...]”.<sup>20</sup> Su influencia se observa en el grupo de artistas del MOIR quienes participaron con obras que tenían el mismo nombre: *La Tierra para el que la trabaja*.

Para ella, lo que sucedió con los dos salones fue que se permitió exhibir un arte alienante que envenenaba la mente del público. “Se debe contrarrestar su acción nociva permitiendo compararlas con obras consecuentes”.<sup>21</sup>

Con relación a los premios afirmaba que “El Salón del Estado, de Colcultura, hace tiempo oyó los clamores de los románticos de suprimir los premios [...] Aunque es buena idea itinerar esto no compensa la falta de premios” y concluye abruptamente afirmando que “el Salón de Artes Plásticas en la Tadeo [...] reunió a los artistas reaccionarios”.<sup>22</sup>

### *Un salón de papel*

En el XXIV Salón (Noviembre 9 de 1973) se restituyeron los premios en la modalidad de bolsas de trabajo. Más importante aún fue la admisión de la fotografía. Se confirmó el anuncio hecho por Calzadilla años atrás sobre la proliferación de dibujantes. El dibujo y el grabado conformaron el grueso del salón y los premios.

Había un acuerdo en la crítica sobre el bajo perfil de este Salón. “Nos encontramos con un certamen de típica crisis plástica, en el peor de los sentidos. Un salón sin interés de ninguna forma. Dos o tres obras que salvan el

viaje y el resto, millares de dibujos de medio pliego, como de escuela. Un salón enmarcado, triste, hecho con la falta de imaginación y frescura más alarmantes que se hayan visto en los últimos veinticinco años. ¿Dónde está el talento colombiano? ¿Dónde los artistas y las obras? ¿Qué pasó?”.<sup>23</sup>

El crítico Eduardo Serrano habló de la pérdida de prestigio del Salón Nacional. Según sus propias palabras, había menos calidad, menos obras, menos artistas, menos crítica, menos público. La causa se encontraba en los conceptos impracticables y reaccionarios con que estaba manejado. Los artistas que participaron se orientaban hacia la academia y en contra del experimento. Se trata de una muestra apegada al pasado. Los premios y el gran número de dibujos hiperrealistas eran un ejemplo del conservadurismo del salón. En resumen, el Salón no reflejaba el arte del país porque sus estructuras no correspondían a nuestra realidad artística; por lo tanto, no se podía sacar una conclusión acerca de nuestra actividad creativa.<sup>24</sup>

María Elvira Iriarte, como representante del Estado, respondió a las críticas: El salón era nacional. Se exponían un mayor número de artistas y se presentaba “un panorama sobrio, serio, sin calambures [...] coherencia y dominio técnico (academia). No se copiaban modas foráneas”. Afirmó con gran atrevimiento que “Colombia no tiene una vanguardia artística de categoría internacional” y, en consecuencia, era mejor “poner en evidencia recursos discretos, de técnicas bien manejadas y un trabajo sobrio porque esto es nuestra realidad artística”. Se lee entre líneas que los artistas deben refugiarse en una discreta academia. Para ella, en el país había en cambio conciencia de un buen oficio, especialmente en el terreno del dibujo y del grabado.<sup>25</sup>

Aunque la crítica quería atacar el salón, terminó respondiendo a los interrogantes de Rubiano del salón anterior sobre la representatividad y las características del arte del país. Las discusiones de este salón reafirman las peculiaridades de la década: primero, el conservadurismo que dominaba todas las instancias del

país y que procedía, aunque los críticos de arte no lo percibieron, de un reflejo de la situación política internacional. Segundo, la experimentación fue casi derrota. Tercero, el dibujo y el grabado se impusieron.

### **¿Artes visuales?**

Los cambios continuaron en el XXV Salón (Noviembre 19 de 1974 a enero 15 de 1975). En primer lugar, el cambio de nombre de *Salón de Artistas Nacionales* por el de *Salón de Artes Visuales*, propuesto por el sociólogo Eugenio Barney Cabrera. Esta iniciativa no era original; tenía su raíz en una actitud del crítico Romero Brest, orientador del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. También el término había sido mencionado por Juan Acha. Con ese nombre se legitimaba la presencia de los medios de reproducción mecánica y, en particular, la fotografía. Muy pocos profundizaron y criticaron el significado del cambio de nombre, ni las graves implicaciones que podría acarrear.

Además del cambio de nombre, se organizó un Salón-tregua, en el que se suprimieron todas las cortapisas para ingresar y se recibió a todos los artistas del país que quisieran participar. Su logo era: “Salón de puertas abiertas”. Se habló de “un salón eminentemente popular”. En lugar de los jurados ya designados por la junta anterior, se nombró a 15 artistas ya premiados y fuera de concurso. 600 artistas enviaron sus obras. Como dice el historiador Camilo Calderón, “La convocatoria fue claramente un éxito y aunque el resultado no pudo escapar al calificativo de ecléctico, fue considerado por consenso como ‘el más grande evento de las artes visuales de Colombia.’”<sup>26</sup> Se comprobó que el salón era la confrontación más significativa del arte nacional. Se confirmó por los premios la persistencia del dibujo académico. Sin embargo, hubo acusaciones de demagogia en el

arte, reclamamos por la ausencia de educación artística para las masas y del espacio estrecho de exhibición.<sup>27</sup>

### **Los salones regionales, el camino a la descentralización**

Ante las itinerancias y zonas establecidas con anterioridad y el salón popular, se neutralizó la preocupación por la descentralización y la representatividad del arte del país. Sin embargo, en el XXVI Salón de Artes Visuales (Septiembre 22 a diciembre 22 de 1976) se profundizó en el tema al crear salones zonales para la representación regional. Esta importante decisión no fue comentada ni percibida por la crítica del centro que no se dio cuenta que la presencia de la juventud en el salón se debía a esta novedad. En realidad, siempre se ha criticado a la juventud que accede al salón en lugar de los grandes nombres. Una de las causas del acrecentamiento de la participación de jóvenes es la modalidad de regionales.

El salón fue atacado porque, de nuevo, se trató de un salón de jóvenes que se expresaban por medio de sistemas tradicionales alejados de la experimentación. Según la poeta María Mercedes Carranza, antes “el salón era algo vivo, dinámico y se advertía en él un saludable afán de experimentar [...] Hoy no puede decirse lo mismo [...] sorprende por su pobreza y por su mediocridad”. Los que no participan ocultan su verdadera razón “para no oponerse al Museo de Arte Moderno y Colcultura a un tiempo, lo que significaría su ostracismo social”.<sup>28</sup>

Juan Acha, el crítico peruano radicado en México donde participó en grandes eventos y exposiciones, fue nombrado jurado de XXVI Salón. En su extensa bibliografía manifiesta su preocupación por la influencia del nacionalismo en la plástica peruana y latinoamericana: “las fuerzas nacionalizadoras que actúan sobre la pintura son de índole político social”.<sup>29</sup> En su

crítica al Salón, presentó un notable análisis sobre cuál es el estado del arte actual en Colombia, que debería ser estudiado párrafo tras párrafo:

Desde afuera y considerándola dentro del contexto latinoamericano, la plástica colombiana se presenta desde hace unos cuantos años, como un fenómeno que ha tenido un rápido y admirable desarrollo y que muestra un nivel medio que es ejemplar en su pulcritud técnica y en sus logros estéticos; sobre todo en el dibujo y en el grabado que, dicho sea de paso, no estuvieron cualitativamente bien representados en el XXVI Salón Nacional.<sup>30</sup>

Acá se aproxima a una conclusión a la que ya se había llegado con relación a los salones del decenio: hay un desarrollo que se evidencia en la pulcritud técnica, en la imposición del dibujo, que ya es reconocida a nivel internacional.

Los puntos relevantes de su crítica son: 1. “La gran cantidad de obras que conformaban los diferentes salones regionales nos atestiguan un buen número de artistas en actividad”. 2. Una “insuficiente diversidad de tendencias, diversidad que hoy es decisiva para el vigor de todo ámbito artístico”: no hay “abstracción libre con sus aspectos líricos, gestuales e informalistas, en la debilidad del geometrismo y en la casi inexistencia de la agresividad expresionista de la figura”. 3. “Predominio de la representación con propósitos hiperrealistas”. 4. Un “academicismo habilidoso”. 5. La conclusión es que los artistas colombianos sufren una carencia de conceptos adecuados “para encausar la figura. [...] Simplemente se abandonan a la intuición y a la habilidad manual de meloso comedimiento”. 6. “Las artes plásticas atraviesan una grave crisis, en su calidad de lenguajes visuales y en sus relaciones con la sociedad, la cultura y el hombre mismo, siendo imperativa la intervención de los raciocinios histórico-artísticos, estimulantes y encauzadores de la sinrazón de la creación artística”.

“El arte latinoamericano necesita oponer a todo un pasado emocionalista, romántico y cargado de individualismo, una actitud racional que nos haga concebir el arte (o la cultura) [...]”<sup>31</sup>

### **Arranca la descentralización**

Las regiones tuvieron la oportunidad de participar en el debate, en particular con la aparición de obras novedosas que incrementaron el mismo:

Los salones regionales permitieron que el arte conceptual hiciera su aparición de modo evidente en los salones. Fue durante el regional de la zona norte No. 2, en Barranquilla, cuando se presentó como un fenómeno. El grupo de artistas denominado “El Sindicato” definió su obra *Alacena de zapatos* no como un trabajo experimental, sino como un arte “antimuseos, antigalerías, anticomercial y antiarte; para nosotros más que la estética cuenta el contenido social”.<sup>32</sup> La crítica habló de “burla al público”, de “mala fe” (Enrique Pulecio), de “esperpentos” (José Chalarca), de “parodia de Punk” (Marta Traba).<sup>33</sup>

Tal vez el mejor producto crítico de este salón fue el análisis e historia de la situación del arte barranquillero y sus relaciones con el arte conceptual, realizado por Eduardo Márceles Daconte.<sup>34</sup>

El crítico narra las actividades que desde 1976 venía presentado el grupo de arte experimental “El Sindicato de Barranquilla”. Lo conformaban alumnos de Bellas Artes vecinos de Barranquilla y Puerto Salgar. Sus nombres eran Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Ramiro Gómez, Carlos Restrepo, Aníbal Tobón y Guillermo Aragón. Realizaban actos llenos de humor e ironía crítica y con la pretensión de ser originales, se enfrentaba al de las galerías, que estaba bastante débil.

El grupo intercambiaba experiencias de los de Barranquilla con las vivencias del arte europeo de Aníbal Tobón quien, antes que artista, era un comunicador. Años

después, en el 2000, Tobón dio unas declaraciones a Carmen María Jaramillo en las que negaba la influencia del arte conceptual europeo en el Sindicato: “En nuestro tiempo[...] no ilustrábamos teorías ni nos preocupábamos por eso. [...] Quería hacer obras provocadoras, que se hicieran sentir, y que se convirtieran en una aventura existencial, quizás más derivada del Nadaísmo — de cuyos integrantes fuimos amigos — que de movimientos europeos o norteamericanos”.<sup>35</sup> Se reunían en un teatro abandonado que había sido el sitio de operaciones de un sindicato de obreros en el pasado.

Su primera exposición fue *Espacios de actitud*, en la que cada uno desarrollaba una obra en un espacio dado. Después hicieron *Montones* en la que cada artista hacía una pila de desechos. Después realizaron una obra colectiva que tenía que ver con *Dispersar*, en la que el grupo trabajó apartando los montones que habían fabricado individualmente para elaborar una obra colectiva.

El grupo se encaminó hacia el arte conceptual. Márceles Daconte entró a definirlo como “Arte anticonvencional”. A continuación resumió la historia de este arte desde la exposición en Berna, en 1968, *Live in your Head: When Attitudes Become Form* (Viva en su cabeza: cuando las actitudes cobran forma) y añadió documentos con relación a definiciones de este arte.

A continuación narró rápidamente la llegada del arte conceptual a Colombia, fenómeno reciente en el país:

En una sociedad dominada por el torrente monetario que produce el tráfico de drogas y el arribismo de una clase emergente sin escrúpulos, ¿cómo se explica el surgimiento de un arte anti-utilitario que no se propone ser decorativo ni comercial? Sólo una actitud verdaderamente consecuente con la creatividad artística impulsa a rechazar las tentaciones de engrosar las filas de una tendencia uniformadora y estática generalizada en las artes del país.<sup>36</sup>

El mismo autor, en otra crónica, analizó las obras premiadas de los seis salones regionales y detectó la desaparición del hiperrealismo y la disminución de las artes gráficas. Anotó además que “el paisaje con neblina está de moda” para referirse a Rodolfo Velázquez, Gonzalo Ariza y Antonio Barrera.<sup>37</sup> Esta delectación en el paisaje se explica porque en 1974 el Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó una exposición antológica muy promocionada, *Paisaje en Colombia*, y se sospecha que con ella se incentivó comercialmente el gusto por este arte. En distintas galerías y museos se hicieron exposiciones individuales y colectivas del género.

En el XXVII Salón de Artes Visuales se evidenció la presencia del arte conceptual que ya había aparecido discretamente en el país desde 1969 con las obras de Bernardo Salcedo. Se premió un arte que es una extrapolación de Monet — *Atmósfera* de Ana Mercedes Hoyos —, y al mismo tiempo una obra con un contexto crítico — *Alacena de zapatos*. Esto sirvió para demostrar que, en la segunda mitad de la década, algo estaba sucediendo en el contexto de la sociedad: se afirmó que con el premio al Sindicato “se estimulará la investigación y una visión diferente del arte en Colombia; un arte que con escasas excepciones, no rompe aún con la camisa de fuerza que lo mantiene sujeto a conceptos estéticos más tradicionales”.<sup>38</sup>

En este salón reapareció, después de 9 años de ausencia, la crítica Marta Traba. Sin embargo, su interés estaba puesto más allá de los intereses didácticos que la habían caracterizado. Como lo manifestó verbalmente, “dado que soy, reconocidamente, un crítico parcial, subjetivo y apasionado” no le importaba defender con pasión a la gente que quería. Para ella, el Salón se había convertido en un evento de “promociones emergentes”. Lo comparó con *Los Novísimos Colombianos*, una exposición curada por ella en el Museo de Arte Contemporáneo en Caracas, su lugar de residencia en ese entonces, y encontró que el salón nacional era inferior. Acá no había ambición panorámica y los artistas prometedores bajaron la guardia.<sup>39</sup>

El tema que desarrolló la crítica fue el siguiente: los artistas jóvenes y su comportamiento. ¿Cuál debe ser la actitud de los jóvenes? Ya había señalado, con motivo de la exposición *Los Novísimos Colombianos* de Caracas, la posición ética que deben adoptar los artistas. Ahora añadía que los jóvenes deben tener una pasión excluyente que les haga desdeñar el éxito, las soluciones convencionales y los pactos de conveniencia. Cuando un artista baja la guardia, lo hace por complacer a su público, esto es, por conveniencia. Puso como ejemplo de falta de ética, el paisaje para complacer el gusto de la sociedad, el pop tardío, el estilo salón y la parodia Punk de “El Sindicato”.<sup>40</sup>

El salón fue controvertido por los premios. Dos premios enfrentados en su espíritu y apariencia: Un lienzo en blanco y, a su lado, una estantería de zapatos viejos. Según Marta Traba, con *Atmósfera* Ana Mercedes Hoyos buscaba “de manera pura y obsesiva, valores espirituales de tal fuerza que la empujan a liquidar sus marcos referenciales y a seguir [...] las huellas [...] de los nenúfares de Monet”.<sup>41</sup> En oposición, el pintor Luis Caballero escribió una crítica en *Arte en Colombia*, donde comparó la obra con lo que puede llamarse la parábola de Hans Christian Anderson *El nuevo traje del emperador*. Como con el rey desnudo, sólo los muy inteligentes podían ver la atmósfera en la obra de Hoyos.<sup>42</sup>

## **B. Recapitulación y espíritu del decenio de 1970**

A lo largo del decenio de 1970, el salón perdió su fuerza autocrítica en cuanto al arte y su representatividad, a causa del examen de los procedimientos. Todo el tiempo se intentó reformar el salón. El Estado quiso darle una estructura de acuerdo unas veces con la época y otras con la tradición. Era la etapa de la tecnocracia y de los ensayos: salón sin premios, salón de puertas abiertas, salón bienal, sin patrocinio, con cambio de nombre, etc. El más importante de estos ensayos

fue la descentralización, pero la logística del evento llevó a situaciones complicadas. Se llegó a una esterilización del salón y al caudillismo en las regiones. Un crítico, al igual que un político, reunía sus cuotas electorales. En arte las ideas pasaron a segundo lugar en un momento en que el arte conceptual se manifestaba en el país.

En cuanto al arte del salón se sacan rápidamente las conclusiones: un arte clásico domina el panorama, en el que predomina el dibujo, la dedicación a una técnica cuidadosa y una figuración académica. Una vuelta al pasado. A este arte lo acompaña el arte político, con base en el dibujo y el grabado y una figuración también académica. Se presenta, sin alcanzar a ser una oposición, tímidamente, el arte conceptual.

Al iniciarse la década se publicaron dos obras fundamentales de Marta Traba: *La historia abierta del arte colombiano* y *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*.<sup>43</sup> Colcultura publicó *Procesos del arte en Colombia*, una antología de la crítica de arte en Colombia, del historiador Álvaro Medina. El carácter historicista de estas obras indica que la revisión y la mirada al pasado fue un factor determinante en el arte del decenio.

En cierta forma, y como excepción a la regla, se da la fundación de revistas de arte colombiano que aunque contienen miradas al pasado, su material más destacado es la posición crítica. Estas revistas son *Arte en Colombia* fundada en 1978 y *La Revista de Medellín* de 1979. Los críticos más activos fueron: Germán Rubiano, Eduardo Serrano, Galaor Carbonel, María Elvira Iriarte, Álvaro Medina, Darío Ruiz y Luis Fernando Valencia.

A pesar de la llamada de atención de críticos como Juan Acha, a medida que avanzaba el decenio, se ratificaba más y más la importancia del dibujo. Desde finales de la década de 1960 y durante la de 1970, el prestigio del arte colombiano se basó en dibujantes y pintores de gran oficio que se opusieron al panorama del arte occidental, conceptual y minimalista. Con esta actitud el país demostró que

recibía con beneplácito un arte tradicional. El crédito que tuvieron ciertos artistas del país como Fernando Botero, Luis Caballero, Santiago y Juan Cárdenas y Darío Morales, se debió a su fama de buenos dibujantes. Dentro del panorama artístico latinoamericano se llegó a acuñar la frase “Colombia, país de dibujantes”, lo cual indica que aún se reconocía la destreza en el oficio como una de las bases del buen arte.

A pesar de las interpretaciones que se den, no se puede negar la reiterada aparición del dibujo en el arte colombiano del decenio. El clasicismo es un complejo propio del tercer mundo. La inseguridad que produce no contar en el pasado con la perfección clásica, lleva a los artistas a gastar muchas horas de ensayo hasta lograr, por medio del virtuosismo de la línea, la precisión del contorno. Es la razón por la cual muchos pintores colombianos partieron en ese decenio a París para especializarse bajo el influjo de un neoclasicismo anacrónico.

Si se buscan aclaraciones en los distintos textos sobre los salones sobre que pasó, se tiene la intuición con relación al decenio, que se trata de la aparición de una vertiente conservadora e historicista. “Mi arte es retrógrado” afirmó Luis Caballero en 1970.<sup>44</sup> Sin embargo, para Marta Traba:

el interés por el dibujo que registra casi siempre las situaciones de caos y descomposición, cuando no las de sátira cruel, no puede analizarse separándolo del proceso continental... El hecho de que un gran número de artistas jóvenes del continente, y algunos artistas correspondientes a las generaciones precedentes, hayan abandonado los actos escandalosos, las piezas extravagantes, las dimensiones heroicas y el favor de galeristas, museos y certámenes, para entregarse al dibujo y al grabado, resulta profundamente significativo.

No se puede estimar la tarea del dibujo, en efecto, como una manifestación de modestia o de limitación personal, sino como el deseo manifiesto de volver a ver, revisar y comunicar la visión del mundo a su alrededor.

El dibujo se ha ido planteando como un testimonio, y en tal condición es agresivo y anticonformista. Dibujando, los artistas nuevos parecen haber dejado de trapear y también de jugar con recursos lícitos; sin embargo, no parece exacto hablar de ‘dibujantes’ o ‘grabadores’, sino de gente nueva que dibuja y graba, o de artistas consagrados que retoman el dibujo y el grabado, porque todo el voluminoso caudal de gente que ha adoptado dichas técnicas lo hace porque se siente bien en el blanco y negro, en la rapidez de anotación directa de la imagen, en la capacidad de connotarla agudamente al margen; se siente bien el desprecio que implica el dibujo para con la explosión ostentosa de los nuevos materiales; se siente bien por regresar a tamaños humanos, después de los tamaños apocalípticos de los ópticos, señalistas y minimalistas norteamericanos.<sup>45</sup>

Si bien Traba se refiere al dibujo en el decenio de 1960, el libro apareció en el decenio siguiente. Para ella, el dibujo era una forma de resistencia.

## **Conclusión**

En la crítica de los salones del decenio de 1970 no se percibe una reflexión sobre la contemporaneidad del arte colombiano: en 1997, cuando el filósofo Arthur C. Danto publicó su libro *After the end of art*, mostró las dificultades de comprender el decenio dentro del cual apareció una conciencia de la aguda diferencia entre el arte moderno y el arte contemporáneo que sólo comenzó a emerger en la mitad de 1970. Para él, en la década de los setenta, la historia había perdido rumbo y la compara con el florecimiento vertiginoso de estilos de 1960: los campos de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera*, la “Nueva Escultura”

y el arte conceptual. En cambio, en el decenio de 1970, sólo apareció *Pattern and Decoration*.

Tal vez lo más característico del decenio, según Danto, es la importancia alcanzada por la fotografía. En Colombia, en los Salones Nacionales de Arte del decenio de 1970 se incluyó la fotografía y fue distinguida con premios. Esto es un buen ejemplo. Sin embargo, los críticos no tuvieron la finura de detectar “la emergencia de la apropiación de imágenes” para darle un significado e identidad nuevos en América latina. Estas reflexiones de Danto se perciben en algunas intuiciones de los críticos extranjeros que juzgaron los salones como Juan Calzadilla, Romero Brest y Juan Acha. En la crítica colombiana sólo había una insistencia en la reforma de la estructura del Salón Nacional y un sentimiento sobre la representatividad nacional.

## NOTAS

- 1 *El Espectador*, octubre 21 de 1970.
- 2 *El Espectador*, octubre 27 de 1970.
- 3 *El Espectador*, enero 10 de 1971.
- 4 *El Tiempo*, octubre 23 de 1970.
- 5 *El Espacio*, octubre 16 de 1970.
- 6 *El Tiempo*, octubre 19 de 1970.
- 7 *El Espectador*, noviembre 5 de 1970.
- 8 *Ibíd.*
- 9 *El Espectador*, noviembre 5 de 1970.
- 10 LUCENA, Clemencia. “Formas puras y formas políticas en el XXII Salón”, *El Tiempo*, diciembre 5 de 1971.
- 11 RUIZ, Darío. “Charanga para el XXII Salón”, *El Tiempo*, 12 de diciembre de 1971.
- 12 *Ibíd.*
- 13 “Con criterio amplio se escogieron las 59 obras”, *El Tiempo*, octubre 29 de 1971.
- 14 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005, p.192.
- 15 *Ibíd.*, p.196.
- 16 *Ibíd.*
- 17 BAYÓN, Damián (relator). *América Latina en sus artes*, México: Siglo XXI editores, 1974, p.100.
- 18 LUCENA, Clemencia. “El artista y la participación”, *El Tiempo*, noviembre 12 de 1972.
- 19 RUBIANO, Germán. “¿Es representativo el Salón Nacional? ”, *El Tiempo*, noviembre 4 de 1972.

- 20 LUCENA, Clemencia, op.cit.
- 21 Ibíd.
- 22 Ibíd.
- 23 *El Bogotano*, noviembre 5 de 1973.
- 24 SERRANO, Eduardo. “El XXIV Salón Nacional”, *El Tiempo*, noviembre 20 de 1973.
- 25 IRIARTE, María Elvira. “XXIV Salón Nacional de Artistas”, *El Tiempo*, noviembre 25 de 1973.
- 26 CALDERÓN, Camilo (Compilador). *50 años del Salón Nacional de Artistas*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1990, p. 191.
- 27 URIBE DE URDINANOLA, Maritza. “Y la cultura, para qué?”, *El Pueblo*, Cali: mayo 15 de 1975.
- 28 CARRANZA, María Mercedes. “El XXVI Salón Nacional de Artes Visuales. Psssss: peor imposible”, *Nueva Frontera*, agosto a diciembre de 1976.
- 29 ACHA, Juan. “Conscripción peruana de la pintura”, *El Comercio*, suplemento dominical, Lima: mayo 4 de 1958.
- 30 “Impresiones del XXVI Salón Nacional”, *Arte en Colombia*, número 3, enero-marzo de 1976.
- 31 Ibíd.
- 32 CALDERÓN, Camilo. Op. Cit., p. 202.
- 33 Ibíd.
- 34 MÁRCELES DACONTE, Eduardo. “El arte conceptual se toma el Salón Nacional”, *El Espectador*, diciembre 10 de 1978.
- 35 JARAMILLO, Carmen María. *Colombia, años 70 Revista al arte colombiano*, Bogotá: Instituto de Cultura y Turismo, ASAB, 2003, p.69.
- 36 Ibíd.
- 37 MÁRCELES DACONTE, Eduardo. “Plástica. El XXVII Salón Nacional de Artes Visuales: Reflexiones y argumentos”, *El café literario*, número 7, enero a febrero de 1979.

- 38 CALDERÓN, Camilo. Op. Cit., p. 202.
- 39 TRABA, Marta. “Una mirada sobre el Salón”, *Arte en Colombia*, número 9, abril 4 de 1979.
- 40 Ibíd.
- 41 Ibíd.
- 42 CABALLERO, Luís. “El nuevo traje del emperador”, *La Revista*, número 3, Medellín: 1977, p.43.
- 43 Salvat Editores, con la coordinación y el apoyo de profesores de la Universidad Nacional como Eugenio Barney y Germán Rubiano, publicó la *Historia del arte colombiano*.
- 44 CABALLERO, Luís. “Mi arte es retrógrado”, *El Tiempo*, Bogotá, octubre 20 de 1970.
- 45 TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1973, pp. 155 - 156.



ANEXO



## SOBRE LAS MEMORIAS DEL PRIMER FORO DE CRÍTICA

En mayo del año 2006 se organizó un foro. El foro se planeó como un encuentro de estudiantes que, desde su experiencia en diferentes facultades de arte del país, se hubieran aproximado al ejercicio de la actividad crítica: actividad comprendida como la elaboración de ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia. El mismo sentido al que se refieren las convocatorias al Premio Nacional de Crítica.

Como el evento iba dirigido a estudiantes, se distribuyeron panfletos —reproducidos en fotocopia— en diferentes facultades de arte en Bogotá; en estos panfletos, el evento se anunciaba como “foro de crítica en Colombia”. Como el evento se inscribía dentro de las actividades paralelas a la premiación de la segunda convocatoria al Premio Nacional de Crítica organizado entre la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura, se distribuyeron tarjetas de invitación —impresas a color sobre cartulina— entre las personas cuyo nombre hacía parte de las bases de datos de la Universidad; en estas invitaciones, el evento se presentaba como “foro sobre crítica”. Como se quería que los estudiantes del departamento de arte de la Universidad de los Andes asistieran al evento, se colocaron afiches —impresos en la impresora de dicha dependencia— en algunas carteleras; en estos afiches, el evento se pregonaba como “(foro) Crítica en Colombia”.

La búsqueda de los ponentes, que se gestionó de manera oficial, con solicitudes de institución a institución, no arrojó muchos resultados, y el panel que se definió estuvo conformado por personas que, más que ejercer la crítica de arte, reflexionaban acerca de ella desde una perspectiva histórica. Además, se contó con la participación de Beatriz González. A pesar de la evidente inconsistencia nominal en los diferentes anuncios que se hicieron previos al foro, ocurrió que los autores de estas ponencias llevaron a cabo entonces un foro

sobre crítica de arte en Colombia. Es así como se constituye este conjunto de ponencias que abarcan diferentes episodios de la crítica de arte en Colombia que permiten hablar acerca de Marta Traba, Esfera Pública, público, medios de comunicación, identidad, etcétera.

Estas memorias se publican con el propósito de que una iniciativa como el foro organizado por estudiantes, no pase rápidamente al olvido, y se materialice en un documento que recoge diferentes aproximaciones al estudio sobre la crítica de arte en Colombia; en este sentido, resultó conveniente incluir en esta publicación el ensayo leído por William López para el evento inaugural del Premio Nacional de Crítica, donde precisamente se enunciaba ya la necesidad de crear memoria, desde una perspectiva histórica, de los esfuerzos que en el campo de la crítica de arte se han hecho en Colombia. Desde cierto punto de vista, se podría considerar todas las ponencias de este foro como notas al pie del texto de William López; en éstas se desarrollan propuestas concretas en la misma dirección que López plantea.

Así como en las invitaciones —impresas a color sobre cartulina— que se hicieron para promocionar la publicación del segundo Premio Nacional de Crítica, se podía leer la leyenda “La pluma (el escritor) accede a describir lo que el lápiz (el artista) dibuja, y no viceversa”(tomado de *Un otro mundo* de J.J. Grandville), podría considerarse, dadas las características de esta publicación, cerrar esta nota con la siguiente leyenda: La pluma accede a describir lo que la pluma describe, y viceversa.

—Nicolás Gómez

Felipe González

CONFERENCIAS ALREDEDOR DEL PREMIO DE CRÍTICA



*La crítica en suspenso\**

Javier Gil

*\*Texto leído en la Mesa de Artes del X Congreso Nacional de Sociología de la  
Universidad Nacional de Colombia (6 al 9 de diciembre de 2006)*

Cuando se habla de la inexistencia de la crítica parecería que el enunciado se formulara como si el arte y los discursos sobre el arte pudieran valorarse permanentemente con los mismos criterios. Los cambios en las concepciones y prácticas artísticas necesariamente ponen en entredicho los modelos que tenemos. Quizás el momento actual precisa de un reacomodo de lo que entendemos por “crítica” y de lo que esperamos de ella. Es factible, entonces, poner en juego ciertos desplazamientos en las prácticas discursivas en torno al arte. Quisiera aventurar algunas opciones a partir del señalamiento de algunos interrogantes sobre la misma actividad crítica.

La imagen que tenemos de la crítica es heredera de la modernidad, en tal virtud se haría necesario estructurar un rastreo de cómo el concepto de “crítica” se configuró al interior de la lógica modernista. Ese trabajo estaría por realizarse al menos en nuestro país no obstante, y para los objetivos del presente escrito, se pueden formular algunas ideas alrededor del asunto. Es claro que la modernidad generó las condiciones para una abundancia discursiva representada en el crecimiento casi viral de rótulos, sanciones, valoraciones y clasificaciones, desde puntos de vista presuntamente universales. Paralelamente se empobreció la experiencia artística, la proliferación discursiva terminaba por suplirla. Alrededor de buena parte de la crítica ocurría algo parecido a lo que contaba algún maestro zen cuando afirmaba: “cuando te señalen la luna no te quedes mirando el dedo”.

Lo visible regulado por lo decible, colonizado. Sin desconocer que las obras son habladas, es claro que el lenguaje no crea la visión ni reemplaza la experiencia de la mirada. Más que invitar a la experiencia estética, de propiciarla, se la invalidaba al verse subsumida por la pulsión clasificatoria, sancionadora, jerarquizadora. En muchos casos se privilegiaba también la figura del crítico,

el cual acababa poniéndose en escena en desmedro de las propias creaciones. Una especie de ordenador y sacerdote de lo sensible.

Es evidente que detrás de todo ello reposaba un imaginario centrado en la idea de obra-objeto, unas lógicas de exposición y unos modos de producción, distribución y consumo del arte. Es decir un sistema de conceptos, instituciones y prácticas que traían consigo la producción de ciertas particularidades de la figura del crítico. En ese marco interpretativo no se puede ignorar la importancia que tuvo la crítica como un factor que impulsó a mirar desde otros criterios, ya no ligados al ejercicio representacional o al buen oficio. Algunos críticos, valga la pena mencionar a Marta Traba, lograron generar un impulso considerable al pensamiento artístico al suministrar perspectivas más rigurosas para abordar, interpretar y valorar la producción artística.

En ese orden de cosas, la práctica de la crítica, en buena parte, se inscribía en una voluntad de fijación de sentido, en una relación rígida con la verdad, establecida desde cánones relativamente estables. Fijación de sentido que no hacía justicia a las distintas maneras de concebir y producir significados visuales ni a la polisemia e incesante apertura de sentido implicada en obras caracterizadas por lo ambiguo, la extrañeza y el distanciamiento de los propios cánones valorativos. La definición de lo considerado “artístico” operaba y opera como un dispositivo de exclusiones y oposiciones, de identidades y alteridades, entre aquello que es y no es artístico. La modernidad articulaba un régimen de saber-poder, amparado en la autonomía del arte y en la generación de sus propias reglas de actuación, es decir sin relativizar sus valores desde contextos socio-culturales. Un dispositivo de saber-poder que disciplinaba lo artístico en múltiples sentidos.

La crítica, inserta en ese dispositivo y desde su quehacer, contribuía a ordenar y a establecer demarcaciones, a inventar lo artístico ligado a un imaginario eurocéntrico y a ciertas ideas de progreso. Todo ello traía implícitas premisas

y proyecciones referidas a un tipo deseable de subjetividad y de práctica artística ajustable a esa subjetividad.

Pero hoy su objeto se desliza vertiginosamente, todo el ámbito de las artes visuales se encuentra fisurado desde muchos flancos. En la actualidad los estudios culturales y visuales, y la propia reflexión estética, ponen en entredicho el antiguo régimen valorativo. Esas perspectivas y los desplazamientos que muestran algunas de las propias prácticas artísticas (las cuales requieren ser abordadas desde perspectivas que trascienden los valores netamente artísticos), hacen que la crítica enfrente desafíos y nuevas posturas. Incluso los lugares y tiempos donde se ejerce, sus canales de circulación, tampoco pueden ser indiferentes a estas mutaciones.

Cuando los cánones se caracterizaban por cierta precisión, las funciones de la crítica también se definían con cierta claridad; ahora cuando los paradigmas se desdibujan, otro tanto ocurre con los discursos en torno al arte. Ello no significa que no existan pero sí se hace más imperioso que nunca explicitar los lugares desde los que se habla, valorar cada propuesta desde lo que promete y desde lo que pedimos al arte, y siempre considerando que —por lo general— se producen desde un lenguaje y un pensamiento visual. Pese a la creciente relativización no es aconsejable llegar al facilismo del todo vale. Los criterios, así no sean suficientes ni absolutos, sí son necesarios. Una obra puede ser significativa cultural y políticamente pero puede ser artísticamente insignificante, es decir que su lenguaje y pensamiento artístico poco aporta. Es indiscutible la presencia de obras que no pasan de ser una simple ilustración, un eco pobre de discursos formulados desde otras disciplinas.

Tras estos rápidos cuestionamientos, y desde una actualidad artística difícilmente atrapable, propongo algunos posibles trayectos para las prácticas discursivas alrededor de la actividad artística.

1.

Inicialmente considero que se mantiene vigente la lectura crítica del objeto artístico, lectura encaminada —eso sí— no a fijar el sentido sino a abrir opciones de lectura, a abrir senderos que residen virtualmente en las obras. Incluso a cuestionar la validez de propuestas a la luz, no de su complacencia formal, sino desde el pensamiento artístico, las posibilidades cognitivas y el desplazamiento de sentido que ofrecen. Más que una fijación de sentido, o una sanción, la crítica —a sabiendas que la construcción de significados no reside ni en el sujeto ni en la obra, sino en el encuentro entre ellos— debe dejar opción al espectador, posibilitar la intensificación de su experiencia estética y, por tanto, contribuir a que éste construya los sentidos y genere sus propias valoraciones y lecturas.

Se trata de una crítica destinada a desmontar la estructura de las obras y a mostrar cómo se desarrolla el pensamiento artístico, sus estrategias productivas para crear singularidades, construir mundos, y desplazar y torsionar significados. Esa perspectiva se hace cómplice de la riqueza de las obras que proponen mundos complejos, con diversidad de planos y capas de sentido. Entonces, el compromiso es con la experiencia estética, con el sabor y saber de las obras. En esa dirección el discurso crítico más que invalidar las obras se hermana con ellas para que el lector se ponga en juego y desestabilice sus expectativas, sus códigos cognitivos y hábitos perceptivos. Naturalmente que ya no estamos frente al crítico demiúrgico, sino frente a un propiciador de lecturas que abran los sentidos, tanto físicos como conceptuales.

Cuando se plantea la relación del discurso con obras de carácter visual es evidente que nos situamos en una especie de doble imposibilidad, la de hablar y la de no hablar del arte y sus prácticas. Es la dificultad de traducir pero es esa misma imposibilidad la que abre un espacio de creación en la escritura. La escritura produce una diferencia. Traducir una obra es imposible pero esa

misma imposibilidad hace que la escritura se abra a la creación. La escritura hace visible lo intraducible y al hacerlo se torna diferencia creativa. Esto sucede porque las obras importantes se presentan como la irrupción de algo que nos afecta y conmueve, se presentan como un encuentro con algo intempestivo que nos obliga a sentir y pensar de manera inusual. Pensamos no desde un acto de voluntad o desde una decisión por iniciar una reflexión, lo hacemos sacudidos por algo que desde afuera nos conduce a una “re-vuelta”, a abandonar las generalidades y rutinas perceptivas en que nos movemos ordinariamente. Estremecidos por una afección, la palabra se inquieta y es conducida a otro lugar. El escritor, como sugería Mikel Dufrenne, produce un discurso que en verdad ya no sería un discurso sino un encantamiento. Deviene poético en su afán de nombrar esa afección. “Esto sucede cuando el crítico, en lugar de ser escribiente, pasa, como dice Barthes, del lado del escritor” . Un lector-escritor poético que invita al lector a una acción semejante.

## 2.

En esa apertura a la escritura nos topamos con la figura del ensayo. Las obras hablan y son habladas; facilitan la construcción de conceptos, de multiplicidades en movimiento; invitan a pensar en, con y desde ellas. El discurso, entonces, más que referirse a las obras, viaja con ellas, abriendo surcos para transitar. Cada signo deviene huella que anuncia nuevos trayectos, heterogeneidades espacio-temporales. Todo texto artístico se refiere a otros, es intertextual, es potencia de transformación, productividad dinámica, desliz, aventura, o anomalía, no sólo frente a lo real sino anomalía con respecto a un origen, o a una verdad previa, o a la autoridad del autor. El arte, entonces, se torna matriz de discursos. Las obras son habladas desde múltiples lugares que rompen cualquier pretensión de unidad y homogeneidad del texto. En ese trasegar discursivo pueden incorporar nuevos marcos, tanto dentro de las obras

como exteriores a ellas mismas, puede deslizarse rompiendo las dicotomías de lo esencial-inesencial, central-periférico, interno-externo.

Ningún texto es homogéneo; más que una posición, un texto describe una pre-posición, se encuentra siempre “entre”, “para”, “sobre”. Alrededor de él, en su circulación, se inscriben nuevas voces y nuevos contextos. Esta escritura creativa se deshace de la pretensión de un sentido pleno y único y, lejos de realizar una lectura orgánica, moviliza procedimientos como el desplazamiento, el *collage* o el montaje. La escritura deviene una práctica de seducción, en el sentido de llevar continuamente a un lado, de desviar del camino para desplegar nuevos borde y pliegues.

### 3.

Justamente esa amplitud de lecturas conduce a abordar la crítica y producción discursiva desde lugares que exceden la esencialidad de la visión y la inmanencia y autonomía de la obra de arte. Es la crítica, que entiende que en las obras no interviene solamente el ojo, o mejor, que la mirada está producida históricamente. Allí hablan lugares políticos y culturales, marcos de referencia extra-artísticos. De esta manera se distancia de la lectura tendiente a la revelación de una verdad profunda en la obra para preguntarse quién habla, desde dónde, qué representaciones entran en juego. En tal virtud renuncia a la pureza metodológica de la modernidad, desafía sus modelos disciplinares para introducir marcos de lectura más amplios; marcos que, por cierto, han insertado en las prácticas artísticas los propios artistas.

La crítica y el ensayo no pueden ignorar las discusiones contemporáneas acerca del lugar de lo artístico en un mundo global, multicultural, post-político, poscolonial, y las exigencias de producción de localidad en esos contextos. Incluso, y al interior de esa apertura de marcos interpretativos, la crítica extiende su análisis a todo el ámbito de lo artístico el cual rebasa la “obra” para

abrirse a las formas de distribución, formación, recepción y gestión de lo artístico. El desplazamiento del concepto de “objeto” al de “práctica” redefine aquello que se hace susceptible de crítica y comentario.

#### 4.

Lugar de la crítica y escritura. Los cambios que experimenta la actividad artística también exigen pensar quién, desde dónde, cómo se ejerce y circula el discurso. Es indiscutible que el mundo tecno-comunicacional no es un dato más, es constituyente, casi está produciendo una nueva episteme. Las imágenes entran en la órbita de lo temporal y fugaz, el acceso a la palabra se multiplica, la red se constituye en un espacio fácilmente identificable como una estética relacional, con otros ritmos de lectura, circulación y participación. Un nuevo sujeto, comunitario y polifónico, empieza a gestarse allí. Sin duda es un nuevo espacio de crítica y producción discursiva, frente a la crítica de autor habilita una discursividad abierta, participativa, colectiva, múltiple, errante, con relevos y trenzados que desmantelan las verdades únicas y la idea de autoridad.

También hay que considerar un desplazamiento de la figura del artista-creador al de productor de sentido que trasciende la creación de obras. Ello nos conduce a contemplar las posibilidades del que se forma en arte. Creo que ese espacio en las universidades es aún incipiente, la formación de un productor de sentido, de un creador de conceptos, debería atravesar con más audacia las carreras de artes visuales. En su mayoría, la crítica y la producción discursiva es una asignatura suelta, un elemento atomizado. Bien valdría la pena pensar en un lugar más diseminado y deslocalizado, incluso incorporarla como parte de la formación teórica general, como un dispositivo que concibe que la teoría no sólo se utiliza sino que se crea y produce.



### *Ciclo de conferencias sobre arte y ética*

Dentro de las actividades del Premio Nacional de Crítica se ha programado una serie de conversaciones sobre “arte y ética”. Para cada sesión se invita a dos personas para que, mediante intervenciones concisas, respondan a los interrogantes propuestos en la siguiente plataforma:

“Una conversación sobre arte y ética puede comenzar con la pregunta: ‘¿Qué entiende usted por política?’. La pregunta es necesaria pues las transacciones recientes entre arte y teoría, o entre hacer y nombrar, muestran una tendencia a equiparar los actos hechos por artistas, curadores y críticos como parte integral de una agenda política. Si el arte quiere retomar una posición social junto a otras formas de intercambio y conquistar, o reconquistar, todos esos terrenos públicos que son eficientes en cuanto a la difusión de contenidos, ¿cuál sería una dimensión veraz del arte y la teoría respecto a las situaciones sociales y políticas? ¿Qué pasa cuando el arte abandona su terreno para entrar en otro?”

En la primera sesión participarán Nuria Enguita (Directora de proyectos y curadora de la Fundació Tàpies de Barcelona, España) y Lucas Ospina (profesor asistente del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes). Luego de estas intervenciones el público asistente podrá sumarse a la conversación.

(Octubre, 2006)



*Las prácticas artísticas del anonimato*

Nuria Enguita



Cómo reconstruir los lugares de las prácticas artísticas en un momento en que la industria cultural está totalmente atravesada por el último estadio del capitalismo transnacional (llámese post-fordismo, capitalismo avanzado o globalización).

Se trataría de recuperar un espacio común para la cultura resistente a la homogeneización y a la espectacularización mediante prácticas experimentales, libres y autónomas.

Frente a la proliferación de museos-parques temáticos de arte contemporáneo, bienales, ferias internacionales y foros de todo tipo que alientan el consumo cultural en dosis fácilmente digeribles, y consolidan el espectáculo mediático y el *social design* sin tener en cuenta el cuándo, el dónde, el porqué ni el para quién se producen, existen otras propuestas que trabajan desde una temporalidad y espacialidad precisas. Propuestas enraizadas en lo local y que plantean un posicionamiento crítico, con el intento de producir un efecto cultural que genere una tensión en la ciudad y en la ciudadanía. Frente al espectáculo sin tiempo y sin lugar de ciertos macro-proyectos culturales se pretendería entonces una reactivación de imágenes y experiencias que tengan un efecto en lo real.

Los procesos generadores de la experiencia, el tejido cultural, no se visualizan adecuadamente en las grandes estructuras ni en los grandes eventos, incapaces de asumir la realidad procesual de la creación contemporánea, sino que dependen de una sedimentación discursiva que se va articulando poco a poco, y que incide en el contexto social sólo mediante el diálogo con una gran variedad de agentes activos. El desarrollo de este trabajo en red va generando nuevas interconexiones que profundizan en las relaciones con los lugares donde se desarrollan

las experiencias. Ninguna institución puede trabajar de espaldas al entramado cultural de un lugar, lo que implica concebir la cultura de una forma democrática, y el arte como práctica social activa, como modo de conocimiento y de reflexión y no como objeto de consumo y entretenimiento.

### **1. Nuevas formas de producir**

Se plantea la necesidad de trabajar en el desarrollo de estructuras más flexibles, menos burocráticas, que permitan la colaboración entre instituciones mediante la transformación en la gestión de los recursos con el fin de trabajar en una geometría variable de cooperación y competencia, dependiendo del lugar, el proceso y el proyecto. Se trataría de una organización más flexible de la actividad, constituida en torno a procesos específicos llevados a cabo por redes de diversa composición y origen. Las viejas dinámicas de cooperación institucional deben ser sustituidas por otras que se construyan desde los proyectos y sus agentes, desde las obras y sus actores.

Desde el punto de vista de los artistas y en el caso español, en ciudades como Sevilla o Bilbao, por ejemplo, los artistas, autores y creadores han desarrollado un trabajo social y antropológico de reconstitución del lugar del arte, un trabajo que los ha liberado de las visiones tardo-modernistas sobre el acontecimiento plástico, un trabajo que pretende hacer ciudad. Así, en un momento en el que la industria cultural está totalmente atravesada por ese tercer estadio del capitalismo trans-nacional ( posfordismo o globalización) y sus consecuencias, se están produciendo otras propuestas de muy distinto

orden. Nuevas formas de producción cooperativas, a-disciplinares, no-mercantiles, etc; modos de hacer que están redefiniendo, por ejemplo, conceptos clásicos de la segunda vanguardia como *autonomía y representación* en un campo ampliado de la práctica artística.

Estas formas *otras* pretenden también romper ciertas dinámicas obsoletas, sacando al artista del triángulo estudio-galería-museo, y relacionándolo con otros agentes activos sobre todo en el ámbito de la educación —con la Universidad por un lado, con la ciudadanía por otro— favoreciendo una creación más experimental y crítica: se trataría, en resumen, de poner en valor el tejido simbólico de la ciudad, la trama artística que genera y la traza productiva que la sostiene.

Es primordial destacar, como lo ha hecho Catherine David, que “el trabajo estético contemporáneo tiene que ver con la identificación, y la discusión antagónica y polémica sobre los espacios, sobre la manera de ocuparlos y sobre las imágenes y discursos que genera. El espacio común nunca es algo fijo, sino móvil, resistente a la homogeneización y a su clausura; las prácticas contemporáneas se enfrentan a la manera de hacerlo visible y, en cierto modo, comprensible en toda su complejidad. Frente a los espacios tradicionales del arte nos interesa crear contextos para inventar otras posibilidades de encuentros que no oculten los antagonismos y que permitan la existencia de un espacio de debate. Hacer visible una propuesta estética es conseguir el espacio de su manifestación y de su polémica frente a la especialización y la espectacularización”.

La diversidad de prácticas culturales está seriamente amenazada por la definitiva mercantilización de la cultura, mediante la comercialización de todas las experiencias culturales. Todas están en el punto de mira de las grandes empresas que tratan de acceder a todas ellas para convertirlas en productos de inmediata rentabilidad. Una de las grandes cuestiones para los años venideros es

comprobar si podremos sobrevivir a una amplia reducción de la esfera estatal y de la cultura pública. En un mundo en el que el acceso a la diversidad cultural está cada vez más mediado por las grandes empresas globales, la cuestión del poder institucional y la libertad de elección resultan más importantes que nunca. La absorción de la esfera cultural pública por parte de la esfera comercial puede tener consecuencias preocupantes para el futuro democrático de la sociedad. Es importante desarrollar formas plurales de compromiso social y político que permitan preservar y ampliar la rica diversidad cultural y fomentar espacios de fecundación cultural. Si se deja toda la iniciativa en manos exclusivamente mercantilistas, la unificación del paisaje cultural será absoluta y la posibilidad de la diversidad quedará reducida a una mínima expresión.

El modelo de cultura empresarial que se aplique al control de los medios puede tener importantes consecuencias. Parece necesario por tanto, configurar espacios donde la cultura y el arte puedan proponer discursos diferenciados que posibiliten la multiplicación de formas de pensamiento libre y autónomas. De otro modo, la siguiente fase del proyecto de degradación democrática será la mercantilización de la política y su instrumentalización por las empresas.

Esa estrategia “imperial” del espectáculo es la que hay que confrontar y trabajar en la posibilidad de una producción cultural autónoma que pueda tener una presencia fuerte e incidir en los mecanismos no sólo de control sino de comunicación del discurso global, que legitima el nuevo orden mundial. Buscar esa visibilidad de proyectos culturales experimentales en los espacios hegemónicos, plantear nuevos formatos y luchar contra los intereses de la industria cultural, entendida como fenómeno de masas, espectáculo y turismo es, creo, nuestra tarea.

## **2. Nuevas formas de contar y nuevos dispositivos de intervenir en lo real**

En un momento en el que la verdad está tan amenazada, creo que es importante también recuperar la microhistoria y la micromemoria, permitiendo un conocimiento más preciso del pasado así como la recuperación y el trabajo con los archivos; críticamente, poniendo en cuestión el concepto tradicional del mismo, y constructivamente, incorporando esta manera de ordenar la representación de las cosas y buscando indicios que pueden ser recuperados y re-narrados. En un acto de imitación del archivo Walid Raad explora el constante deslizamiento entre narración histórica y narración ficticia que ocurre cuando se activa la memoria. Raad transforma memorias inventadas en archivos históricos con el fin de dismantelar, retar y reconstruir la oposición normalmente construida entre esas dos estructuras narrativas, con el fin de examinar a su vez críticamente la relación entre Estética y trauma, situando su trabajo en la tradición de montaje y memoria explorada por artistas como Hanna Hoch o Gerard Richter o el caso de los archivos inventados de Martin Patino que suponen una lúcida e innovadora aproximación a las fisuras y puntos de contacto entre la representación de la historia y la representación cultural o artística. En la propia forma de contar historias o representarlas se adivina un esfuerzo por articular otras formas de ver.

Tomaría aquí una larga cita de Jacques Rancière, que arroja luz sobre estas cuestiones:

“Es necesario salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto-bajo, dentro y fuera. Este ha podido funcionar como soporte de un arte crítico, pero hoy día tiende a integrarse en la lógica consensual. La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos.

Nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones.(...) El consenso es una distribución de las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos. Pero es también, de una manera complementaria, un determinado modo de producción de la realidad común. El sistema mediático dominante no funciona de una forma propagandística. Funciona por el contrario reconociendo la separación entre los datos, por una parte, y los juicios y reacciones que estos determinan, por otra. Para el consenso las cosas no son lo que son. Desde su punto de vista, el desacuerdo tienen que ver únicamente con las ideas, intereses, sentimientos y valores a través de los cuales las aprehendemos. Se puede discutir sobre todo esto, pero no sobre los datos mismos, a no ser que borremos la línea que separa realidad y ficción. Frente a esta lógica, el problema no consiste en denunciar la información oficial, el papel de los medios, etc. El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Por que la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera que unos significan y otros 'hacen ver'.

Esta reconfiguración de los datos es la que puede dar sentido a la tendencia de los espacios del arte contemporáneo a comparar las prácticas identificadas como prácticas del arte con otras prácticas, como las de la información y de la discusión: ya sea que propuestas artísticas específicas traten de borrar las fronteras, ya sea que el espacio del arte organice la circulación entre espacios en los que se ve, espacios en los que se aprende, espacios en los que se debate y en los que pueda reconocerse la capacidad de cualquiera.”

El espacio del arte, concluye Rancière, ha de ser el espacio de la diversidad; diversidad de las competencias y de las funciones que borra los límites y mezcla las formas de experiencia y expresión. El espacio del arte ha de definir una política de lo anónimo, en un doble sentido: evitar todo lo posible la separación entre actividades (contemplación, circulación de la información y debate) de forma que se pueda integrar todo el mundo, al tiempo que sorprender las expectativas de quienes lo visitan, manteniendo el potencial expresivo de cada una de esas actividades, que inviten a una reconfiguración global de la experiencia.

### **3. Nuevas formas de comunicar**

Se ha hablado más arriba de la necesidad de romper los modelos organizativos anacrónicos y, desde el punto de vista institucional, también de romper la terna programa/institución/edificio. En este sentido es interesante hablar del centro de arte como agencia, donde se conciben ideas y eventos, que llegan a audiencias más diversas que el público “que visita” un centro o una exposición.

La autonomía tiene también que ver con otro aspecto importante que es el de la visibilidad de los proyectos y sus impacto inmediato. Los museos-estrella tipo Guggenheim o los grandes eventos-espectáculo necesitan de aparatos de comunicación y publicidad similares a los de las grandes corporaciones del capitalismo tardío. Su éxito o su fracaso se medirán por esos parámetros y dependiendo de los impactos mediáticos se definirán los nuevos patrocinios. Pero los centros por los que estamos luchando un grupo de personas no entran en esa lógica neoliberal. Nuestro objetivo es transmitir los programas a audiencias heterogéneas y a velocidades específicas, con impactos no tanto

inmediatos como más pausados y de forma más continua, a medio y largo plazo definiendo el trabajo como proceso y no sólo como puntos álgidos para su consumo rápido. Ofrecer una presencia variable de acuerdo con las circunstancias y evolución de los proyectos (seminarios, grupos de trabajo, presentaciones expositivas, publicaciones periódicas, monografías de autores, ciclos de video y cine, entrevistas en medios de comunicación, etc).

La mayor contradicción es que ante la inexistencia de plataformas de difusión y debate del discurso cultural y artístico, ante la inexistencia en fin de una prensa especializada, nuestro trabajo se transmite de igual manera y por los mismos canales que los grandes espectáculos de masas.

Se trataría de considerar la comunicación como creación fundamental de nuestro espacio de trabajo, colocar a la comunicación en el centro de la actividad productiva. Esta intención es lo que nos ha movido para la creación de la nueva web de la Fundació Antoni Tàpies ([www.fundaciotapies.org](http://www.fundaciotapies.org)) en la que la tecnología no se propone como un fin sino como un medio que posibilita la reflexión crítica y el posicionamiento ideológico. La web entonces no es tanto una ventana de información como un lugar de discusión que a la vez interviene en la creación de contenidos.

Quisiera hablar ahora de cómo planteo el programa de la Fundació Antoni Tàpies, y creo que pueden ser ejemplos que contribuyen a definir nuevos lugares para prácticas artísticas complejas que escapan de la espectacularización. En enero de 2000, la Fundació Antoni Tàpies presentaba el trabajo de Renée Green, una autora que adoptando un enfoque crítico de las prácticas historiográficas busca nuevas direcciones para representar el pasado en el presente; planteando cuestiones de poder, contexto, recepción y significado; revelando significados latentes; reorganizando o recontextualizando artefactos. Sus instalaciones, normalmente relacionadas con los lugares donde trabaja, cuestionan modos dominantes de construcción del pasado

y de definición del presente a la vez que pretenden recuperar historias o significados sumergidos.

Trabajar en y con los diversos lugares en los que se desenvuelve el arte —los contextos sociales y políticos en los que se generan las obras, así como el espacio donde se presentan— es una práctica constante de la fundación; es el caso del mundo árabe en *Representaciones árabes Contemporáneas* dirigido por Catherine David, o la misma Barcelona y El Forum de las Culturas 2004 en la exposición *Tourismos: La derrota de la disensió*, contextos en los que actualmente seguimos trabajando, intentando abrir el espacio de lo político allí donde éste ha sido clausurado y desarrollando nuevas herramientas para contar historias que provoquen nuevas formas de ver.

En noviembre del 2001 inaugurábamos Hans Peter-Feldmann, un artista que se interesa por la cultura popular y la popularización de la cultura, los archivos familiares, la construcción del pasado en el presente, y una actitud crítica hacia la sociedad de consumo y hacia la autoría en el mundo del arte, un autor para el que la ironía, el distanciamiento, el humor —pero también la relación de la vida y la muerte— son vectores que generan narrativas personales, donde se conjugan diferentes tiempos.

La atención a la cultura popular es y ha sido también una de las constantes de nuestra fundación a través de proyectos como *Fernando Bryce* o *Suturas y Fragmentos: Cuerpos territorios en la ciencia-ficción*, dedicado al cine y la literatura de ciencia ficción, y muy posiblemente como traslación de la propia práctica artística de Antoni Tàpies, siempre preocupado por los contrarios y las contradicciones entre la alta y la baja cultura.

Revisar proyectos esenciales y/o marginales en la construcción de la modernidad estética es, modestamente, una de las claves de nuestro trabajo con la presentación de autores como Mangelos, Isidoro Valcárcel Medina o Asger Jorn, agitadores en disciplinas y geografías diversas, conscientes de la relación

que todo ser humano establece con sus orígenes; de que una cultura depende principalmente de aquello que puede dar y, sobre todo, de que hay que conocer verdaderamente la realidad de las imágenes del pasado tanto para defenderse de la imagen estereotipada de la historia como para comprender el presente.

Autores como Aby Warburg, Walter Benjamin o George Bataille aparecen como referencias en nuestro programa, autores que trabajaron el tiempo histórico mediante indicios, citas, contraposiciones de imágenes para reinterpretar hechos, para desvelar lo que queda entre las imágenes, en suma para reescribir nuevas narraciones. Desde *Chris Marker* hasta *Entusiasmo*, y sin olvidar el proyecto *Culturas de archivo* las prácticas de uso del archivo, su potencial como generador de nuevas ficciones e historias, sus infinitas posibilidades de retorno y olvido han sido una de las constantes en nuestra programación.

Frente a la espectacularización de las prácticas artísticas me gustaría proponer, desde la institución, tres ideas fuerza: el *experimento*, como forma de organizar, producir y visualizar los trabajos; la *creación*, en un sentido amplio para que todas las variables —ediciones, publicidad, talleres, seminarios, presentaciones, exposiciones— participen de ésta a la vez que se mantiene el carácter de evento, el carácter de acción en el tiempo del proceso; y la *transacción*, como forma de trabajo cooperativa, horizontal y abierta, que favorezca tanto a la institución como a los artistas y a la vida política de la ciudad.

#### LECTURAS

JACQUES RANCIÈRE: *Sobre políticas estéticas*, MACBA (Museo d' Art Contemporani de Barcelona) y Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, pp 76-79

CATHERINE DAVID: Entrevista de Xavier Antich a Catherine David, *La Vanguardia*, Barcelona: 5 mayo 2002.

*Diez variaciones sobre arte y ética*

Lucas Ospina



## 1. MASACRE

Un jurado de un país extranjero fue nombrado para seleccionar a los artistas que debían participar en un Salón Nacional de Artistas. Luego de la selección, el jurado extranjero le dijo en una entrevista a un periodista que la escogencia de los artistas había resultado en “toda una masacre”. Un artista local al oír las declaraciones del jurado extranjero mostró públicamente su malestar por el uso que le dio el jurado extranjero a la palabra “masacre”. El artista local decía que usar esa palabra en un país donde la matanza de personas es un hecho frecuente era poco ético y añadió que el jurado extranjero debía pedir disculpas por su incorrección política.

La reacción del artista local es frecuente y afín al peculiar activismo social que promueven muchos de los integrantes de este gremio de individuos. Para el artista local es una labor apremiante denunciar el uso incorrecto de la palabra “masacre” o del lenguaje violento. El artista local ha firmado un contrato con el compromiso social que lo lleva a buscar una condena. Esta actitud inscribe al artista local en una costumbre que concibe una violencia con fines justos o fines injustos. El artista local al perpetuar la distinción entre un uso justo y un uso injusto de la palabra “masacre” acepta tácitamente que hay unos fines justos y unos fines injustos que permiten el uso o el no uso de violencia. Hay que tener cuidado con la condena que emite el artista local, pues impedir un uso de la palabra “masacre” por fuera del contexto que denota la costumbre, demuestra que no solamente las personas son víctimas de la violencia, también lo son las palabras. El artista local, en su afán de tener una posición ética, perpetúa lo que pretende denunciar y olvida —tal vez— lo más importante para su condición de hacedor: la potencia de su arte no radica en manifestar con urgencia una opinión, sino en evitar que la capacidad estética de su actividad se vea afectada por un uso monolítico del lenguaje.

## 2. COLOR LOCAL

En su texto *El escritor argentino y la tradición*, Jorge Luis Borges dice que uno de los detalles que confirman la autenticidad del Corán es que el libro sagrado de los musulmanes no menciona los camellos. Borges dice que esta ausencia prueba que el libro es árabe. Dice que Mahoma como escritor del libro, “no tenía porque saber que los camellos eran especialmente árabes: eran para él parte de la realidad, no tenía porque distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos”. Creo, parafraseando a Borges, que los artistas locales podemos ser locales sin abundar en color local y, para el caso de Colombia, podemos, si la necesidad no lo exige, no tener que decir violencia o conflicto armado. La fascinación que nos produce el patetismo de la violencia induce a que muchos artistas recurran al rojo de la sangre para hacer de sus obras un caso interesante, algunos hablan del conflicto solamente para tener algo que decir. Muchos artistas erigen un arte socialmente comprometido como un acto puritano que redime y remueve la culpa que produce la oportunidad de poder practicar un ocio creativo y hablan de ética, de lo que está bien o está mal en la sociedad; tal vez lo hacen porque es difícil soportar el silencio al que nos somete la voz de las obras: confesar las penas y hablar más de lo necesario es la manera de comportarse.

## 3. COLOR

Una vez un diseñador gráfico llevó ante la Ministra de Cultura una serie de propuestas de avisos para un evento de arte. La portada roja fue desechada por la funcionaria con el argumento que de ese color representaba a un partido político, lo mismo sucedió con los ejemplos azul y amarillo. Al final, el color

de fondo del afiche fue el magenta. El diseñador se dio cuenta que la Ministra de Cultura sufría de un mal parecido al daltonismo, pero en vez de confundir un color con otro, confundía los colores con partidos políticos.

#### 4. SOBRE LOS PARAMILITARES NO SE ME OCURRE NADA

La frase “Sobre Hitler no se me ocurre nada” se atribuye a Karl Kraus y ha sido interpretada como una frase anecdótica y satírica del escritor vienes. Kraus fue un escritor que publicó en Austria desde 1899 hasta 1936 una revista llamada *La Antorcha*. El escritor Rafael Gutiérrez Girardot, en su ensayo *Karl Kraus y el lenguaje como sátira*, pone en contexto la frase de Kraus y se la toma en serio. Gutiérrez Girardot cita un texto de Kraus publicado en su revista: “Sobre Hitler no se me ocurre nada. [...] Tengo conciencia [...] de que con este resultado de larga meditación y diversos intentos de captar el acontecimiento y la fuerza que lo mueve, me he quedado considerablemente atrás de las expectativas. Pues éstas fueron tal vez más altamente tensas que nunca ante el polemista de la época, de quien un malentendido popular pide la hazaña que se llama toma de posición... Me siento aturdido y cuando, antes de estarlo, no quisiera bastarme con parecer tan atónito como lo estoy, obedezco a la presión de dar cuenta sobre un fracaso, aclaración sobre la situación a la que me ha llevado una tan plena subversión en el ámbito de la lengua alemana; de dar cuenta sobre la atonía personal durante el despertar de una nación y el establecimiento de una dictadura que hoy lo domina todo excepto el lenguaje”.

Evitar hacer una referencia directa al conflicto es interpretado como una muestra de indiferencia ética, “no se puede ser indiferente” se nos dice una y otra vez. El silencio de un artista no debe ser mirado únicamente bajo la óptica de una falta de compromiso social, el silencio hace un contrapeso a esa “hazaña que se llama toma de posición”. Gutiérrez Girardot nos insiste con este ejemplo en que Karl Kraus no fue seducido por la urgencia de opinión del

momento, por esa incontinencia de efusividad crítica que hace que el lenguaje funcione bajo el mismo ritmo de pensamiento con que se genera una nota informativa en los medios de comunicación. La “atonía” de Kraus, su cansancio, se debe a su malestar por intentar poner a la par el lenguaje o el arte como una reacción directa a la actualidad histórica, evitando de esta manera cualquier noción de distancia, lentitud, maduración o perspectiva, quedando unidas las obras del satirista, o del artista, al objeto de su ataque.

Sobre los paramilitares no se me ocurre nada. Sobre los guerrilleros no se me ocurre nada. Sobre el gobierno no se me ocurre nada. Sobre los medios no se me ocurre nada.

##### 5. ARTILUGIO

Un artista, que se había hecho conocido por hacer series de estatuas precolombinas con variaciones inspiradas en los íconos del mundo de Disney, manifestó que mediante su nueva obra criticaba “el uso oportunista y estereotipado de la violencia” que hacían los otros artistas. Su obra reciente consistía en unas figuras ampliadas de pequeños muñecos de juguete disfrazados con atuendos arquetípicos de Colombia: paramilitares, guerrilleros, secuestradores, políticos, etcétera. Para la temporada de diciembre, el artista imprimió un portafolio con una serie de fotos de los muñecos y ofreció una promoción a sus clientes: antes del 31 de diciembre la obra tendría un precio fijo, pero a partir del 1 de enero del nuevo año la obra se vendería un tercio más cara. No hay certeza sobre si esta transacción económica también formaba parte del mensaje de la obra. No se sabe si el artista al especular con el precio de la obra quería dar a entender a su público que en la inflación económica también se refleja un arquetipo de violencia (tal vez comprando esta obra el público entendería el uso oportunista de la violencia que hacen los artistas). Es posible que el artista al lucrarse con el uso oportunista de la violencia que hacen los otros artistas nos

quiera decir algo, pero es difícil saberlo; los artistas hablan mucho del sentido de sus obras, pero son parcos al hablar de lo que da precio a lo que hacen.

#### 6. ARTILUGIO II

Un artista, que se había hecho conocido por hacer acuarelas, le manifestó a su galerista que vendería su obra bajo ciertas reglas. El comprador, al adquirir una de sus acuarelas, firmaría un contrato amparado por la ley que especificaba lo siguiente: “La obra no puede volver a ser vendida a un precio superior al de su compra. Siempre que se haga una transacción económica con esta obra, el precio de re-venta debe disminuir como mínimo un centavo”. El galerista le dijo que aceptaba pero no respetaba esa decisión, el artista le dijo: “es sólo un gesto —igual al de una mancha de acuarela”.

#### 7. LICENCIA POÉTICA (1286 CARACTERES)

El curador de arte del museo del Banco Central de un país centroamericano tenía un espacio para la escritura en un impreso informativo producido por algunas galerías. Cuando le fue propuesto el espacio para la escritura, el curador pensó que esta labor le facilitaría darse, de vez en cuando, una “licencia poética” que su trabajo ya no le permitía: habían pasado los años y el curador de arte del museo del Banco Central había terminado por aceptar muchos de los límites que algunos miembros reaccionarios de la junta cultural del Banco Central le imponían; es más, ahora era él mismo quien, para evitarse problemas, se autoimponía los límites. Un día, pensando en escribir algo informativo sobre arte, crítica y curaduría, el curador le escribió a varias personas pidiéndoles lo siguiente:

“Estimados colegas: He propuesto hacer una reseña para el impreso informativo sobre personas que están ejerciendo labores de crítica y curaduría en el país (especialmente en

los últimos años) a través de espacios independientes en la mayoría de los casos (aunque algunos también en instituciones), periódicos, revistas, fanzines y el internet. Se trata de señalar estas nuevas voces, que tal vez para el público más amplio no sean tan conocidas. He hecho una lista de las personas que han curado exposiciones o participado en discusiones críticas con cierta frecuencia (con su nombre o con seudónimo), lista que es necesariamente incompleta. A quienes estén interesados, les pido que por favor respondan a pregunta que formulo más abajo (en menos de 1500 caracteres), y me envíen también un breve párrafo biográfico, incluyendo lo que consideren relevante como formación y actividad crítica o curatorial. La pregunta: ¿Cree que en los últimos años en nuestro país centroamericano ha habido una apertura para el ejercicio de la crítica y/o de la curaduría? ¿en qué área sitúa su trabajo?. Cordialmente...”

El curador de arte del museo del Banco Central recibió varios tipos de respuesta: unas voces respondían con candidez y agradecían haber sido incluidas en la lista, otras se negaban a responder y argumentaban su negación dando razones éticas y estéticas; éticamente asumían una posición opuesta a la del colaborador del impreso informativo producido por algunas galerías; estéticamente sostenían que la pobreza de contenidos y diseño gráfico del impreso informativo producido por algunas galerías no los motivaba a participar. Sin embargo, dos respuestas inquietaron al curador de arte del museo del Banco Central.

Primera respuesta: “Respuesta a las preguntas. Estimado colega: la apertura para el ejercicio de la crítica y/o de la curaduría en los últimos años en nuestro país centroamericano consiste en que el curador de arte del museo del Banco Central —y colaborador de un impreso informativo producido por algunas galerías— le pida a un grupo estimado de colegas, que están ejerciendo labores de crítica y/o curaduría, que respondan —en el mejor estilo periodístico—, en menos de 1500 caracteres, a las preguntas: ‘¿Cree que en los últimos años en nuestro país centroamericano ha habido una apertura para el ejercicio de la

crítica y/o de la curaduría? ¿en qué área sitúa su trabajo?'. Con las respuestas a la encuesta, el colaborador del impreso informativo propone elaborar —en el mejor estilo periodístico— una reseña. También —en el mejor estilo periodístico— el curador de arte del museo del Banco Central le pide a los estimados colegas que adjunten un breve párrafo biográfico que incluya lo que consideran relevante como su formación y actividad crítica y/o curatorial. El objetivo de la reseña es el de señalar —en el mejor estilo periodístico— nuevas voces que estén ejerciendo la crítica y/o la curaduría, que tal vez para el público más amplio, pero no para los estimados colegas, no sean tan conocidas. Todo lo anterior expresa la apertura para el ejercicio de la crítica y/o de la curaduría en los últimos años en nuestro país centroamericano. Cordialmente, Profesor Asistente, Departamento de Arte, Universidad Central. 1286 caracteres”

Segunda respuesta: “Un aforismo de un pensador alemán dice así: ‘Cuida de que tu reposo y contemplación no se parezcan a los del perro ante una carnicería, al cual el temor no le deja avanzar ni el apetito retroceder y que abre los ojos como si fueran bocas’”.

Un año después de haber hecho la encuesta, el curador de arte del museo del Banco Central fue despedido de su trabajo como curador de arte del museo del Banco Central. El despido se debió a los continuos enfrentamientos entre el curador y algunos miembros reaccionarios de la junta cultural del Banco Central: el curador se había puesto en juego reviviendo antiguas ideas sobre lo que pensaba era su trabajo y reactivando actividades artísticas que se pensaba eran cosa del pasado. Actualmente, el curador ha retomado con renovado entusiasmo la escritura de una columna de crítica de arte en Internet —donde no hay límite de caracteres—, y además hace exposiciones, adentro y afuera del país centroamericano, con cierta regularidad. En el Banco Central del país centroamericano la posición de curador ha sido sustituida en la nómina por la posición de museógrafo.

## 8. REDACCIÓN

El Departamento de Arte de la Universidad de Wütendes (Viena) sustentó su programa académico ante las autoridades educativas del estado austriaco con la redacción de un documento oficial donde la frase “formar a un estudiante crítico” fue usada una y otra vez. El grupo de profesores de planta, que estaba encargado de la tarea de redacción del documento, encontró en la frase “formar a un estudiante crítico” un motivo conductor útil al momento de articular los propósitos, metas y objetivos del Departamento de Arte de la Universidad de Wütendes. La frase “formar a un estudiante crítico” —y la totalidad del documento de sustentación del programa académico— fueron revisados, aprobados y acreditados por las autoridades educativas del estado austriaco.

En la Universidad de Wütendes circula semanalmente una hoja donde se publican textos de miembros del Departamento de Arte. La mayoría de éstos textos han sido escritos por estudiantes del Departamento de Arte; algunos de esos textos han sido críticas escritas a la luz de problemas específicos del Departamento de Arte: ninguna de éstas críticas ha sido respondida por alguno de los profesores de planta del Departamento de Arte de la Universidad de Wütendes y menos aún por aquellos profesores que —encargados de redactar el documento oficial con que se sustentó la existencia del Departamento de Arte ante las autoridades académicas del estado austriaco— encontraron en la frase “formar a un estudiante crítico” una forma útil de redacción. Los estudiantes, ante la falta de respuesta a sus críticas, escriben poco y poca es la crítica que se forma en el Departamento de Arte de la Universidad de Wütendes.

## 9. SOBRE LO DÚCTIL

La obra de arte de un artista joven fue premiada por un jurado con el segundo puesto del Premio Kinkade que organiza la Fundación de Jóvenes Artistas Americanos. La Fundación de Jóvenes Artistas Americanos administra este concurso que consta de \$41845 dólares para el primer puesto. El artista joven que ganó el segundo puesto fue felicitado por la Fundación de Jóvenes Artistas Americanos y le fue prometido un viaje a París como premio. También se le dijo que, como parte de la difusión del premio, era necesario tener un registro de su obra para ponerla en el portal de Internet de la la Fundación de Jóvenes Artistas Americanos. El artista joven había hecho un video así que se le pidió una copia del video. El artista joven dijo que les podía dar una foto, o una imagen de una secuencia del video, pero que no les iba a dar el video. La Fundación de Jóvenes Artistas Americanos le dijo que su acto no era consecuente con la reciprocidad que ofrecía el premio y que explicara el motivo de su reticencia. El artista joven dijo, que si veían *cómo* la obra había sido expuesta, se darían cuenta que el video era proyectado en gran formato sobre una pared y que el tamaño era parte fundamental de la imagen; con respecto al cuerpo del espectador —les dijo— la dimensión de la imagen proyectada era algo que no se podía dar en la pequeña escala de una pantalla de computador. La Fundación de Jóvenes Artistas Americanos no entendía y le dijo al artista joven que eso no era consecuente con la reciprocidad del Premio Kinkade y que ver el video por Internet iba a hacer que mucha más gente tuviera acceso a la obra y que de esa manera, no solamente se ayudaba a la Fundación de Jóvenes Artistas Americanos sino que también el artista joven se beneficiaba. El artista joven no transó en su posición y le envió a la Fundación de Jóvenes Artistas Americanos la imagen de una secuencia del video. La imagen de la secuencia del video no fue mostrada en el portal de Internet. El viaje a París nunca se llevó a cabo. El artista le dijo en tono jocoso a un amigo: “eso me pasa por no ser dúctil”

## 10. HAMBRE

Hacia el final de su cuento *Un artista del hambre* Franz Kafka escribe el siguiente diálogo entre el artista y el capataz del circo donde se da el espectáculo.

—“Yo siempre quise que ustedes admiraran mi ayuno” –dijo el artista del hambre.

—“Y así lo hacemos” –dijo el capataz complacientemente.

—“Pero ustedes no lo deberían admirar,” –dijo el artista del hambre.

—“Bueno, entonces no lo hacemos,” –dijo el capataz– “pero ¿por qué no lo debemos hacer?”.

—“Porque yo tengo que ayunar, no lo puedo evitar,” –dijo el artista del hambre.

—“Bueno, pero no entiendo,” –dijo el capataz– “¿por qué no puedes evitar hacerlo?”.

—“Porque,” –dijo el artista del hambre alzando un poco su cabeza como si con los labios buscara un beso, hablando cerca al oído del capataz para que nada se perdiera– “porque nunca he sido capaz de encontrar un tipo de alimento que me agrade. Si yo lo hubiera encontrado créeme que no habría armado este lío y me habría comido mi ración de la misma manera que tu y todos los demás”.

Un artista me decía que uno se daba cuenta de que era artista tarde en la vida, cuando ya no se podía hacer otra cosa. Si un artista no puede evitar hacer lo que hace, su condición no puede ser motivo de admiración. Los llamados del arte son paradójicos, todo arte es exageración (como lo es el arte de un artista del hambre que quiere ayunar indefinidamente), pero el tono del arte siempre

es sutil. Hacer demasiado ruido no contribuye a la condición de la mayoría de las obras de arte; se entorpece la acústica y lo representado parece ser más grande que la vida misma y, cuando el arte se intenta fundir a la vida, al final siempre sobra el arte. Muchos de los artistas atribuyen a su arte una labor primordial de denuncia, de condena, de comunicación o de memoria, pero parecen desconocer que para que una obra de este tipo sea política no basta con darle la categoría, es necesario que la obra adquiera antes una dimensión política. Exponer en una galería una serie de gestos que denuncian una situación social conflictiva puede hacer llegar la obra al público, pero si el artista considera que la denuncia es tan apremiante, es extraño que su acción no comience en un juzgado haciendo un llamado ante la ley. Es entendible que por la estupidez de la mayoría de los periodistas, por la corrupción de la mayoría de los políticos o por la incapacidad de la mayoría de los jueces, los artistas sientan que deben decir lo que no se dice (es sabido que los medios tiene más poder por lo que no dicen que por lo que dicen), pero creo que las buenas intenciones plásticas no implican que una acción o un comentario lleguen a ser relevantes. La sensible percepción iluminada de muchos hacedores hace que confundan la política práctica del activismo con la labor mesiánica y apocalíptica de algunos profetas, dándose una situación que si bien es seductora en términos míticos resulta inoperante en acciones que tengan un alcance social concreto. Además, esta situación sirve para que muchos de los actores que participan del conflicto usen a los artistas y a sus obras como estandartes publicitarios para representar un falso compromiso. Se da el caso de bancos que compran arte que crítica el libre mercado o de galerías manejadas por publicistas donde se expone “la manipulación a la que nos someten los medios”. Se da un gran despliegue periodístico a un artista-héroe que denuncia con sus pinturas las torturas de una guerra, pues de esta manera los medios periodísticos matan más de dos pájaros de un tiro, y con un solo reportaje hablan de actualidad,

sociales, gente, cultura, y a la vez se eximen de entrevistar, por ejemplo, a los representantes de las organizaciones no gubernamentales que emprenden día a día acciones sociales y legales concretas para evitar que lo *denunciado* grandilocuentemente por el artista-héroe se vuelva a repetir.

El artista como lo decía el cotizado pintor Jasper Johns “es la elite de la servidumbre”. Y también como lo decía Bob Dylan en una canción que causó deserción entre su fanaticada, *el artista es un servidor*: “Puedes ser un predicador con tu orgullo espiritual, puedes ser un concejal que recibe sobornos, puedes estar trabajando en una barbería, puedes saber como cortar el pelo, puedes ser la amante de alguien, puedes ser un heredero, pero vas a tener que servir a alguien, si, es cierto, vas a tener que servir a alguien, si, puede ser el diablo o puede ser el Señor, pero vas a tener que servir a alguien”. Pero aún cuando la condición humana es lo que es, es importante tener claro que el talento de un artista está al servicio del lenguaje de su arte, y el lenguaje como quimera inagotable genera un hambre permanente, un estado insaciable. Para terminar repetiré el último diálogo de un artista del hambre:

—“Bueno, pero no entiendo,”-dijo el capataz-“¿por qué no puedes evitar hacerlo?”,

—“Porque,”-dijo el artista del hambre alzando un poco su cabeza como si con los labios buscara un beso, hablando cerca al oído del capataz para que nada se perdiera- “porque nunca he sido capaz de encontrar un tipo de alimento que me agrada. Si yo lo hubiera encontrado créeme que no habría armado este lío y me habría comido mi ración de la misma manera que tu y todos los demás”.



## SOBRE LOS AUTORES

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS — Es comunicador social, literato y magíster en historia y teoría del arte y la arquitectura; actualmente es profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Además de poseer una amplia experiencia en el ámbito de la educación en museos, particularmente implementada en el Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá) y del Museo Nacional de Colombia (Bogotá), es coautor del libro *Cómo se lee una imagen: lectura de diez pinturas colombianas* (UNAD, Bogotá, 1999). En los últimos cuatro años ha venido investigando los procesos de configuración de la autonomía del campo del arte en Colombia, desde la perspectiva de la historia de la crítica de arte. Los comentarios a este trabajo se pueden enviar a: [walopezr@unal.edu.co](mailto:walopezr@unal.edu.co).

NICOLÁS GÓMEZ ECHEVERRI — Egresado del pregrado de Arte en la Universidad de los Andes, énfasis en las áreas de artes plásticas e historia y teoría del arte. Miembro del grupo de investigación *En un lugar de la Plástica*.

MARÍA ANTONIA VÉLEZ SERNA — Pendiente de grado en Cine y Televisión en la Universidad Nacional. Actualmente está realizando la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Autora de artículos de crítica de cine para la publicación estudiantil *Uncontexto*.

JULIÁN CAMILO SERNA LANCHEROS — Egresado del pregrado de Arte en la Universidad de los Andes, énfasis en las áreas de artes plásticas e historia y teoría del arte. Miembro del grupo de investigación *En un lugar de la Plástica*.

EFRÉN ALEXANDER GIRALDO QUINTERO — Licenciado en Lingüística y literatura. Magíster en Historia del Arte con una tesis sobre Marta Traba intitulada “Marta Traba: entre la teoría y la didáctica”, editada por *Artes, la Revista*, publicación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Medellín. Titular de la cátedra de Arte Contemporáneo en el programa de pregrado en artes plásticas y orientador del curso de Investigación en la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia.

BEATRIZ GONZÁLEZ ARANDA — Artista, crítica e historiadora del arte. Su obra se ha expuesto desde hace más de cuarenta años en múltiples exposiciones a nivel nacional e internacional. Ha trabajado también en las áreas de curaduría y educación de los museos más importantes de Bogotá.

JAVIER GIL — Asesor de Artes Visuales del Ministerio de Cultura.

NURIA ENGUITA—Directora de proyectos y curadora de la Fundació Tàpies de Barcelona, España

LUCAS OSPINA — Profesor asistente, Departamento de Arte, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes.

LANZAMIENTO DEL PREMIO DE CRÍTICA

LA CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA:  
AMNESIAS DE UNA TRADICIÓN

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS

PRIMER FORO SOBRE CRÍTICA DE ARTE

EL CRÍTICO EN MEDIO

NICOLÁS GÓMEZ ECHEVERRÍ

TRANSMUTACIONES DE UNA CAJA NEGRA:  
LO NACIONAL EN EL CINE COLOMBIANO,

SEGÚN LOS CRÍTICOS

MARÍA ANTONIA VELEZ SERNA

DE LA ESCRITURA A LA TEORÍA

MARTA TRABA Y LA CRÍTICA MODERNISTA

EN COLOMBIA

EREN ALEXANDER GARCÍA QUINTERO

LA CRÍTICA DE ARTE EN EL SALÓN NACIONAL

EN EL DECENIO DE 1970 EN COLOMBIA

BEATRIZ GONZÁLEZ

CONFERENCIAS ALREDEDOR DEL PREMIO DE CRÍTICA

JAVIER GIL

LA CRÍTICA EN SUSPENSO

NURIA ENSUETA

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DEL ANONIMATO

LUCAS OSPINA

DIEZ VARIACIONES SOBRE ARTE Y ÉTICA



Universidad de los Andes

Facultad de Artes y Humanidades

ISBN 978-958-695-302-3



9 789586 953023