

Marta Traba Y La Comunicación En El Arte Colombiano
Durante Las Décadas Del Cincuenta Al Ochenta
Del Siglo XX

Laura Arboleda Jaramillo

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestra En Artes Visuales

Asesor

Paolo Antonio Villalba Storti

Magister En Estética

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021

Marta Traba Y La Comunicación En El Arte Colombiano
Durante Las Décadas Del Cincuenta Al Ochenta
Del Siglo XX

Laura Arboleda Jaramillo

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestra En Artes Visuales

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2021

Agradecimientos

Deseo dedicar este apartado para mostrar mi gratitud a mis padres Luis Guillermo Arboleda Restrepo y Gloria Patricia Jaramillo Agudelo y a mi hermano Alejandro Arboleda Jaramillo por darme el apoyo necesario durante el desarrollo de mi formación académica como artista visual; ellos son el impulso que siempre he requerido para continuar con mis estudios, estando presentes durante los momentos más difíciles.

Agradezco a la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano. Institución Universitaria. Gracias a mi profesor Paolo Antonio Villalba Storti, por brindarme la guía necesaria para el desarrollo y la organización de esta investigación; al profesor Fernando Antonio Rojo Betancourt por darme insumos bibliográficos para la formación conceptual de la presente tesis. También a los curadores Jaime Cerón Silva, Libe de Zulategui Mejía y a Mauricio Hincapié Acosta, a quienes brindo un reconocimiento por compartir sus conocimientos para el abordaje de este trabajo de grado.

Esta investigación es un acto mismo de gratitud hacia todos los actores que participaron de manera directa en este proceso de investigación durante los años dedicados a mi formación como artista visual.

Tabla De Contenido

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
JUSTIFICACIÓN	13
OBJETIVOS	15
OBJETIVO GENERAL	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
1. MARCO TEÓRICO	16
1.1 CONTEXTO E INICIOS: HACIA LA CREACIÓN DE TEORÍAS DENTRO DEL TERRITORIO	16
1.2 IRUPCIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE MODERNO EN COLOMBIA CON MARTA TRABA	23
1.3 IMPACTO E INFLUENCIA DE MARTA TRABA EN LA PLÁSTICA MODERNA	29
2. METODOLOGÍA	32
3. ANTECEDENTES HISTÓRICOS	36
3.1. CONSERVADURISMO Y MODERNIDAD ARTÍSTICA EN COLOMBIA	36
3.2 ARTE MODERNO ABSTRACTO DE LA DÉCADA DEL CINCUENTA: ALEJANDRO OBREGÓN	44
4. CRÍTICA DE ARTE MODERNO EN COLOMBIA: PARÁMETROS Y TEORÍAS	53
4.1 BEATRIZ GONZALES Y LA LLEGADA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA	56
4.2 FERNANDO BOTERO Y LA EXPLORACIÓN VOLUMÉTRICA DE LAS FORMAS	62
5. INTRODUCCIÓN HACIA LOS NUEVOS LENGUAJES ARTÍSTICOS	67
5.1 LAS BIENALES Y EXPOSICIONES DE ARTE MODERNO EN MEDELLÍN	67
5.2 LAS ENSEÑANZAS DE MARTA TRABA	75
6. CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	88

Resumen

Esta investigación centra su mirada en el desarrollo de la crítica y la historia del arte moderno en Colombia a partir del legado de Marta Traba. Su trabajo resulta crucial para comprender las transformaciones suscitadas en el campo artístico del país con la llegada de las vanguardias, así como también la apertura hacia nuevos lenguajes y prácticas artísticas dentro de los espacios expositivos y curatoriales producidos en Medellín durante las décadas de 1950 hasta 1980, tales como las Bienales de Arte de Coltejer y el I Coloquio de Arte no Objetual. Sin duda alguna, los postulados teóricos de Marta Traba permiten comprender los alcances y limitaciones del ejercicio de la crítica de arte, al mismo tiempo que se plantean reflexiones en torno a la construcción de la identidad nacional, la liberación del artista y la autonomía del arte en torno a los paradigmas que rigieron el arte colonial y republicano colombiano.

Palabras claves: Marta Traba, crítica de arte, vanguardias artísticas, prácticas artísticas, historia del arte moderno colombiano, Bienales de Coltejer, I Coloquio de Arte No Objetual.

Introducción

La presente monografía de grado explora, mediante una metodología de investigación cualitativa con diseño fenomenológico -hermenéutico, los acontecimientos históricos y reflexiones teóricas suscitadas en el marco de la producción artística nacional y local durante la segunda mitad del siglo XX, atendiendo a los postulados expuestos por Marta Traba en el marco del desarrollo de una crítica del arte soportada en la emergencia del arte moderno en Colombia, así como también se comienzan a exhibir y difundir nuevos lenguajes y prácticas artísticas dentro de los espacios expositivos y curatoriales de la época en cuestión en Medellín como las Bienales de Arte de Coltejer y el I Coloquio de Arte No Objetual.

La pertinencia de este trabajo radica en reconocer cuáles son los alcances y los límites de la crítica de arte en Colombia durante las décadas del cincuenta al ochenta del siglo XX, con el fin de explorar las elucubraciones dictaminadas por Traba y el impacto de su discurso para la consolidación de unas narrativas que plantean unas líneas de pensamiento discursivas sobre la irrupción del arte moderno en el país.

Es así como Marta Traba desarrolla un ejercicio de crítica de arte desde los medios de comunicación para la producción de contenido pedagógico y comunicativo que permita a las audiencias comprender la irrupción del arte moderno en el país; sin duda alguna, estas actividades discursivas y de divulgación establecen durante este periodo de la historia los primeros cuestionamientos sobre las manifestaciones artísticas dominantes de la época colonial y republicana, con el afán de responder a las nuevas nociones de identidad y cultura propuestas por los artistas emergentes de la segunda mitad del siglo XX.

A su vez, dentro del campo artístico se mueven una serie de instituciones y actores que demarcan y construyen los discursos y reflexiones para la producción de sentidos en el marco de

la creación plástica nacional. En particular, durante las décadas del cincuenta y del sesenta del siglo XX, el programa de televisión dirigido por Traba permitió el acercamiento de las audiencias al arte producido en Colombia durante este periodo, cuyo ejercicio se extiende también a la prensa y los suplementos culturales, siendo el debate artístico una práctica que se sostuvo hasta finales de la década de los noventa.

En efecto, la crítica de arte presenta en la actualidad un gran abanico de funciones que demarcan un ejercicio expandido de la profesión, en tanto que un crítico puede cumplir diversas tareas en el marco de la gestión cultural, la escritura ensayística y periodística, la curaduría, la historia del arte y la pedagogía, entre otros saberes y prácticas propias de la labor del crítico de arte.

De ahí que el crítico de arte encarne las funciones de comunicar, informar, difundir y pedagogizar a los públicos sobre las diversas manifestaciones culturales y artísticas, producto de la negociación de varios discursos entre los cuales se destacan las voces de los artistas, la de los historiadores, del museo y la academia como instituciones del arte, entre otros agentes que contribuyen a la circulación de saberes y a la visibilización de la producción artística.

Por consiguiente, el presente estudio propone una lectura hermenéutica para la comprensión de los inicios de la crítica del arte moderno en Colombia desde los postulados de Marta Traba, con el fin de lograr establecer los paradigmas formales y conceptuales develados en los nuevos lenguajes artísticos que demarcan la irrupción del arte moderno y contemporáneo en la región.

Como objetivo general de la presente investigación, se propone explorar las implicaciones teóricas dictaminadas por Marta Traba para el desarrollo de la crítica de arte moderno en Colombia durante las décadas del cincuenta al ochenta del siglo XX. Así mismo,

este estudio se plantea los siguientes objetivos específicos, a saber: en primer lugar, analizar el contexto del arte colombiano desarrollado entre 1950 y 1980 para comprender los cambios de paradigmas en el campo artístico nacional y su repercusión en la crítica del arte moderno.

Seguidamente, revisar las teorías sobre la comunicación en el arte de Marta Traba mediante la lectura e interpretación de su crítica sobre el estudio de las obras de los artistas nacionales modernos. Finalmente, proponer una lectura reflexiva sobre el reconocimiento del legado de Marta Traba para el desarrollo de una especialización en el ejercicio crítico del arte.

Para lograr los objetivos planteados, esta investigación ha sido dividida en tres grandes capítulos. El primero aborda algunos de los principales acontecimientos responsables de la tardía introducción del pensamiento moderno en la práctica artística de las nuevas generaciones de artistas gestadas durante las décadas de los años cincuenta en Colombia.

Fenómenos sociológicos de carácter político, ideológico y estético demarcan para el periodo en cuestión un rechazo hacia la aceptación de las vanguardias artísticas en los círculos más conservadores de la sociedad; sin embargo, los procesos de transformación generados dentro de la producción artística nacional develan un cambio de paradigma sustentado en el refinamiento de los discursos críticos suscitados con la llegada de Marta Traba al país durante mediados de la década a tratar.

A su vez, el segundo capítulo plantea una revisión reflexiva de los antecedentes teóricos que demarcan el discurso artístico y crítico de Marta Traba sobre el estudio de las obras de algunos artistas colombianos, con base en el naciente ideal de la *resistencia en el arte*, concepto filosófico y estético desarrollado por la crítica para abogar por la libertad del artista de todo compromiso ético, político, religioso y/o moral; por lo tanto, su autonomía le impide que sus funciones como artista sean relegadas a la producción de obras que representen los ideales

políticos del gobierno de turno, evitando la ejecución de obras complacientes que no llevan al cuestionamiento de la realidad, asumiendo el arte una postura comunicativa para la creación de códigos que resultan cambiantes y heterogéneos; es decir, el arte se vuelve un elemento responsivo de la realidad y, a su vez, un acto favorable para la construcción de la identidad colombiana.

Parecería en un principio contradictorio que el discurso crítico no se centrara, simplemente, en parámetros calificativos usados para imponer un valor a un producto artístico que obedezca al gusto de un posible inversor; sin embargo, con el auge de la crítica acontecida desde principios de los años cincuenta, se ha divisado dentro de la práctica una reivindicación de la subjetividad del crítico que, si bien puede llegar a afectar su juicio de gusto es, al mismo tiempo, un traductor de signos ocultos por parte del autor de la obra.

Este modelo de crítica propiciado por Traba, significó el entendimiento del arte como un lenguaje que se basa en una construcción de códigos propios de cada artista, lo cual significaría un trabajo de introspección, que es convertido en un desafío para el entendimiento del público, cuestión en la que entra en juego el trabajo de crítico, quien desde ese momento funge tanto como un traductor para el público como también un maestro para el artista, quien buscará el mejoramiento paulatino de su discurso bajo una dialéctica de avance constante.

Finalmente, el tercer capítulo explora la experiencia de tres críticos y curadores de arte de Medellín, a saber: Jaime Cerón Silva, Libe de Zulategui Mejía y Mauricio Hincapié Acosta, con el fin de proponer una interpretación de los hechos que transformaron el auge del ejercicio crítico en Colombia, además de discutir la importancia del legado de Marta Traba como referente para la consolidación de esta profesión.

Así mismo, el impacto que lograron las primeras Bienales de Coltejer durante las décadas de los sesenta y setenta, además del I Coloquio de Arte No Objetual, visibilizaron los nuevos paradigmas e inquietudes de los artistas colombianos. En efecto, los métodos de enseñanza de Marta Traba difundidos a través de los distintos medios de comunicación permitieron acercar a un público más amplio hacia las nuevas formas de creación plástica, la historia del arte colombiano y el desarrollo de una crítica del arte moderno centrada en su función pedagógica y educativa.

Planteamiento Del Problema

La finalidad de este estudio histórico – hermenéutico con enfoque fenomenológico se centra en explorar las implicaciones que tuvieron las teorías de Marta Traba en el ejercicio de la crítica del arte moderno en Colombia, con la intención de generar una reflexión teórica en torno a la comprensión de los nuevos lenguajes artísticos que surgen en la escena plástica del país durante las décadas del cincuenta al ochenta, develándose la necesidad de interrogarse por la identidad del arte latinoamericano y colombiano.

Con relación a los instrumentos para la recolección de la información, entre los cuales se destacan la entrevista dialógica y la interpretación de textos, se procede con la búsqueda de fuentes documentales y testimoniales que permitan evidenciar la comprensión del devenir de la escritura crítica referente al arte moderno colombiano, mediante un análisis interpretativo de los postulados de Marta Traba, junto con un estudio de los diferentes artistas y acontecimientos que demarcan la producción artística del país durante las décadas del cincuenta al ochenta.

Por consiguiente, el problema de investigación expuesto reflexiona inicialmente sobre los fundamentos que definen la actividad crítica del arte moderno en Colombia, a través del reconocimiento de sus funciones comunicativas para establecer vínculos de mediación entre el artista, la obra de arte y el público.

A su vez, el aporte de la crítica de arte sirve como propósito para hacer evidente el significado intrínseco de la obra artística desde la voz del autor o creador, siendo, además, un filtro entre la cultura y la audiencia para pensar los procesos comunicativos inherentes a la producción de sentido y de exhibición del arte. Del mismo modo, la apreciación en torno al valor y la calidad de la obra artística resultan importantes de resaltar dentro de todo proyecto adherido a la crítica artística.

Vale la pena afirmar que esta discusión tuvo un peculiar auge durante las décadas del cincuenta al ochenta, en la cual los críticos, ya alejados de una narrativa del arte como forma de representación de la realidad, entendían que ahora esta actividad se encaminaba a una constante evolución y cuestionamiento sobre la creación plástica y la irrupción de nuevos lenguajes y prácticas que van más allá de una representación literal y mimética de la realidad, por lo cual se suscitan nuevas dialécticas y cuestionamientos sobre el arte moderno en Colombia y su relación con la crítica.

Sin duda alguna, los procesos de comunicación – educación liderados por Marta Traba y la crítica de arte moderno durante las décadas del cincuenta y sesenta funcionan como antecedentes para la comprensión de los nuevos espacios pedagógicos, museográficos y curatoriales abordados en Medellín durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta en el marco de las Bienales de Arte de Coltejer, los Salones Nacionales de Artistas y el Primer Coloquio de Arte No Objetual del Museo de Arte Moderno de Medellín.

Por consiguiente, Marta Traba inicia una crítica del arte moderno en Colombia mediante la formulación de teorías que contesten a las cuestiones identitarias del arte colombiano y latinoamericano, con el fin de introducirlo en el ámbito internacional de la crítica demarcando la idea de un arte local, regional y nacional con un lenguaje y una identidad que goza de puntos de encuentro y distanciamiento con respecto a los pasados valores estéticos provenientes del modelo academicista europeo. Esto supone un cambio de paradigma en el modelo de la crítica de arte en Colombia.

Finalmente, este trabajo se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo las concepciones teóricas del lenguaje del arte introducidas por Marta Traba permitieron desarrollar en Colombia una base conceptual para la emergencia de una crítica del arte moderno?

Justificación

Esta investigación propone una lectura hermenéutica que permita comprender los inicios de la crítica del arte moderno en Colombia y Latinoamérica desde los postulados de Marta Traba, con el fin de lograr establecer los paradigmas formales y conceptuales develados en los nuevos lenguajes artísticos que demarcan la irrupción del arte moderno y contemporáneo en la región.

En particular, la reflexión teórica liderada por Traba permite un acercamiento a la comprensión de la actividad crítica en torno al arte moderno suscitado en Colombia, el cual rompe con los códigos y valores estéticos del pasado para adentrarse en nuevas formas de producción artística, difusión y relación del arte con los públicos nunca antes vistas dentro del panorama cultural del país a través de las bienales, salones de arte, programas de televisión, publicaciones y demás espacios de comunicación - educación y de formación de audiencias que sirvieron como antesala para determinar la labor del crítico de arte en la sociedad.

Así mismo, esta investigación aspira a develar la crisis a la cual ha estado expuesta la crítica del arte en Colombia, luego del legado de Marta Traba, en tanto que quienes la precedieron no supieron adaptarse a los nuevos lenguajes artísticos, decantándose la labor del crítico hacia otros campos tales como la curaduría, la producción artística y la gestión cultural, por lo cual se difuminan los límites de la profesionalización de la crítica de arte en la actualidad.

Ante el surgimiento de nuevos lenguajes artísticos y la ausencia de una escritura crítica que permita comunicar a las audiencias sobre la irrupción del arte moderno y contemporáneo en Colombia, posterior a las elucubraciones dictaminadas por Traba, dicho sentimiento de vacío conceptual exige la importancia de producción de sentido crítico y reflexivo sobre el carácter identitario del arte colombiano y latinoamericano, activando el factor de formación cultural y

comunicativo que la crítica del arte se había propuesto para el mejoramiento en los procesos de recepción y consumo del arte moderno y contemporáneo por parte del público.

Objetivos

Objetivo General

Explorar las implicaciones teóricas dictaminadas por Marta Traba para el desarrollo de la crítica de arte moderno en Colombia durante las décadas del cincuenta al ochenta del siglo XX.

Objetivos Específicos

- 1.** Analizar el contexto del arte colombiano desarrollado entre 1950 y 1980 para comprender los cambios de paradigmas en el campo artístico nacional y su repercusión en la crítica del arte moderno.
- 2.** Revisar las teorías sobre la comunicación en el arte de Marta Traba mediante la lectura e interpretación de su crítica sobre el estudio de las obras de los artistas nacionales modernos.
- 3.** Proponer una lectura reflexiva sobre el reconocimiento del legado de Marta Traba para el desarrollo de una especialización en el ejercicio crítico del arte.

1. Marco Teórico

1.1 Contexto E Inicios: Hacia La Creación De Teorías Dentro Del Territorio

Medellín se observa a sí misma como un territorio cargado de multiculturalismo y multiplicidad de estéticas dentro de las expresiones artísticas suscitadas durante las décadas del cincuenta y del ochenta del siglo XX. Las reflexiones generadas dentro de los campos museográficos y curatoriales de la época demarcan la importancia de generar una crítica de arte moderno y contextual para comprender los cambios generados dentro de la producción plástica del país en el marco de las bienales y festivales de arte desarrollados en la ciudad durante el periodo en cuestión.

De ahí que sea menester para esta investigación entender cuáles fueron las principales razones por las cuales la entrada de la modernidad en Colombia produjo cambios en la forma de visualizar y producir el arte dentro del territorio. Por consiguiente, se propone como época de estudio la emergencia de la crítica de arte moderno liderada por Marta Traba durante la década de los años cincuenta al ochenta, momento particular dentro de la historia del arte en Colombia como consecuencia de las transformaciones generadas dentro del propio campo artístico.

Sin duda alguna, la crítica de arte tanto local como internacional da prueba de la naciente aceptación de nuevas corrientes artísticas que diferían de las concepciones academicistas tradicionales europeas fuertemente implantadas durante los periodos de la Conquista y Colonización en Colombia. Alberto Urdaneta, fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886, da paso al surgimiento de una crítica e historia del arte temprana en Colombia, amparada en la importación de unos valores estéticos eurocéntricos que demarcan la enseñanza moderna del arte académico en el país. Como lo expone Vásquez Rodríguez (2016):

Las élites monopolizaban los cánones de la cultura. Los artistas aprendían allí a dibujar a la Virgen María y a trazar las escenas bíblicas que enriquecían virtudes y alentaban comportamientos educados. El modelo de composición estaba dado por la resonancia de la iconografía colonial (párr. 4).

De acuerdo con lo anterior, el modelo europeo de las bellas artes es importado dentro del territorio colombiano atendiendo a los parámetros culturales expuestos por la Escuela de Bellas Artes de París, la Academia de San Fernando de Madrid y la de San Marcos en Ciudad de México (Vásquez Rodríguez, 2016), a través de los cuales se instauro un modelo artístico civilizatorio, soportado en la idea del artista individual, la reproducción de modelos, el genio, el talento y el buen gusto.

Sin embargo, este modelo resulta insuficiente para comprender los cambios suscitados durante el siglo XIX en el marco de la producción artística europea con la llegada de las vanguardias artísticas, generándose un retraso en la llegada de estos nuevos lenguajes artísticos en Colombia, además de las reticencias a aceptar el uso del indigenismo como forma de creación estética de nuevos estilos artísticos en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX.

En el caso de la crítica, esta se vio fuertemente afectada por pensamientos conservadores que abogaban por la permanencia de viejos estilos; fue cuando el arte en Colombia no solo manifestaba sus primeros pasos hacia las experimentaciones vanguardistas, sino que este fue impregnado por un claro tinte político que dividió a críticos y artistas en dos bandos, es decir, conservadores y liberales, que según Álvaro Medina:

Al menos en las artes plásticas, Colombia no conoció la etapa Vanguardista a ultranza que con mayor o menor medida se registró en otros países de América Latina. [...] Si consideramos únicamente las tendencias dominantes desde el alborar del siglo,

podremos ver que en Colombia se pasó de los estilos emparentados con la academia con el impresionismo (1995, p. 33).

Este rechazo hacia la creación de nuevos lenguajes artísticos, que diferían o mínimamente se alejaban del academicismo, mostraba en Medellín una actitud muchísimo más severa y conservadora que la manifiesta en otras ciudades como Bogotá. Evidencia de esto era la constante comparación hecha a las reacciones que asumieron ambas capitales ante la introducción de la Exposición Francesa de 1922 en Colombia, la cual trajo consigo el desarrollo de un nuevo gusto artístico moderno en el país, además del naciente desarrollo de textos de crítica de arte publicados en revistas locales que permitieron explicar a las audiencias las transformaciones suscitadas ante la llegada del arte moderno. Según Carlos Arturo Fernández y Gustavo Adolfo Villegas Gómez (2017),

El debate crítico en Medellín fue mínimo, por no decir nulo, la promoción de la exposición parece haber sido mucho menor y, como es bien conocido, el desarrollo de las tendencias modernas en la ciudad tendría que esperar un poco más de cuarenta años (p. 107).

Solo fue hasta la década de los años cincuenta que se logró una apertura y aceptación de los diferentes estilos artísticos en Colombia, a pesar de las asperezas manifiestas por los sectores más conservadores de la crítica de arte en el país con motivo de la aparición de los nuevos lenguajes artísticos. Lo anterior dio paso, además, a la apertura de centros de discusión dedicados a la producción artística y reflexión crítica sobre estos cambios generados en el país y, por lo tanto, toma mayor importancia la visión del curador no solo como mediador entre el artista y el público sino también como sujeto de formación y educación cultural.

Los salones nacionales de los años cincuenta y sesenta son eventos que dieron pie a una variada actividad crítica [...] Así mismo, como es sabido, es el momento en el que se consolida la influyente actividad de Marta Traba [el Salón Nacional de Artistas, nacido en los años cuarenta de una iniciativa educativa y de divulgación, ha sido no solo el animador de la actividad crítica alrededor del arte, sino también el resultado de la contradicción y el debate crítico (Giraldo, 2007, p.77).

Esta misma década coincidió con la llegada de la crítica Marta Traba al país junto a su esposo Alberto Zalamea en el año 1954, mostrando un notorio interés por la manera en que se manifestó la llegada del arte moderno a Colombia; según ella, estas manifestaciones se podrían analizar desde dos puntos de vista.

En primer lugar, la llegada de las vanguardias artísticas europeas se dio en el territorio latinoamericano de manera tardía y aislada. Seguidamente, existía una resistencia de aceptar las corrientes estéticas dominantes de la cultura extranjera, como una postura ideológica tendiente a evitar todo tipo de influencia proveniente de la capital moderna del arte para la época que era Nueva York (Traba, 1974).

Ahora, el dilema al cual se enfrentaban tanto críticos como artistas durante esta década en particular consistió en la búsqueda de una posible irrupción de las vanguardias artísticas latinoamericanas, al mismo tiempo que se plantea una preocupación por definir la identidad colombiana desde la producción artística. Antecedentes como la Guerra Fría y la emergencia del expresionismo abstracto como la primera vanguardia artística norteamericana, Latinoamérica, y Colombia, en particular, asumen una postura nacionalista durante las primeras décadas del siglo XX al demostrar señales de resistencia.

Sin duda alguna, en Colombia resulta menester hacer mención de toda la producción artística desatada durante los años veinte y treinta del siglo XX por parte del grupo Bachué, quienes, a través de la pintura, el muralismo, el dibujo y la escultura reivindican los valores ancestrales de las comunidades indígenas, negras y campesinas como una forma de acercarse a las raíces identitarias de un país invisibilizado dentro de las representaciones artísticas del arte colonial y republicano.

Posteriormente, durante las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo XX, los artistas comienzan a explorar la experimentación formal y matérica de sus producciones artísticas, dándose la emergencia de un arte autorreferencial, a-histórico y desprovisto de las grandes narrativas hegemónicas historicistas instauradas dentro del academicismo, como lo comenta Giraldo (2007) al afirmar que

Marta Traba, en ese sentido, expondrá que, si bien la pintura abstracta libera al artista de la obligación de ser dependiente de la realidad, con ello contrae una exigencia mayor: la de establecer coherencia interna entre los meros elementos del cuadro (p.86).

En efecto, estas serían algunas de las razones principales por las cuales la escritora colombo argentina, durante su proceso de reflexión crítica en los años cincuenta, enfocó sus estudios al área del lenguaje, con el fin de lograr la formulación de teorías que ayudasen a validar su trabajo tanto de crítica como también de formadora de públicos y artistas, atendiendo a los cambios estéticos, formales y conceptuales de todo el arte nacional producido durante la segunda mitad del siglo XX en Colombia.

Así mismo, las concepciones teóricas de Marta Traba basadas en el carácter discursivo del arte y su preocupación por la versatilidad del crítico en los distintos medios de difusión como sujeto formador y guía en el campo, se advierte, además, la importancia de reivindicar el

surgimiento de una historiografía del arte moderno en Colombia. Ivonne Pinni señala que la posición asumida por Marta Traba era meramente historicista, ya que, según ella, para Traba “las obras de arte no pueden ser concebidas como objetos desprendidos de la historia” (2010, p. 2). En el mismo texto se señala que una de las mayores preocupaciones de Traba, además del historicismo que impregna de significado a la obra, esta también planteada la búsqueda por los temas identitarios de la región latinoamericana y de Colombia, en particular.

Vale la pena hacer mención del crítico de arte peruano Juan Acha, quien además de ser contemporáneo a Traba, comienza a ejercer en el Perú desde la década del cincuenta y sesenta del siglo XX una reflexión acerca de la importancia de teorizar la producción artística latinoamericana, tal cual como lo advierte Rodrigo López (2014) al comentar sobre la inexistencia de teorías artísticas propias del territorio debido a la situación de dependencia con Occidente. Desde esta perspectiva, no existía una teoría que respondiera a los intereses y necesidades latinoamericanas; aunque para Acha, teorizar sobre la producción artística de la región no implica necesariamente tomar una distancia radical de las posturas estéticas occidentales.

Nuestras manifestaciones artísticas carecen de apropiadas teorías que las respalden. Los artistas se apropian de modo romántico de las propuestas occidentales y ello desemboca, como muestra su trabajo, en una no vinculación con nuestra realidad y con las necesidades sensitivo-visuales “-que constituyen lo específico del arte y que también forma parte de nuestra realidad humana y social-”. Se apropian, además, de conceptos espiritualistas e idealistas que llevan a pensar que la producción artística es un tema que solamente le compete a la aptitud de los artistas (Acha, como se citó en Rodrigo López, 2014, p.200).

A su vez, si se quiere hacer una revisión exhaustiva de los textos que exploran el tema de la identidad dentro del lenguaje artístico moderno en Colombia, se pueden encontrar trabajos historiográficos que recopilan los sucesos acontecidos en el campo del arte durante el siglo XX, principalmente entre la década del cincuenta hasta el principio de la década de los ochenta.

Existe una intención de presentar la dinámica centro-periferia, un juego paradójico entre la hegemonía cultural de los circuitos del arte europeos y estadounidenses, amparados en la ideología civilizadora – como deseo frustrado de la vieja colonia- entrelazado a los fantasmas de búsqueda, falta o ausencia de identidad (Montiel, 2016, p.94).

Es así como el legado de Juan Acha y Marta Traba traza las bases epistemológicas y conceptuales de un arte que pretende nutrirse de su perspectiva latinoamericana, con el fin de instaurar un discurso dentro de la obra que permita generar procesos de teorización que demarquen las búsquedas de una identidad regional. Según Giraldo (2007), Traba encarna, para nuestro contexto nacional, los orígenes de una crítica del arte moderno articulada con las teorías del lenguaje y la comunicación. “El arte latinoamericano debía apostar por la significación y la insistencia en ser lenguaje y no imitación de otro código” (p.49).

Vale la pena mencionar que para la década del sesenta del siglo XX se consolida en Colombia la emergencia de la historia del arte como disciplina, estableciéndose por primera vez la categoría de arte colonial para todas las producciones artísticas suscitadas durante el periodo colonial neogranadino. Igualmente, para este periodo surgen importantes estudios críticos como una necesidad de fortalecer la producción artística nacional para vincularlo con su historia.

Sin duda alguna, la década del sesenta del siglo XX representa para el país no solo la consolidación de una historia del arte nacional, sino también la llegada de la crítica modernista; la apertura del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte Moderno La Tertulia de

Cali y el Museo de Arte Moderno de Medellín, diez años después, como espacios para la conservación, protección y difusión de los nuevos lenguajes y prácticas artísticas suscitadas durante este periodo. Igualmente, la llegada del arte abstracto al país validó la necesidad de impulsar un ejercicio de crítica de arte sobre el contexto local y nacional, con el fin de poderlo comparar con otros contextos de producción artística foráneos como sucede, precisamente, con la historiografía del arte europeo y norteamericano.

1.2 Irrupción De La Crítica De Arte Moderno En Colombia Con Marta Traba

Marta Traba resulta ser una figura imprescindible dentro de la crítica de arte moderno en Colombia. A través de su programa de televisión, sus publicaciones y ensayos se dio apertura a la negociación de saberes y búsquedas de sentidos que relacionan al artista con la obra y sus destinatarios, produciéndose una apertura en el campo del periodismo cultural y de opinión especializada en torno al desarrollo del modernismo artístico de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, siendo una herramienta, además, para la pedagogización de todas las audiencias que exploraban por primera vez las imágenes artísticas transmitidas a través del tubo de rayos catódico de la televisión.

Así mismo, se fundamentan las bases conceptuales y teóricas de una nueva historiografía del arte colombiano, así como también se evidencia la llegada de las prácticas artísticas contemporáneas a los espacios expositivos destinados a difundir los nuevos paradigmas del arte moderno y contemporáneo en Colombia como lo fueron las Bienales de Arte de Coltejer y el I Coloquio de Arte No Objetual en Medellín.

Por otro lado, Peña Mejía (2010) basa su investigación en torno al trabajo de Marta Traba, destacando también la lectura y el reconocimiento del entorno socio político, que fue el principal detonante para la creación artística suscitada durante el periodo en cuestión de esta investigación. Desde esta perspectiva, se comprende que un ejercicio de crítica no solo se debe leer desde la historia del arte sino también desde una postura sociológica mucho más amplia, a través de la cual se puedan inferir lecturas sobre los procesos de producción y recepción de las obras de arte dentro de unos contextos culturales, sociales y políticos específicos.

En efecto, Traba concibe el arte como una forma de relato histórico, siendo la crítica de arte una fuente de discursos y teorías publicadas en el transcurso de la década de los años cincuenta y sesenta, así como los trabajos de otros escritores quienes impulsan el cambio de paradigma artístico y pensamiento estético dentro del país. Al respecto, Peña (2010) comenta que:

Los escritos de Marta Traba son de gran utilidad porque explican el dinamismo artístico y, al mismo tiempo, ofrecen un testimonio personal del periodo abordado... Estas obras son de gran importancia porque primero que todo exponen una opinión de la época sobre un arte comprometido (p. 17).

Por otra parte, en la investigación realizada por Gómez Echeverri (2007), aunque se sigue teniendo en cuenta el factor educativo de Traba en el desarrollo de su crítica de arte, este centra su mirada en la versatilidad que tuvo ésta dentro de los medios de comunicación de Colombia. Precisamente, Traba tuvo a su cargo el desarrollo de cuatro programas de televisión dedicados exclusivamente a la historia y la crítica de arte en el país. Así mismo, el autor en cuestión se apoya en la definición de crítica de arte expuesta por Omar Calabrese, la cual contiene los siguientes fundamentos:

... Existe una noción de crítica de arte que abarca “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 a las relaciones del arte con el mercado (Calabrese, como se citó en Gómez Echeverri, 2007, p. 9).

A su vez, la llegada de la televisión a Colombia se da el 13 de junio de 1954. Hacia finales del mismo año, Marta Traba inaugura una serie de programas de televisión gracias al apoyo del entonces director de la Radio Televisora Nacional, Fernando Gómez Agudelo, quien manifiesta su intención de darle apertura a la generación de espacios culturales dentro de la programación diaria, teniendo en cuenta, además, la limitación temporal, dado que la transmisión de contenidos solo se daba en una franja específica de tres horas, desde las 7.00 p.m. hasta las 10.00 p.m. Por esta razón, la duración de los programas tenía un límite entre los 15 a 20 minutos de duración (Gómez Echeverri, 2007).

Es así como Traba inaugura *El Museo Imaginario*, en 1954, primer programa de la televisión colombiana dedicado a las artes plásticas y transmitido todos los miércoles a las 7.00 p.m., así como también publica el primer ensayo de crítica en Colombia titulado *El museo vacío*, en 1958, bajo la editorial Mito. Posteriormente, el programa *Una visita a los museos* surge en 1955 como un espacio destinado a brindar información sobre las colecciones y exposiciones de los principales museos europeos a los cuales Traba asistió, tales como el Museo Louvre, de París, o el Museo El Prado, en Madrid (Gómez Echeverri, 2007).

La investigación de Gómez Echeverri (2007) da cuenta de la manera como Marta Traba lideró una serie de procesos cercanos al pensamiento estético latinoamericano sobre la función pedagógica y educativa de los medios de comunicación: la *comunicación – educación* y la *museología social* se conciben como dos preguntas de reflexión durante las décadas del setenta del siglo XX en la región para comprender, por una parte, los procesos de emancipación de los pueblos mediante el uso de los medios de comunicación para generar contenidos que respondan a las necesidades de las colectividades. Y, en segundo lugar, para comprender cuáles son los usos y funciones de los museos latinoamericanos, en donde estos también cumplen funciones pedagógicas dentro de su contenido museográfico y curatorial, además de la emergencia de los museos comunitarios. De ahí que Juan Acha, desde el Perú, y Marta Traba, desde Colombia, sean los pioneros en el desarrollo de un pensamiento crítico sobre la identidad latinoamericana y la manera cómo esta se ha representado a través del arte moderno.

Precisamente, la crítica de arte producida por Traba expone la generación de un contenido tendiente a impulsar y difundir la producción artística nacional, con el objetivo de posicionar el arte colombiano dentro del panorama artístico latinoamericano, brindando una mayor visibilización a la producción local.

Marta Traba también presentó el programa *El abc del arte*, interesado en la difusión del arte nacional, en el que realizaba entrevistas a destacados artistas de aquel entonces en Colombia... Incluso los nombres de los programas *El abc del arte* y *Curso de historia del arte* parecen reconocer y corroborar su intención de ser educativos (Gómez Echeverri, 2007, p. 13 -28).

Por otro lado, Alba Cecilia Gutiérrez (2011) concentra su actitud beligerante a favor de la aceptación del arte moderno dentro del país. Una lectura fragmentaria de sus textos puede dar la

impresión de su adherencia a los postulados de Clement Greenberg, el crítico de arte más influyente en Estados Unidos hacia mediados del siglo XX, mentor del movimiento moderno abstracto americano, para quien descubrir el valor de una obra de arte era fundamentalmente una función del ojo. Es decir, el sentido de la obra procede del uso descriptivo y la valoración formal que se da del arte.

A su vez, Matías Marambio de la Fuente (2013) develó una especial atención a las afinidades selectivas de Marta Traba, puesto que esta encarna el ideal de ser “... una de las intelectuales sindicadas como responsables de la modernización del campo de las artes, especialmente en Colombia” (p. 46). Bajo el concepto de Marambio, la misión a la que se dirigía Traba era la de fomentar la modernización cultural del país desde el uso de los medios masivos de comunicación. Este es el hecho que más se ha remarcado de su trabajo, tanto así que Efrén Giraldo (2007) reconoce el éxito mediático de Traba, responsabilizando en gran medida al hecho de que ella pudo “... haber logrado cambiar el rumbo del arte colombiano (y gran parte del latinoamericano) a través de su capacidad para resumir en una sola tarea funciones de orden social, mediático y teórico” (p. 22).

Es claro que la faceta de Traba como escritora iba más allá de la enseñanza de la historia del arte en Latinoamérica; utilizó la televisión como un mediador para acercar a las masas hacia el gusto genuino por el arte en sus diversas manifestaciones y periodos, aparte que los medios de comunicación fueron utilizados por Traba como una extensión de su función como pedagoga y educadora.

Traba, además de su faceta como productora y directora de programas de televisión culturales, dictó la cátedra de arte moderno en la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá y fue cofundadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Durante su exilio del país por

México, Venezuela, Argentina y Europa, con motivo de su enfrentamiento ideológico con el entonces presidente Carlos Lleras en rechazo a la imposición de la incursión militar dentro de la Universidad Nacional, le permitió desarrollar una amplia producción escritural de textos sobre historia del arte contemporáneo latinoamericano (Rojas, 2012). Este deseo de interpretar el arte como una forma de lenguaje fue la que caracterizó el cambio discursivo de la crítica de arte dentro del contexto colombiano. Dentro de su análisis plantea que:

El arte no es solo una forma exhaustiva de conocimiento, sino que es el único lenguaje universal que existe entre los hombres. Es cierto que para conducir al público hasta la belleza justa que él promueve, es necesario que el escritor se sirva del estilo (Cerón, 2010, p. 111).

Ya albergando otros aspectos que serán de importancia para esta investigación, se debe comprender por qué dichas características fueron las que generaron un impacto de gran envergadura en el contexto de la producción artística colombiana. No obstante, uno de los problemas que aquejan al país ha sido la falta de actores que regulen y difundan la producción artística. Si bien existe un aumento sustancial de artistas, se adolece de una práctica escritural en crítica de arte actualmente, que ayude a guiar tanto a artistas como también al público. Así lo advierte Giraldo cuando comenta que

En Colombia no existen estudios superiores que busquen formar conocedores de arte; los programas universitarios se destinan a la formación de los creadores y hay que esperar un ciclo de posgrado, de reciente creación para ver aparecer procesos de formación orientados a la investigación (Giraldo, 2007, p. 111).

1.3 Impacto E Influencia De Marta Traba En La Plástica Moderna

Al plantearse la función pedagógica y comunicativa del discurso producido por Marta Traba en el desarrollo de la crítica de arte, sería predecible que existieran artistas dispuestos a seguir sus enseñanzas. Ese podría ser el caso de su alumna Beatriz Gonzales, quien para Cerón (2011) resulta ser un tipo de argumentación favorable y, al mismo tiempo, conveniente para impulsar la carrera de los nuevos artistas modernos del país, difundir su trabajo e inscribirlos en la reflexión de una crítica y una historia del arte tanto nacional como también latinoamericana.

Al igual que lo hizo su maestra en su tiempo, Beatriz Gonzales se concentraría en crear obra alejándose de los ideales academicistas, incluso anticipándose al cambio de paradigma que traería consigo el concepto propuesto por el crítico Arthur Danto sobre el fin del arte, utilizando ideas que para ese tiempo resultaban novedosas como lo son la apropiación de imágenes, que han calado profundamente dentro de la cultura colombiana. En un artículo de la revista Escala, María Teresa Gutiérrez habla sobre el trabajo de Gonzales de la siguiente manera:

Podríamos, en consecuencia, concluir, mostrando como tercer rasgo básico de la obra de Beatriz Gonzales el convertir en arte tanto la técnica como la temática de los medios de comunicación de masas - hace de los iconos estereotipados de la sociedad de consumo nuevas formas de apreciación visual y estética, otorgándoles una pátina, o una temperatura, como prefiere decir la artista, inconfundiblemente colombiana (s.f., p. 6).

Idea que la misma Traba (1974) apoyaría en su libro de Historia abierta del arte colombiano, en el cual afirma que el arte de Gonzales se concibe como una forma de parodia o sátira inscrita dentro de la cultura colombiana, tanto así que es posible que esta pueda considerarse precursora de otros artistas como Nadín Ospina, al menos en lo que compete a este tipo de intenciones dentro de las obras; es decir, valida su arte por medio de un lenguaje satírico

o paródico. “Una joven pintora como Beatriz Gonzales, por ejemplo, se entrega a la solución particular de parodiar ciertos aspectos risibles de la vida iconográfica de Colombia; sus fuentes son tan diversas como originales” (Traba, 1984, p. 332).

Algunos críticos encuentran puntos similares en torno a la aceptación de la pintura de Warhol, en Estados Unidos, y Gonzales, en Colombia. Si bien son dos concepciones distintas las que comparten Warhol y Gonzales en sus obras de estilo pop, el primero responde más al reconocimiento de la sociedad de masas y de consumo en el marco del capitalismo norteamericano, mientras que Gonzales ofrece un pop de estilo criollo en el cual es posible identificar las representaciones más coloquiales de Colombia, permitiendo que el espectador se sienta identificado con su contexto cultural, social y político.

Al mismo tiempo, a lo largo de su carrera, existieron otros artistas que Traba destacó dentro de su ejercicio de crítica de arte, como lo fue el caso de Alejandro Obregón, a quien destaca como el precursor de la pintura moderna en Colombia de la segunda mitad del siglo XX. La importancia de su pintura radica, según Traba (1974), en la manera como este desafió los convencionalismos técnicos del dibujo y del color para redefinir la realidad según la visión del artista. De ahí que se sacrifique el acto de la mimesis de la realidad propia del arte academicista.

El acercamiento de Obregón al panorama de las artes modernas en Colombia demuestra su versatilidad en el tratamiento de las formas, las cuales se debaten entre lo figurativo y lo abstracto, con un uso bastante particular del color que Traba destaca dentro de toda su dialéctica crítica en relación con la llegada de la pintura modernista al país. Para Traba (1984), Obregón encarna, además, dentro de su producción pictórica una serie de cuestionamientos asociados con la identidad y la cultura colombiana. Igualmente, Carmen María Jaramillo (2004) se refiere a las acciones de Obregón, como también a las de otros artistas pertenecientes a la generación de

mediados de siglo XX, como una serie de búsquedas pretendidas con el objetivo de establecer un intercambio con ese modernismo que debió permanecer en la sombra durante los años treinta y comienzos de los cuarenta, cuando las posturas nacionalistas o regionalistas tuvieron eco en el campo de la cultura. Es decir, estos artistas se abren al espíritu de las vanguardias y en especial a los aportes de la abstracción (2004, p. 28).

Por ende, las pinturas de Alejandro Obregón muestran no solo un proceso de evolución hasta el hallazgo de un estilo propio, sino también un revisionismo de la historia de las vanguardias del siglo XX, así como las remembranzas de las luchas realizadas por los artistas liberales de las décadas de los años veinte y treinta en el país.

Si se revisa su proceso como artista a lo largo de las décadas, se puede encontrar en la pintura de Obregón saltos peculiares entre diversas corrientes estéticas. Gracias esto se puede atestiguar en sus primeros cuadros como *Retrato de pintor*, de 1943, cierto apego al realismo mimético y manierista, mientras que en *Nube gris*, de 1948, se atestigua un acercamiento hacia las raíces indigenistas similar a la producción de los Bachué, pero con un uso expresionista del color; pero, si se hace un salto temporal hacia años más recientes, su serie de cóndores evidencian una preocupación por acogerse a los lineamientos del modernismo mediante la representación de realidades deformadas y fragmentadas como resultado del reconocimiento de la influencia simbolista, expresionista y cubista en su pintura.

2. Metodología

El siguiente trabajo de enfoque cualitativo busca explorar la esencia del fenómeno que significó la irrupción del arte moderno dentro del territorio colombiano gracias a las teorías en torno al campo de la crítica de arte presentadas por la escritora e historiadora del arte, Marta Traba, durante la segunda mitad del siglo XX, lo cual dio paso a un periodo de apogeo y reconocimiento del arte moderno colombiano dentro de la discusión del panorama latinoamericano de las artes plásticas.

Esta investigación cualitativa, con diseño fenomenológico, concibe la interpretación de los fenómenos desde una postura hermenéutica. Se reconoce la importancia de la triangulación de la información obtenida tanto de fuentes documentales como también testimoniales. Se toma como pilar fundamental la lectura e interpretación de los textos y teorías planteadas por Marta Traba, así como también se complementa el discurso narrativo de esta investigación desde los aportes de diversos autores y actores, quienes han experimentado el fenómeno a estudiar en torno al desarrollo de la crítica de arte moderno en Colombia de la década del cincuenta al ochenta del siglo XX.

Precisamente, indagar sobre los orígenes de la crítica de arte moderno en Colombia implica iniciar con un ejercicio de búsqueda de fuentes documentales, de archivo y audiovisuales sobre el tema y periodo en cuestión, con el fin de desarrollar categorías y conceptos que permitan el cruce de fuentes tanto bibliográficas como testimoniales. Las categorías de análisis se fortalecen a través de un ejercicio de ficha hipertextual incluida en los anexos.

Siendo referentes de esta metodología de diseño fenomenológico Friedrich Scheleiermacher y Martin Heidegger, sus preocupaciones iban más allá de una mera comprensión de los textos o testimonios narrados, puesto que se explora también el pensamiento

y la evolución que los mismos sujetos implicados dentro del fenómeno manifiestan a través del tiempo, constituyéndose así un tipo de experiencia histórica mediado también desde las subjetividades de los actores. Además de una técnica, la hermenéutica “es un método que trata de desligarse de la arbitrariedad interpretativa romántica y de la reducción naturalista para hacer de la interpretación histórica la base en que se fundamenta la validez universal” (Dilthey, como se citó en Ruedas y Nieves, 2009, p.184).

Así es como la hermenéutica se concibe como una herramienta necesaria para la realización de esta investigación. Mediante el análisis de algunos conceptos, se pretende evaluar tanto el contexto histórico como las razones que llevaron al planteamiento de las teorías realizadas por la crítica de arte Marta Traba sobre la defensa de los emergentes lenguajes artísticos en el país, paralelo con la apertura de nuevos espacios museográficos y curatoriales destinados a fortalecer este tipo de reflexiones vanguardistas en el campo de la producción plástica nacional.

Al tomar el enfoque de la investigación fenomenológica descrito por Heidegger, se reconoce también la experiencia del investigador para entender la esencia del fenómeno, lo que significa incluir la percepción y juicios de valor acontecidos alrededor del fenómeno a estudiar (Ruedas y Nieves, 2009), como también se parte de la reivindicación del reconocimiento de las múltiples percepciones de distintos actores inmersos en el fenómeno de estudio, para proceder con el abandono de prejuicios que puedan impedir la búsqueda de una experiencia universal.

Ahora bien, la complejidad de establecer una relación entre lo fenomenológico y lo hermenéutico encuentra un punto de encuentro en el estudio de la experiencia. Mientras para Heidegger el método fenomenológico parece partir de la comprensión del objeto a estudiar por medio de la experiencia propia, por el contrario, en la concepción de hermenéutica dada por

Mendoza (2003), se reivindica la experiencia de lo ajeno para recuperar el sentido de un tipo de racionalidad hermenéutica. Por consiguiente, esta investigación pretende encontrar un equilibrio entre una interpretación ajena al problema con la basada en conocimientos previos y subjetivos, aunque gracias a distintos enfoques dentro de las dos estrategias, esta visión puede ser una posibilidad viable.

A su vez, Hernández, Y. y Galindo, R. (2007) abordan el discurso fenomenológico del filósofo Schurtz, quien dentro de la investigación propone el concepto de intersubjetividad al abordar el estudio de la construcción de sentidos y significados desde la realidad cuando "... no lo hace desde la actuación de la realidad individual, sino de la intersubjetividad, aquella que se forma a partir de la interacción social" (2007, p.236). Así que mientras Heidegger parte de la percepción propia del individuo para la construcción de significados en el principio de la investigación, Schurtz ubica la experiencia del individuo como ser social que necesita del otro para la construcción de intersubjetividad, una correlación entre la experiencia propia y ajena.

Finalizada la etapa de construcción de categorías conceptuales y teóricas, se procede con la utilización de las técnicas de recolección de información tales como las entrevistas a profundidad con distintos actores activos del campo artístico local, entre ellos curadores y críticos de arte, con el fin de contrastar las diversas reflexiones manifiestas también en los referentes documentales y bibliográficos. "Se pretende escribir y entender los fenómenos desde el punto de vista de cada participante y desde la perspectiva construida colectivamente" (Sampieri, 2014, p.494).

Finalizada la etapa descriptiva del proyecto, se procede con el desarrollo de la fase estructural a través de la cual se ejecuta la triangulación de toda la información para determinar cada uno de los nodos temáticos de esta investigación. Las categorías de análisis son

complementadas con las reflexiones obtenidas de la lectura y cruce de un conjunto limitado de textos, que permitan la generación de ideas en torno a la pregunta de investigación desde una postura hermenéutica crítica, la cual reconoce la determinación histórica de los sucesos, así como también las interpretaciones brindadas por los diferentes sujetos a través del tiempo.

Esto quiere decir que, para insertar el análisis hermenéutico crítico dentro de la estructuración de las unidades temáticas, se debe ante cualquier interpretación de la realidad tomar una postura en concreto, basado en la interpretación del contexto de las múltiples experiencias recolectadas, lo cual requiere de la implementación de técnicas inscritas en la fenomenología, pero sobre todo, intentando trasladar el conjunto de subjetividades de la experiencia a una visión intersubjetiva del fenómeno de estudio.

3. Antecedentes Históricos

3.1. Conservadurismo Y Modernidad Artística En Colombia

La introducción tardía de la modernidad artística en Medellín responde a antecedentes tanto históricos como también políticos, siendo obstáculos para el desarrollo de la libertad creativa, tal cual como se expuso en el apartado del marco teórico, el cual se sugiere leer previamente para tener una comprensión del panorama geopolítico del momento en Colombia con relación a la producción artística desarrollada desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX con la institucionalización del arte, gracias a la labor liderada por Alberto Urdaneta y la apertura de la Escuela Nacional de Artes, la irrupción de los primeros atisbos de una historia del arte en Colombia y la emergencia de la crítica de arte con el lanzamiento del Papel Periódico Ilustrado.

No obstante, la razón por la cual se ha escogido para efectos de esta investigación situar el inicio de la crítica del arte moderno en Colombia desde la segunda mitad del siglo XX, radica en el reconocimiento de la llegada de nuevos lenguajes artísticos que dieron paso al surgimiento de nuevas reflexiones teórico – prácticas sobre el qué hacer del arte moderno y contemporáneo en Colombia.

Sin embargo, el avance de la actividad crítica y artística en el territorio no se puede juzgar tomando como referentes los cambios ocurridos en la modernidad europea, pues la complejidad de relaciones entre poder y acontecimiento, la lectura del arte moderno y la crítica en el territorio no se entendería únicamente bajo un afán de avance sino en la búsqueda de una autonomía que rectifique la noción de identidad para quienes actuaron dentro de este paradigma.

Precisamente, el historiador Fernández Uribe (2007) analiza el conflicto de poder determinar un punto de origen para situar la llegada del arte moderno en Colombia, dado que para algunos se constituye desde la segunda mitad del siglo XX con el grupo de artistas descubiertos y promovidos por la crítica de arte, Marta Traba. Por el contrario, otras posturas consideran que la llegada del arte moderno en Colombia se da a partir de 1930 con el nacionalismo expresionista liderado por el grupo de artistas adscritos al movimiento Bachué. Otras lecturas, inclusive, van más allá hacia 1910 con el postimpresionismo de Andrés de Santa María.

A su vez, la introducción tardía del modernismo y la crítica de arte en Colombia diezmaron la libertad y autonomía del arte durante muchos años. En particular, la reflexión estaba encaminada a reconocer la intromisión exacerbada del discurso político como modo único de evaluar y producir arte durante las primeras décadas del siglo XX, ya que según Traba:

La relación inevitable y fructífera entre artista y política se convierte en una alianza compulsiva, que elimina tanto la libertad de análisis como la libertad de crítica, sin las cuales la creatividad pasa a ser un acto de servicio donde no aporta su contribución imaginativa y transformadora (1984, p. 327).

Esto quiere decir que uno de los factores por los cuales movimientos como el Bachué, aunque no deberían dejarse en el olvido por el significado que tuvieron como un preludio de lo que sería el periodo de la llegada del modernismo dentro del país, este a su vez fue un momento de bagaje en el cual aún no se exploraban las posibilidades integradoras entre artista y cambio cultural, a pesar de que este movimiento tenía características que mostraban un aura positivista de crítica y función social del arte.

Eran nacionalistas en su esencia y actitudes; sin embargo, ese nacionalismo se encontraba envuelto en contradicciones que ponían en un juego de retrocesos y descontextualizaciones el discurso modernista del país, según Traba, puesto que posiblemente estos, aunque intentando actuar en nombre del territorio y de construir una noción de identidad, terminaron acogiendo los ideales revolucionarios del muralismo y el indigenismo mexicano. Según Badawi (2019), Traba se despachó contra los Bachué por diversos aspectos que valen la pena citarse, a continuación, los cuales se asocian con una fuerte crítica hacia una aparente ausencia de talento para la invención formal, carencia de gusto para el tratamiento y relación de los colores, así como una inhabilidad para la composición.

La condena de expulsión de la historia del arte proferida contra toda una generación fue seguida al pie de la letra (hasta la segunda década del nuevo milenio) por la mayoría de los gestores, historiadores, críticos, curadores y comités de adquisiciones de los museos del país, mientras que los artistas afines al movimiento morían en la pobreza y el olvido (p. 146).



Figura 1. *La Bachué* [escultura en bronce], por Rómulo Rozo, 1930, <https://egarciaguilar.blogspot.com/2013/12/la-bachue-de-romulo-rozo.html>

De acuerdo con lo anterior, la crítica de Traba reflejaba un rechazo al uso del formalismo asumido por los Bachué, como también a su lucha ideológica, lo cual llevó, paradójicamente, a que el artista Rómulo Rozo, creador de la obra *La Bachué*, y que da nombre al movimiento artístico y literario más relevante de la década del treinta, terminase siendo reconocido por su trabajo en México como un escultor moderno mexicano, ante el desprecio de sus nacionales en Colombia.

En ese afán de crear un arte nacionalista a través de la exploración histórica del pasado, el arte colombiano asume, en realidad, un pleno rechazo de lo que fueron fuentes de inspiración extranjeras, claramente basados en una recalcitrante xenofobia que se contraponía con la anglofilia de los partidos más conservadores que tuvieron gran influencia política desde la década de los años veinte hasta mediados de los cuarenta del siglo XX, y que dentro de sus propósitos permitieron la intromisión de la iglesia como una Institución que siguiera validando el

arte en tanto este sea considerado como tal, siempre y cuando la obra fuera aceptada por sus consideraciones morales y políticas, como forma de rechazo a los ideales liberales más extremos que comenzaban a instaurarse en el país.

A propósito de esta reivindicación por lo nacional desde la mirada de los Bachué, Badawi (2019) exalta la obra de Rómulo Rozo, *La Bachué*, como un precedente para la comprensión de una nueva etapa sensible y estética del arte moderno en Colombia versada en el reconocimiento de nuevos patrimonios culturales hasta el momento invisibilizados dentro de la plástica nacional, así como también se propone un cuestionamiento a las narrativas museográficas y curatoriales en las cuales predominaba el gusto oficial y academicista del arte. “A diferencia de los artistas europeos que buscaban en la representación del *otro* las fuentes para un arte de vanguardia, Rozo se propuso ahondar en esa *otredad* que constituía su propio origen social y cultural” (p. 148).

La generación de artistas que se habían gestado en el fragor de la revolución nacionalista, a pesar de ser lúcidos en su actuar, se encontraban explorando acercamientos formales y conceptuales asociados con algunas de las vanguardias artísticas, presentando ciertos escapes figurativos que, aunque lo negaran no dejaban atrás ciertos conocimientos y tradiciones heredados de la academia, dando así un primigenio paso a aceptar ciertos aspectos del proceso de la modernidad mediante el uso del paisaje con características del postimpresionismo, como sucede con la obra de Luis Alberto Acuña. La obra de este artista ilustra cierta exuberancia tropical, característica del territorio colombiano, valiéndose de la técnica del puntillismo. Hay una intención, además, por recuperar la mitología prehispánica.

El bachuismo de Acuña derivó hacia la interpretación de escenas costumbristas y temas clásicos de la pintura europea de diferentes épocas, tales como la anunciación, la maternidad, las tres gracias y las bañistas, en las que cambió los personajes originales por

sus prototipos indígenas, trabajados con un puntillismo derivado directamente de Georges Seurat y Paul Signac (Londoño, 2005, p. 107).

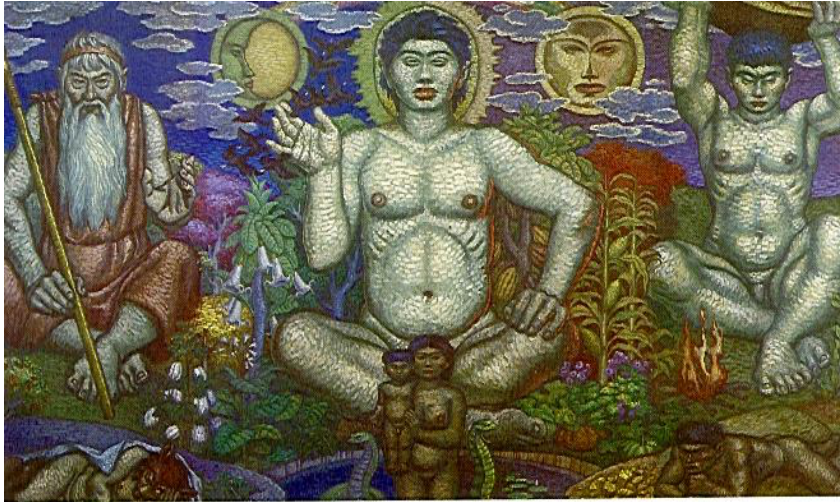


Figura 2. *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* [óleo sobre madera], por Luis Alberto Acuña, 1935, <https://hablemosdeculturas.com/cultura-chibcha/>

No obstante, previo al surgimiento del movimiento Bachué durante la década del treinta, es importante hacer mención de un acontecimiento previo diez años atrás, el cual marca un antecedente importante dentro del campo museográfico y curatorial al abrir las puertas a nuevas manifestaciones artísticas modernas, a saber, la Exposición Francesa, de 1922.

Tales posiciones encontraban puntos de encuentro dentro del rechazo total ante cualquier aspecto asociado con el arte moderno, como se puede atestiguar en los negativos comentarios que expusieron varias figuras del campo artístico con la llegada de la Exposición Francesa, de 1922, a Colombia. La visión conservadora academicista rechazó este espacio por considerarlo vulgar, en primer lugar, por el hecho de no provenir de la península española, y en segundo lugar, por desafiar los cánones de lo bello debido a su adhesión a los ideales de un pensamiento más liberal, puesto que debido al bajo nivel de relación icónica con la realidad, se comenzaban a presentar una serie de obras artísticas tendientes más hacia la exploración gestualista del color y los primeros atisbos de abstracción.

En cuanto a la escritura artística que rodeaba la producción de aquella época, esta actividad estaba siendo mediada únicamente por poetas y literatos, quienes aprovechaban la figuración de la pintura como apoyo de los relatos; sin embargo, resultaba ser más un trabajo de simple efrasis halagadora que una crítica de arte tendiente a guiar a los artistas en su propia producción y búsqueda de sentidos interpretativos para ser difundidos a las audiencias.

Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX en Colombia se evidenció un rechazo hacia toda producción artística que se mostrara desafiante a los cánones estéticos imperantes, puesto que la postura conservadora y academicista mostraba un claro favoritismo hacia las obras simpatizantes con las ideologías políticas que conformaban el conflicto bipartidista que se desarrollaba en el país, manifestándose otro rechazo a la modernidad mediante la figura del crítico como guía y ente mediador entre artista, cultura y público, convirtiéndose solo en textos narrativos o incluso en ataques más personales a los artistas en caso de que existieran discordancias entre estos y los escritores. Según Gustavo Santos, (como se citó en Jaramillo, 2004), reflexiona sobre cómo muchas veces la crítica de arte parece decantarse más como un pretexto para ataque o apologías personales: entre nosotros, la crítica es la mejor manera de captarse simpatías o enemistades (p.13).



Figura 3. *La liberación de los esclavos* [fresco], por Ignacio Gómez Jaramillo, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, 1956.

Precisamente, Badawi (2019) advierte sobre la polémica crítica al arte moderno, desatada por el expresidente Laureano Gómez durante las décadas del cuarenta y del cincuenta a través de los medios de comunicación de su dominio, tales como la *Revista colombiana*, de 1933, y el periódico *El Siglo*, de 1936, a través de los cuales rechazó toda manifestación artística moderna suscitada en Colombia. En particular, consideró la obra del maestro Ignacio Gómez Jaramillo como “... un cuadro pavoroso de las enfermedades deformantes que afligen y angustian a la humanidad; la patología que deshace corrompe y destruye el organismo humano” (p.170). Así mismo, Ospina (2012) presenta una declaración de Laureano Gómez, a propósito de la inauguración en Medellín del mural de *La liberación de los esclavos*, en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, la cual se cita a continuación:

Un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público de Medellín con una copia y servil imitación de la manera y los procedimientos del muralismo mejicano. Igual falta de composición. Igual carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras. Sin duda, mayor desconocimiento del dibujo y más garrafales adefesios en la

pintura de los miembros humanos. Una ignorancia casi total de las leyes fundamentales del diseño y una gran vulgaridad en los temas, que ni por un momento intentan producir en el espectador una impresión noble y delicada. Naturalmente, el coro sofista y pseudo-literario elogia aquellos fantoches a rabiar. Ay del que no reconozca el número y la marca de la bestia divina. Es un atrasado, un reaccionario del arte, un intonso, un deplorable provinciano (párr. 10).

Ahora bien, teniendo en cuenta este prelude que explica el por qué la entrada de la modernidad resulta tardía en el territorio, valdría la pena resaltar la importancia que cumple la llegada de Marta Traba al país durante la década del cincuenta, lo cual brindará una nueva perspectiva sobre la transformación de los paradigmas artísticos que comenzaban a darse durante la década del cincuenta, cuyos golpes a los estándares estéticos ya se daban con mayor fuerza en contra del mensaje político, cuestionando el papel de este como único parámetro para crear arte en el país.

3.2 Arte Moderno Abstracto De La Década Del Cincuenta: Alejandro Obregón

El relevo generacional que se dio a comienzo de esta década empieza a manifestar en el arte y en la crítica cambios de estilo que marcarían la introducción del modernismo en Colombia, con el cual se relevan las opiniones políticas a un segundo plano, para preocuparse únicamente en la generación y el mejoramiento del discurso propio del artista y el crítico, lo que significaría el cambio completo de un paradigma que estaba llegando a su fin para lograr la autonomía y el auge del campo. Según Jaramillo (2004), en esta época “la crítica afina sus argumentos, aunque algunos de sus representantes juzgan con igual benevolencia una obra atrevida para los cánones

de la época, como trabajo de transición, u otros completamente ligados a la tradición” (2004, p. 5).

Sin embargo, el discurso modernizador que comenzaron a acoger algunos artistas de esta década no se basaba en la imitación de los ideales de los centros hegemónicos que predominaron en el campo artístico; sus preocupaciones iban a favor de tomar en cuenta los nuevos lenguajes y discursos suscitados en el arte moderno occidental, pero sin dejar atrás la necesidad de tomar en cuenta el contexto local.

La forma de leer este nuevo paradigma artístico se entiende en cuanto se puede visualizar, aunque exista esa preocupación por crear un arte desafiante, como formador de cultura a favor de su contexto local. Así como pasó con la generación americanista, el arte moderno colombiano de este periodo comienza una exploración de formas de representación que distan del realismo. Según Traba (1994):

Al comienzo de la década del 50 se alcanza una apertura que no podía haberse imaginado en el periodo precedente. No se trata ahora de artistas aislados que, gracias a intuiciones excepcionales, proporcionan al público y a los demás creadores del continente los elementos del lenguaje plástico moderno; a partir de 1950 una verdadera masa coral constituye esas visiones particulares (p.83).

Uno de los grandes ejemplos que marcó el reconocimiento del arte producido en Colombia durante la década de los años cincuenta, y que sigue extendiéndose hasta la actualidad, fue la del artista Alejandro Obregón quien, aunque desde los años cuarenta había iniciado su producción, es en esta década cuando recibe reconocimiento gracias al apadrinamiento de varios críticos, entre estos, Marta Traba, quien lo designará como el precursor de la pintura moderna en Colombia de la segunda mitad del siglo XX.

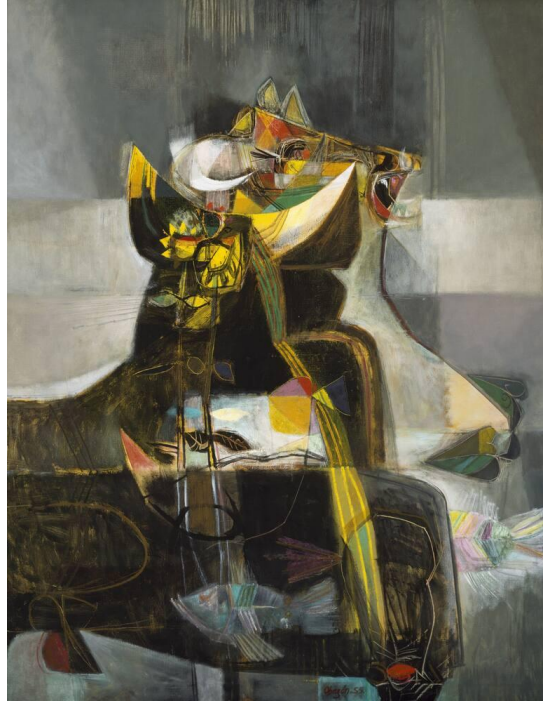


Figura 4. *Ganado ahogándose en el Magdalena* [óleo sobre lienzo], por Alejandro Obregón Jaramillo, Museo de Bellas Artes de Houston, 1955. <https://emuseum.mfah.org/objects/47151/ganado-ahogandose-en-el-magdalena>

La anterior obra citada resulta ser el cuadro ganador de la muestra *Gulf Caribbean International Art Exhibition*, realizada en la ciudad de Houston, Texas, en 1956. Esta muestra una pintura previa a lo que sería una marca de expresión por parte del artista con sus famosos cóndores, caballos y toros pintados en las obras fechadas entre 1955 y 1965, época de una inusitada madurez artística, como lo advierte Londoño Vélez (2005) al analizar la figura del cóndor como su emblema predilecto, mientras que las pinturas asociadas con el tema de la violencia en Colombia se concentran más en reflexionar sobre hechos históricos. En el cuadro se logran distinguir cuatro figuras zoomorfas conformadas por un caballo, un toro y dos peces; uno de ellos asoma su cola sutilmente detrás del caballo.

Esta obra parecería en un principio una asimilación hecha por el artista de todo el cubismo analítico iniciado por Pablo Picasso. Sin embargo, la obra goza de elementos que van

más allá de una simple asimilación de las vanguardias europeas, puesto que ya se dan sutiles atisbos de la identidad y del contexto cultural colombiano.

Su color dominante se basa en una escala de grises de tal forma que los animales son exaltados en puntos específicos mediante la combinación de tonos amarillos, rojos, verdes y celestes en los animales protagonistas, elementos que generan un alto contraste sin necesidad del uso de la técnica del claroscuro de la cual dependía el cubismo analítico. Dichos contrastes cromáticos funcionan para enfatizar en los rostros angustiados de ambos animales cuadrúpedos, mientras sus contrapartes acuáticas actúan con total indiferencia ante el acontecimiento, cosa que se resalta en el hecho de que los colores en estos animales se encuentran sumamente diluidos en su estructura y en posiciones opuestas a la de los trágicos protagonistas, indicando que van en contra del cauce del río.

Es importante mencionar el complejo contexto social y político que se vivía en Colombia durante la década del cincuenta del siglo XX. Previo a este momento, se da el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948; seguidamente, se da el gobierno militar del general Rojas Pinilla entre 1953 y 1957, el cual pretende lograr un equilibrio de poderes entre liberales y conservadores, lo que da paso a los gobiernos del Frente Nacional (1958-1974). Sumado a todo lo anterior, surgen los primeros grupos de guerrilla en el territorio colombiano.

Durante este panorama agitado del país, el historiador Londoño Vélez (2005) enfatiza la manera como se instaurará en Colombia dos de las más importantes corrientes artísticas modernas: el expresionismo y el abstraccionismo. Estos antecedentes demarcan un rechazo a la obligación académica de representar fielmente la realidad, permitiéndose la autonomía del artista para contar y construir también realidades. “Resulta muy significativo que justo en la época de mayor violencia haya aparecido la pintura abstracta, acaso como una forma de tomar distancia de

la cruda realidad” (p.120). No obstante, el abstraccionismo fue duramente criticado tanto por los academicistas como también por los nacionalistas, debido a su estética intelectual – racional que dejaba a un lado las preocupaciones e intereses del pueblo representados en la función social del arte liderado por los Bachué.

Ejemplo del argumento que esgrimían los nacionalistas contra la abstracción, es la siguiente opinión de Carlos Correa: “los pintores abstractos son unos mistificadores que apartan al pueblo de sus verdaderas luchas, de sus intereses efectivos, para distraerle a la manera de los morfinómanos en engañosos mundos artificiales (Londoño Vélez, 2005, p. 120).

Es así como en 1953 inician los primeros procesos de institucionalización del abstraccionismo con la apertura en Bogotá del Salón de Arte Moderno en la Galería El Callejón, dando así paso a una serie de contenido para prensa y demás medios de comunicación interesados en informar y difundir a las audiencias sobre las nuevas exploraciones pictóricas suscitadas en el expresionismo abstracto. Sin duda alguna, los programas divulgativos de Marta Traba para la televisión colombiana, a partir de 1955, sirvieron de base para dar a conocer al público sobre esta nueva vanguardia artística, sumándose a la lista varios artistas interesados en sumarse a la abstracción con el fin de ganar reconocimiento por parte de Traba: Alejandro Obregón fue uno de ellos. Lo interesante de la obra de Obregón es la manera como logra conectar en una misma representación abstracción y figuración,

... Tendencias que integra simultáneamente en las obras en las que canta la fuerza de la naturaleza y las maravillas de la luz tropical, inventando símbolos basados en animales o en sus combinaciones... cada pintura parece ahora un brillante cartel, diseñado con extremo dominio de la exuberancia del color, del resplandor efectista de las manchas, de

los contrastes y armonías, así como de los efectos oportunos de pinceladas y brochazos...Obregón encarnó con su importante obra el ideal del pintor moderno por excelencia y se convirtió en el modelo a seguir para una generación de artistas, acicateados por la crítica Marta Traba (Londoño Vélez, 2005, pp. 129 – 130).

Alejandro Obregón es señalado por su abstraccionismo que rompe con los esquemas de la visión anteponiendo perspectivas y tiempos dentro del plano, pero en su concepción busca ser auto consciente, introducirse dentro de su territorio y revelar el paradigma, es decir, asimilar la llegada de la modernidad en tanto esta actúe a favor de formar una cultura propia que responda a los factores sociales y políticos del país.

Al ver la obra de Obregón se demuestra como su preocupación se da no tanto en la geometría del cuadro, aunque como lo harían otros abstraccionistas, la obra desde su clara influencia busca su propia autonomía en favor de definir la imagen del país mediante un elemento que suele pasar desapercibido dentro del arte, a pesar de su peso simbólico en cuanto a las luchas ideológicas y evolución artística se refiere: la fauna, algo que condensaría elementos más alegóricos, como un accesorio del verdadero protagonista del cuadro para acentuar sutilmente rasgos de su personalidad. Obregón cambia dicha estructura al ponerlos de protagonista, mientras que sus virtudes requieren solo de la ferocidad de la pincelada y la intensidad del color en la pintura.

Su hazaña aparece siempre más relevante: acometer en plena mitad del siglo XX la fabulosa tarea pictórica de narrar la atmósfera física a través de la oposición mar-cordillera y de sus faunas y flores características. En esta descripción pudo haber actuado como un mero realista, como un lamentable folclorista, como un provinciano exaltado: nunca cayó en esos fatales errores de visión (Traba, 1977, p. 1).

Mientras algunos buscaban la formación de la idiosincrasia colombiana por medio de la recapitulación de la historia bajo una estructura socio temporal que se condensaba dentro del cuadro buscando una literalidad fácil de entender; por el contrario, Obregón rompe con el esquema preestablecido de la pintura dentro de la historia del arte colombiano, en tanto que este usa piezas de gran formato como fuente de exploración de una expresión propia. Su abstraccionismo comienza a cuestionar las dimensiones y la espacialidad del lienzo; aunque aún el nivel iconicidad de sus imágenes es bajo, se hace entendible la imagen. Él recorre caminos similares al del expresionismo abstracto, con una esencia similar de marcar la modernidad en la defensa y formación de un estilo autóctono y propio.

Es decir, su triunfo, sintetizado en este y otros ejemplos de su pintura, significó, junto con otros artistas que sirvieron como ejemplo, el cambio de paradigma dentro del panorama artístico local con una visión positivista de avance y exploración que no solo dependía de un halo revolucionario con el cual se deseaba lograr la autonomía artística, sino también de un afán investigador del propio ser y un impacto propio que posibilite revelar otros aspectos ignorados en la cultura. “Alejandro Obregón, de quien podría afirmarse que recorre con cautela las diferentes vanguardias, con su enorme potencia imaginativa, y logra consolidar más adelante el paisaje tropical y logra expresar profundamente el alma del país” (Gallo, 1997, p. 26).

Más que ser un artista que se plagió a sí mismo, como ha ocurrido en múltiples ocasiones en las cuales ya su renombre se convierte en solo una marca personal, este ejemplo demuestra un acercamiento a los límites de experimentar con la bidimensionalidad de los planos de color que se mantuvo hasta el final de sus días y siempre actuando en nombre de la creación de una cultura, ¿que no es esa la esencia de un artista modernista?

Si se quiso dar a exponer y analizar esta obra de Obregón es por dos importantes razones que conciernen al tema de este capítulo: en primer lugar, el hecho de que este funge como el primer representante de la generación de artistas emergentes en los años cincuenta que ya logra interactuar con las instituciones de arte oficiales, propiciando así el reconocimiento de la modernidad dentro de las estructuras de poder que desearon relegar los avances de la pintura moderna mediante una crítica conservadora y anquilosada en el tiempo.

Por otro lado, Obregón se convierte en el artista organizador del XXVI Salón Nacional de Artistas, cuya participación tuvo notoriedad en el periodo de 1946 y 1949. Finalmente, es el mayor ejemplo de ser considerado como uno de los primeros artistas de esta generación que presentó un afán de avance y superación de los estándares morales, siendo defendido por la crítica Marta Traba, al exponer una de sus tesis más importantes: la resistencia.

Este concepto de la resistencia, propuesto por Traba, y que pudo ser uno de sus estándares que marcó el paradigma artístico local, se contrapone al concepto de resistencia que presentaron los artistas nacionalistas, puesto que este no se basaba en un rechazo a las exploraciones expuestas por los centros hegemónicos, sino que para Traba el concepto de resistencia difería en tanto como los artistas actuaban como colonos en cuanto a la aceptación de corrientes externas.

Son colonos cuando aceptan el trasplante de una estética extranjera sin condicionarla a la situación nueva, en la mentalidad que acepten sin resistencia. No son colonos cuando reciben los elementos estéticos y los transforman tan profundamente, que en ese cambio resulta una nueva posición en el arte (Traba, como se citó en Jaramillo, 2004, p. 32).

Es entonces que se entiende que el paradigma artístico pasó por un cambio significativo gracias a la aceptación de los avances estéticos de los centros, pero viéndolos desde una visión

más analítica. Obregón fue un nacionalista, pero en un sentido moderno, como lo explica Londoño Vélez (2005), dado que utilizó el lenguaje moderno de la pintura para narrar el territorio colombiano, revolucionó la iconografía en una mediación que explora lo figurativo con lo abstracto, además de revivificar algunos símbolos patrios como el cóndor. Obregón encarna el inicio de la ruptura colonial y republicana del arte colombiano con la llegada del arte moderno.

4. Crítica De Arte Moderno En Colombia: Parámetros Y Teorías

Los antecedentes históricos descritos en los apartados anteriores de esta investigación en torno a la introducción de la modernidad en Colombia, tanto en la producción artística como también en la crítica, permiten en este momento situar la mirada en las décadas del cincuenta y del sesenta del siglo XX, a propósito del legado de Marta Traba, quien transforma el papel del crítico pasivo al de un educador activo.

En particular, los programas de televisión liderados por Traba cumplieron un papel predominante en el acercamiento de los públicos al campo de la producción artística nacional moderna. Además, durante este periodo la crítica colombiano argentina logró presentar una serie de textos y ensayos de crítica fundamentales para el posicionamiento de la nueva generación de artistas colombianos apadrinados por su labor crítica, cuyo discurso acompaña la labor del artista en la búsqueda de sentidos de su obra para ser comunicado y difundido, con el fin de educar a las audiencias sobre las nuevas formas simbólicas de producción plástica generados en el país. “...Marta Traba se esforzaba por elaborar escrupulosamente varias teorías de explicación generacional nacional y continental, lo cual la llevó a escribir libros enteramente dedicados a definir lineamientos teóricos” (Giraldo, 2007, p. 15).

Un antecedente importante de mencionar fue la apertura del primer Salón Nacional de Artistas en Colombia, en 1940, puesto que este espacio sirvió para configurar las bases de una crítica de arte en el país sustentada en evaluar y analizar los procesos de producción artística en Colombia. Muchos de los textos periodísticos, programas radiales y, posteriormente, los programas de televisión de la década del cincuenta sirvieron de apoyo para enseñar al público los valores de la alta cultura y las artes plásticas tanto modernas como contemporáneas. Esto se continuará fortaleciendo años después con la inauguración de las bienales de arte de Coltejer

durante las décadas del sesenta y del setenta, siendo estos nuevos espacios de difusión y divulgación de los nuevos lenguajes, estéticas y poéticas de la plástica contemporánea.

Como lo expone Giraldo (2007), la importancia del legado de Traba como crítica de arte radica, efectivamente, en su tremenda capacidad de situar el arte colombiano en el panorama de la discusión artística latinoamericana, además de "... resumir en una sola tarea funciones de orden social, mediático y teórico, ya que pudo confeccionar un modelo explicativo sólido (el de las influencias culturales)" (p. 22).

Precisamente, es sabido que la actitud beligerante de Traba en su crítica pudo estar influenciada por el trabajo del crítico estadounidense Clement Greenberg, durante el auge del movimiento del expresionismo abstracto en Estados Unidos. Según Diaz, "la posición teórica de Greenberg es el paradigma del "modernismo tardío" (High Modernism). Esta es una variante del formalismo combinada con una concepción finalista de la historia del arte occidental desde el renacimiento hasta los orígenes del arte moderno (2007, p. 161).

Al igual que Greenberg, Marta Traba seguía una comprensión del arte bajo la idea de la narrativa maestra introducida por Arthur C. Danto en torno al modernismo; la obra del arte ya no atiende solamente a cuestiones de formato, materialidad o forma que apele hacia los aspectos sensibles del arte, sino que presta mayor importancia al concepto mismo de la obra.

Esta etapa moderna implica una lectura de constante avance y exploración conceptual por parte del artista. Traba comparte la postura de Greenberg en su defensa del expresionismo abstracto, adherido a los ideales de exaltación de la individualidad del artista junto a su proceso creativo. Es así como la producción artística moderna rechaza la imitación de los estándares iconológicos del pasado.

Por otro lado, tanto Traba como Greenberg gustaban de tener una relación más directa con los artistas, con el fin de comprender las reflexiones implícitas de sus proyectos artísticos; no obstante, Traba toma distancia del enfoque individualista e inmersivo defendido por Greenberg en torno a los artistas abstractos norteamericanos, haciendo énfasis en la importancia de reivindicar también el impacto y la función social del arte. Según Gutiérrez (2011, “en muchos de sus escritos Marta Traba hace énfasis en la importancia de que las obras, como producto que son de la cultura, tengan un sentido, un contenido, que participen en el descubrimiento del mundo al que pertenecen” (p. 51).

A su vez, el crítico Pierre Francastel plantea un enfoque sociológico en el arte, en tanto se juzga, primero, dentro la concepción de la obra como punto de partida y, segundo, cómo esta actúa dentro de la sociedad. Para esto, el crítico se vale de un método inmersivo como forma de evaluar la producción artística. Según Laso, en la estructura crítica de Francastel este:

En primer lugar, analiza las obras partiendo de preocupaciones formalistas (en especial, los estilos en pinturas y escultura) y después procura vincularlas a la sociedad del momento. El arte es entendido así no como un producto pasivo de la mentalidad de la época sino como un creador de nuevas ideas y visiones del mundo donde es creado, un agente activo de la sociedad (s.f., p. 21).

Es por ello que en esta escritora se comienza a formular el modelo de crítico activo e inclusivo, intentando superar la separación que se había dado entre arte y sociedad en cuanto este campo comenzó a sufrir una separación de su público gracias al distanciamiento de la literalidad. Ahora con esta base, Traba busca brindar pautas sensitivas a un colectivo mucho mayor de audiencia, lo que revela esa capacidad como educadora. Sus propósitos no se limitaban únicamente a la promoción de artistas, ni mucho menos a consejos pasivos; esa búsqueda por

lograr la notoriedad en sus discípulos dentro y fuera del país se dio por el afán de superar una crisis que aquejaba a Latinoamérica desde su conquista: esa confusión en cuanto a la definición del arte, imitación o artesanía que se regía nada más por necesidades ideológicas que distaban de la autonomía social y el avance.

Prueba de estas concepciones críticas y de enseñanza se logran ver al analizar el responsivo arte hecho por aquellos estudiantes que estuvieron bajo su tutela y que mediante la aceptación de su discurso más abierto a las corrientes propiciadas en otros continentes, comenzaron a crear sus propios lenguajes pictóricos y escultóricos, mientras buscaban apelar a la sensibilidad de la población colombiana sin necesariamente tener los propósitos de buscar los elogios de un reducido público burgués o letrado dentro de los mismos círculos del arte colombiano.

Precisamente, fueron Beatriz González y Fernando Botero dos de los estudiantes más notorios de Traba. Mediante el análisis de una de sus obras para cada artista en cuestión, como lo es *Los suicidas del Sisga*, de Gonzales, y *Homenaje a Mantegna*, de Botero, se puede dar a conocer la condensación de los parámetros teóricos de su mentora conviviendo en armonía con los códigos visuales y el discurso implícito de la obra a través de los cuales ambos artistas han decantado su trabajo.

4.1 Beatriz Gonzales Y La Llegada Del Arte Contemporáneo En Colombia

La siguiente obra es una adaptación hecha al óleo por la artista Beatriz González, basada en un evento trágico ocurrido en el año 1965 en Chocontá, junto a la represa del Sisga, en Cundinamarca, en donde una pareja de jóvenes identificados como Antonio María Martínez Bonza y Tulia Vargas decidieron acabar con sus vidas con el propósito de mantener su unión.

En la imagen, la artista copia la composición vista en la fotografía encontrada en el bolsillo del pantalón de Antonio, que lo mostraba a él y su pareja con sus manos entrelazadas y sosteniendo un ramo de flores blancas como las utilizadas en las ceremonias nupciales. El hombre ubicado en el lado derecho del cuadro porta un sombrero de fieltro de color negro con una cinta roja y una camiseta blanca puesta por debajo de una gabardina roja, mientras que Tulia viste con una mantilla que cubre su cabeza de tono azul, acompañado por una gabardina verde.



Figura 5. *Los suicidas del Sisga* [óleo sobre lienzo], por Beatriz Gonzalez, Colección Banco de la República, 1965. <https://historia-arte.com/obras/los-suicidas-del-sisga>

La imagen al óleo parece haber sido compuesta por la técnica de la serigrafía sobre lienzo, en la cual simplifica la composición hasta las formas más esenciales omitiendo al máximo las sombras y volúmenes. En cuanto al tema del color se muestra como la artista quiso realizar un contraste entre temperaturas al usar una gama de colores rojizos cálidos como tonos dominantes, siendo el color que se contraponen a esa gama el de un tono verde oliva que recubre parte del fondo de la imagen; también se presenta el azul cerúleo.

Si se entiende el hecho de que los colores siempre han tenido una carga psicológica, se puede intuir que dentro de los propósitos de la artista Beatriz González fue darle estridencia a la pasión de ambos amantes mediante el uso de tonos rojizos intensos, puesto que estos, gracias a su disonancia, resultan colores simbólicos que por sí solos pueden no albergar significado, pero al adaptarse a la forma de los personajes del cuadro, se vuelve un símbolo de los sentimientos intensificados hasta el desborde que en este caso sería aquello que los llevó a acabar con sus vidas; su contraste con el verde complementa a la obra con cierto halo de misterio, pero a medida que se inclina más hacia el azul se vuelve sombrío.

Dentro de lo que se puede esperar de una artista que guardó una estrecha relación con Marta Traba, por ser, además, una de sus alumnas más destacadas, es que dentro de su obra existe un discurso que se torna revolucionario, al momento de guiar su producción a un enfoque completamente identitario en cuanto se habla de hacer arte por y para Latinoamérica.

Lo cierto es que, aunque parezca irónico que la artista presente cierta afinidad hacia la corriente del arte pop sumamente aceptada en los Estados Unidos, la esencia de su obra, en realidad, resulta sumamente distante de querer copiar los pasos de aquellos artistas que resaltaron en esta vanguardia norteamericana. No se reduce solo una cuestión de usar la reinterpretación de

las imágenes más popularizadas dentro de la propia cultura de masas como forma de sátira, sino que reinterpreta las imágenes que irrumpieron en la identidad colombiana y latinoamericana.

Lo interesante de la obra de González es su exploración objetual, dejando a un lado el tradicional soporte bidimensional para darle apertura a la integración del uso de objetos cotidianos que terminan siendo adaptados y transformados hacia un nuevo sentido estético. En efecto, González "... desarrolla su interés por las cursis láminas populares, ya insinuado en *Los suicidas del Sisga*, pero llevadas ahora a la decoración de muebles y objetos cotidianos, trillados y corrientes, que, de paso, adquieren el valor de obra de arte" (Fernández, 2007, p.20).

A su vez, algunos artistas se inclinan por buscar sus bases en las raíces precolombinas, como lo fueron los integrantes del movimiento Bachué en contraposición con las ideas impuestas por el arte academicista; por el contrario, Beatriz González busca un camino diferente que no consiste únicamente en la revolución sino en la subversión de lo imperante.

Mientras que imágenes reconocidas en la cultura pop de Andy Warhol se sirven de la crítica hacia el consumismo y el sueño americano, la búsqueda hecha en el arte realizada por Beatriz González se vuelve subversiva, no al contraponerse a cañones artísticos, sino en utilizarlos a favor de un discurso de introducción a un nuevo paradigma modernizante.

Al hablar de subversión en el arte pop de Beatriz González, hay que centrar la atención en como en este fenómeno interactúan una serie de relaciones de poder que fueron e incluso siguen siendo externas al territorio tratado por la artista, pero que aun así han calado en la psique de la sociedad al ser posicionado como un estándar a seguir. Según Rodríguez (1996), "en González, la parodia se constituye en una estrategia fundamental para descifrar las ambivalencias en el discurso colonial y para socavar sus principios de relación colonial" (p. 8). En esta situación, al relacionar el caso de Beatriz González con el cambio de paradigma dentro de la crítica y la

producción artística iniciada por estudiosos como Marta Traba, es necesario ver como esta, en la defensa de su estudiante, ve en sus propósitos un arte puramente político a favor de la construcción de una identidad propia dentro del arte colombiano y en favor de las masas, que buscaba independencia como un idioma propio de una región en crisis por causa de posiciones políticas contrarias, puesto que este se aleja de buscar la atención del gusto burgués.

¿Es preciso que la pintura desarrolle un tema determinado (que valga por sí mismo y por su propia elocuencia) o, por el contrario, el valor del tema lo da el tratamiento de la pintura? [...] (Todo el esfuerzo de la pintura moderna desde comienzos de siglo está basado en desdeñar el tema para dar su legítimo prestigio al estilo) (Traba, como se citó en Cerón, 2010, p. 112).

Al analizar más a fondo el tratamiento de la pintura de Beatriz González en favor de su discurso se percibe, por un lado, que el tratamiento de la pintura busca significados dentro de la psicología de los colores, lo cual ya resulta en un indicio que revela un objetivo por lograr una experiencia estética en el observador mediante la relación forma, símbolo y color; por otro lado, busca desdeñar dentro de temas de impacto popular usando, de igual manera, la forma y el ensamblaje como un laberinto de símbolos abierto al consumidor del arte, es decir, la gente del común, que funge para la exploración de temas sensibles.

Si se tuviera que dar un veredicto sobre como esta y otras obras de Beatriz González sirven al discurso de Traba para la introducción del arte moderno en Colombia, se admite que su producción plástica desafía una institucionalidad académica. Precisamente, Fernández Uribe (2007), como historiador, sitúa la obra de González como punto de partida del arte contemporáneo en Colombia por decisión conceptual del ejercicio crítico del historiador. Para el autor, la obra de la artista se aproxima a los mecanismos del arte pop únicamente por el sentido

de utilizar imágenes seriadas. Sin embargo, no comparte los mismos estatutos o preocupaciones del arte pop norteamericano, en tanto que su intención no versa sobre la sociedad de consumo sino sobre las diversas manifestaciones de la cultura popular.

Vale la pena considerar que con *Los suicidas del Sisga*, González se hace merecedora del premio en el XVII Salón Nacional de Artistas, de 1965, y que en palabras de Marta Traba resulta ser la pintura de esta artista un nuevo punto de inflexión sobre el arte contemporáneo en Colombia. Su legado radica, además, en reivindicar las imágenes populares para ser vistas como obras de arte. “El resultado es un proceso de desmitificación del arte, de lucha contra la retórica del poder y de descubrimiento del valor de la propia cultura nacional, al margen de la grandilocuencia del arte internacional de las vanguardias” (Fernández, 2007, p. 22).

Por otra parte, esta teoría en favor del lenguaje artístico puede tener sus bases conceptuales en el ideal instaurado por otro de los referentes de Traba en su educación sobre teoría del arte en Europa, como lo fue el caso de Rene Huyghe, quien se inclina más por la comprensión del arte desde una teoría del lenguaje, al ser una forma de expresión y liberación del alma al momento en el que el artista desea manifestar en el mundo físico las ideas que este proclama y defiende, mientras revela una nueva forma de observación de la realidad, más que copiarla en su forma como ocurría en el arte clásico.

El arte y el hombre son indisolubles. No hay arte sin hombre, pero quizás tampoco hombre sin arte. El mundo se hace más inteligible y accesible, más familiar. Es el medio de un perpetuo intercambio con lo que nos rodea, una especie de respiración del alma, bastante parecida a la física, sin la que no puede pasar nuestro cuerpo (Huygue, como se citó en Ros, 2004, p. 1).

Es de esta forma que este escritor comprende el arte como un proceso de creación de códigos propios, dotándole de un alma misma, de un propósito comunicador con el contexto, que al igual que el lenguaje este resulta cambiante; se tiende a pulir, a explorar su mejoramiento y con ello a interactuar con la sociedad para construir una relación de formación mutua. Igualmente, Barrio reafirma la anterior teoría mediante el siguiente testimonio:

El hombre para transmitir sus ideas y sus sentimientos ha creado un sistema de signos. Uno de esos códigos es el lenguaje articulado, sin el cual no sería posible el progreso, el incremento de experiencias de la especie humana; [...] otro es el artístico, ya que el arte, además de una forma de conocimiento, es un lenguaje, un medio de comunicación con el que el artista expresa en imágenes la realidad física y humana, y de los vértices del psiquismo (sentimientos, alegrías, angustias, esperanzas, sueños) (2005, p. 12).

Para Traba. el arte se vuelve un ejercicio que busca la pureza del lenguaje por parte del artista y de la mirada por parte del público, razón por la cual se formó en ella duros estándares críticos que llegaron a afectar a quienes llegaron a ser sus pupilos, como lo fue con el caso de Fernando Botero, artista que, a diferencia de Beatriz González, tuvo un proceso que simplificó su lenguaje hasta llegar al carácter de copista, en donde expresa claros conocimientos del uso del claroscuro. Su obra está actualmente muy lejana del lenguaje explorado por él en décadas anteriores, como se verá en la siguiente obra a analizar y que hizo que Botero se ganara el respeto y la defensa de Marta Traba.

4.2 Fernando Botero Y La Exploración Volumétrica De Las Formas

La siguiente obra se presenta como una de las exploraciones tempranas realizadas por el maestro Fernando Botero, en la cual se logran identificar un grupo de seis figuras antropomorfas y una zoomorfa, siendo conformados por tres hombres presentes en la parte superior del cuadro,

tres mujeres ocupando el centro y la parte inferior del plano, mientras que tímidamente se asoma un pequeño felino en la parte inferior izquierda del mismo generando contraste con el grupo imperante tanto en su forma como en su expresión calmada desligada de la situación.



Figura 6. *Homenaje a Mantegna* [óleo sobre lienzo], por Beatriz Gonzalez, colección provada, 1958.
<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1484143.camera-degli-sposi-homenaje-a-mantegna-ii-de-botero.html>

La obra de Botero resulta ser, en realidad, un homenaje e inspiración hacia el pintor italiano Andrea Mantegna y sus obras realizadas para el Palacio Ducal de Mantua, específicamente *El encuentro*, ubicada en la llamada Cámara de los Esposos del Palacio, pintada entre 1465 y 1474 y cuyos personajes se identifican como el marques Ludovico III Gonzaga, su nieto Ugolotto Gonzaga, su hijo el ex cardenal Francesco Gonzaga y los hijos pequeños de Federico I, Gonzaga Sisgimondo y Francesco.

Esta obra, merecedora del Premio Nacional de Pintura Colombiana del año de 1958, al principio parecería desligarse de lo que el público en general acostumbra a ver de este artista, puesto que mientras sus obras más reconocidas son famosas por su acercamiento al naturalismo mediante el acercamiento al color realista con el uso del contraste por claroscuros, esta imagen se presenta como un paso importante dentro de la experimentación cromática de Botero.

En el tema del color este parece tener un aura oscura contrastada con la espontaneidad del rojo del fondo y de algunos accesorios de los personajes. En esta etapa del artista vemos figuras achatadas cuyas extremidades delgadas recuerdan al arte de ciertas etnias que pudieron habitar en el país durante la época precolombina como son la Ylama y la Chanco, aunque a pesar de mostrar esas fuentes de inspiración, la obra muestra un distanciamiento con las expresiones coloristas del indigenismo, acercándose más a la gama de colores comunes en el expresionismo vienés con exponentes como Edvard Munch, cuyos colores apagados en contraste con los colores cálidos que causan estridencia en la composición crean un sentimiento constantes de angustia dentro de los personajes en el cuadro como también en el espectador que lo observa.

En una época de desligue con el formalismo y desafío hacia los cánones imperantes del academicismo, usando en su contra el indigenismo heredado de los movimientos de los años veinte y treinta, la búsqueda infructuosa por contradecir al nuevo arte aceptado por las redes de museos pareció ser una de las ideas que rondaron la cabeza del artista Fernando Botero durante los años sesenta. Se trataba del “auténtico vanguardismo en el realismo” (Botero, como se citó en Traba, 1994, p.114). A diferencia de otros artistas, Botero se mantuvo en un acercamiento al realismo de manera responsiva, no como el academicismo lo dictaba, aunque tampoco buscó la misma esencia de los trabajos expuestos por movimientos indigenistas. Su búsqueda de la realidad no reivindica al indígena por el aprovechamiento de su condición como ser desterrado;

en la obra de Botero, esa inspiración indigenista no se distingue por la sobre exaltación de la imagen del indio, sino por su integración como otro habitante íntegro y formador de la idiosincrasia colombiana en los años sesenta hasta la actualidad. Su factor distintivo es no mantenerse en una postura clara ante las dos vertientes imperantes del arte en su entrada a la modernidad.

Aunque lamentablemente estas ansias de desafío a los dos lados que gobiernan a los artistas se volvieron en su contra al dejar de lado ese afán experimentador del pasado, para inclinarse cada vez más en la creación de un arte formulaico; tal desafío por lo impuesto mediante la prueba de las texturas en el plano de las pinturas es cambiado por lo que parece un acercamiento a imitar lo que fue, revelando un cansancio generalizado por rebuscar en la expresión de la forma y el color.

Este cansancio no es algo nuevo. Algunos entendidos en cuanto al tema de Botero han logrado entrever como el uso de la *formula ganadora* ha llevado su discurso a un desgaste paulatino. Viendo su desarrollo posterior y las opiniones que este ha emitido, parece que no se sentía muy cómodo con la forma como pintaba. No puede decir que sus cuadros en los sesenta están mal pintados, pero se decide a mejorar y entra en un ciclo en el que se repite a sí mismo. Él encuentra más valioso el sentido del arte en la técnica, pero en su caso es una forma de aburguesarse.

En cuanto a ciertos criterios formales de su pintura, la exploración en sus texturas sigue presente, aunque a pesar de mantener su teoría en contra del abstraccionismo como un estándar eterno de la modernidad, este artista se vio como una víctima de lo que el arte pop constantemente criticaba. Sus pinturas se limitaron a sí mismas y consumieron su significado conforme la idea fue casi emular la reproductibilidad de la industria de las imágenes.

Estas frustraciones en cuanto a la producción artística de Botero fueron expresadas por Traba (como se citó en Gutiérrez) posterior a la presentación del Homenaje a Mantegna; en este expreso que “Botero caricaturiza a Botero en dos telas gigantescas [...] ridiculizando sus rosas y morados difíciles de sus obras anteriores tornando la ironía en truculencias” (2011, p. 53).

Aunque este admitía abiertamente que sus relaciones con Traba ocurrían únicamente dentro de su entorno social sin realmente haber profesionalismo de por medio, este después del efusivo apoyo de la crítica colombo-argentina a esta obra pareció desencantarse de crear nuevas lecturas sobre la modernidad artística en Colombia.

En Botero se encuentra un caso peculiar, pues una vez admirado por los críticos, entre ellos Traba, no asumió el riesgo de seguir y a su vez contrastar con los discursos de la modernidad y el conservadurismo. Su obra aún con sus desafíos era comercialmente viable en tanto esta era alternativa, pero sin perder su atractivo a los ojos de los consumidores del arte y del público en general. Aun así, su decisión se decantó por desgastarla en favor de su propia comodidad sin seguir cuestionándose; se volvió un artista pasivo, que por ignorar la guía de la crítica que tanto apreció sus formas de subversión, pasó a ser una parodia de lo que incluso él llegó a criticar, su auge de imagen terminó actuando en el momento en que terminó por ser incoherente con su propio discurso.

5. Introducción Hacia Los Nuevos Lenguajes Artísticos

En este apartado se propone una reflexión sobre la necesidad de pensar la irrupción de la modernidad artística en Medellín a partir de las teorías instauradas por Marta Traba para la defensa del estilo y el lenguaje propio del artista. Para ello, se tendrán en cuenta los aportes de críticos del arte locales, con el fin de comprender la razón del impacto que trajo consigo la apertura de las bienales de arte y otros espacios expositivos para la constitución de un discurso crítico que impulsara la producción artística desarrollada durante la segunda mitad del siglo XX.

5.1 Las Bienales Y Exposiciones De Arte Moderno En Medellín

Para hablar más a fondo del impacto de los eventos culturales en la ciudad de Medellín en cuanto a la instauración de la modernidad artística en el territorio, es necesario tener en cuenta como ahora en este apartado ya no solo llegaba a primar el trabajo de introspección y expresión de las obras a exponer dentro de este periodo, sino que ahora, dentro del campo del arte colombiano, comenzaron discusiones concernientes a los espacios expositivos de estos eventos y sus propósitos.

Para realizar esta exploración, se ha procedido a entrevistar a tres curadores y críticos de arte locales, quienes con el propósito de realizar una línea de lectura alrededor del desarrollo del campo crítico en Medellín, producto de la relectura histórica del arte y su cuestionamiento hecho en las vanguardias que llegaron a Colombia, se pretende, además, presentar una reflexión sobre la importancia del legado de Marta Traba.

Precisamente, las bienales de arte de Medellín se llevaron de manera paulatina entre 1968 y 1972 gracias al mecenazgo liderado por la Compañía Colombiana de Tejidos Coltejer, siendo este certamen, además, fundamental para comprender la gran revolución plástica suscitada en el país durante la segunda mitad del siglo XX. Sin duda alguna, los programas de televisión de

Marta Traba, así como el desarrollo de la crítica de arte proveniente de estos espacios expositivos, sirvieron como marco de referencia para comprender la ruptura con los esquemas académicos tradicionales que todavía imperaban en los circuitos oficiales del arte tales como el Salón Nacional de Artistas. “Las bienales contribuyeron sobre todo a la difusión de las tendencias del arte de vanguardia, de muy escasa circulación en el país” (Fernández, 2007, p. 4).

Retomando la idea de las bienales de arte como uno de los primeros espacios destinados a la expansión de la enseñanza del arte contemporáneo en Colombia, sus dos primeras ediciones, realizadas en la recién construida ciudadela universitaria de la Universidad de Antioquia entre los años de 1968 y 1970, no estuvieron exentas de ser escenarios de discusiones críticas y políticas al momento de evaluarse la producción artística participante.

Según Mauricio Hincapié Acosta, Curador de la Colección de Artes Visuales del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, se considera que estos eventos representaron un segundo salto importante hacia la interacción y asimilación del arte moderno después de la búsqueda realizada por el indigenismo, como lo expresa a continuación:

... Digamos que hacia la década del sesenta y el setenta va a haber otro gran salto: la interacción con el arte internacional a partir del fenómeno de las bienales internacionales y el contacto a partir de estos eventos con el arte internacional del momento. ¿Qué pasó? Durante la Segunda Guerra Mundial, se da en Europa el surgimiento de una transformación que es producida por los efectos de la guerra y con la aparición de un movimiento como fue la Bauhaus, se empieza a hablar de interdisciplinariedad; es la interacción entre diseñadores, artistas, arquitectos e ingenieros en la producción no solamente de objetos artísticos sino también de objetos utilitarios que también tenían en sí mismos conceptos del arte. Entender esto fue un gran salto que permitió que las nuevas

expresiones del arte empezaran a invadir el contexto del mundo occidental. ¿Cómo llega esto a Colombia? Particularmente podríamos hablar de los Salones Nacionales, pero también en la zona regional antioqueña con las bienales internacionales de arte que se hacen a partir de 1968” (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Es decir, que mediante los eventos realizados en la ciudadela universitaria se lograron los propósitos que originalmente había tenido la exposición francesa de 1922: lograr tanto una asimilación de los nuevos lenguajes como generar discusiones en torno a ellos que no significaran una censura por parte del público como de la crítica imperante, y generando otros cuestionamientos en torno a las delimitaciones entre el arte y otras actividades acontecidas en torno a este como lo sería la curaduría, ya que “el arte empieza a ser concebido de otra manera donde incluso empieza a ser como una marca dentro de los espacios arquitectónicos [...] este principio da origen a figuras como Marta Traba, quien empieza a analizar el arte más profundamente” (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Para entender este hecho habría que considerar los espacios expositivos alternativos al museo como contextos que tiene un potencial para añadir un nuevo discurso al arte, contradiciendo la idea convencional del cubo blanco como el único modelo espacial expositivo. Este modelo de exposición fue ideado con el fin de que el significado original del arte fuera dominante por sobre su interacción con el espacio que, al ser totalmente neutro, se supone que descontextualiza todo discurso imperante por parte de cualquier organismo que rija en la organización curatorial. O’Doherty defendía este modelo de exposición bajo la idea de que:

... El cubo blanco se ve como un emblema de extrañamiento del artista con respecto a una sociedad a la que la galería también da acceso. Se trata de un espacio-gueto, un

recinto de supervivencia un protomuseo que enlaza directamente con lo intemporal [...] un lugar que no está en ningún sitio (1986, p. 75).

Pero, continuando con la lectura sobre el arte expuesto dentro de estos nuevos espacios curatoriales y expositivos, el expresionismo abstracto, así como el minimalismo y el arte óptico, impregnaron el campo de la producción plástica nacional y latinoamericana durante ese tiempo. Fuera de la fascinación por la innovación de su mensaje, al dejar plenamente toda relación con el mundo formal, se convertía al menos, bajo la teoría de los organizadores de los eventos y de quienes administraban las misiones en las universidades públicas de Latinoamérica, en un arte desligado de la interpretación concreta y por lo cual se pensaba que no actuaba en nombre de un discurso político, un ideal de *autonomía del arte* que irónicamente respondía a intereses particulares de círculos cerrados dentro de la planeación de estos eventos.

Si se tuviera que hablar sobre la actitud de los organizadores y otros entes que interfirieron en la producción de estos eventos, la dialéctica que ellos querían reflejar, más que formadora de una cultura por medio de la revelación de esta gracias al arte, parecían únicamente ganarse el favor de aquellos representantes de las misiones estadounidenses; sin embargo, no por eso se debe desmeritar ni quitar crédito a la participación activa de artistas, críticos y curadores presentes en ese tiempo, ya que aunque sus formas de abordar la figuración conectaban con un contexto social en contraposición con los deseos principales de las bienales, su innovación se valía más por lo que su propio discurso revelaba, y por las nuevas conexiones que habían formado con otras manifestaciones fuera de Europa y Estados Unidos.

Sin embargo, el aporte crucial que desempeñaron estos eventos dentro del desarrollo de la crítica en Marta Traba y con ella en la ciudad, se basa en distintos cuestionamientos de como ahora la obra se expande al entender e integrarse en los espacios expositivos, a invadir el espacio

del espectador como forma de integrarse a la sociedad. Hecho que expande el ejercicio crítico no solo hacia la evaluación de la obra de arte sino también del espacio expositivo que la contiene.

Al respecto, Zulategui menciona que estos acontecimientos marcaron el rumbo del arte en Colombia desde los años sesenta y setenta, siendo vital para el desarrollo tanto del arte colombiano como del latinoamericano, a pesar de que, desde su naturaleza, el evento fue más una exposición que una bienal. La apreciación de aquellas manifestaciones artísticas hechas desde el centro y las periferias de América, desde el aporte de distintos críticos de otros países, además de poder apreciar nuevas formas y lenguajes artísticos revolucionarios nunca antes vistos en el país, desencadenó la aceptación de la modernidad en el país, siendo un proceso de universalidad artística, así como el inicio de estos eventos gracias a Marta Traba (comunicación personal, 18 de noviembre de 2021). En este sentido Hincapié menciona que “el arte lo oficializan los críticos y parece la figura de los curadores que son considerados en ese momento como unos dioses que eligen, califican y descalifican la producción artística” (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Sobre si estos acontecimientos lograron fomentar la especialización de la práctica crítica en el país, genera fuertes debates gracias a múltiples hechos en los cuales se puso en duda las limitaciones y definiciones concretas de esta práctica, ya que el propio curador Mauricio Hincapié afirma la falta de una práctica crítica consolidada en el país, puesto que “existen muchos críticos, pero no verdadera crítica de arte, en primer lugar, porque la crítica se ha vuelto calificadora... el crítico no se oficializa desde su discurso; el crítico crece con los discursos del artista” (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Pero, según Hincapié, se responsabiliza la organización y el espacio de los eventos artísticos ocurridos en los años setenta y principios de los ochenta como elementos que

incentivaron una especialización del discurso crítico y curatorial que repercute hasta el día de hoy al ver la creación artística desde un acto colectivo, al convertir la exposición en centros de encuentro en donde el arte deja de ser descontextualizado de su público; el arte se *democratiza* mientras que empiezan las experimentaciones sobre otros espacios expositivos más integradores.

Cerón, del mismo modo, habla de cómo este tipo de eventos han impulsado la llegada de otras miradas sobre la producción artística y cómo la crítica había expandido sus influencias hasta la curaduría, revelando relecturas desde la organización espacial de los lugares expositivos como consecuencia de un posible desvanecimiento de los límites de la práctica crítica y curatorial. “La praxis de la crítica se puede seguir viendo sobre todo en la escena pública [...] no es igual de incidente esa práctica cuando solo se circunscribe a los efectos de los textos escritos (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Para Cerón, las bienales del Coltejer y otros eventos como el I Coloquio de Arte No Objetual representan una etapa mucho más compleja en la historia del arte colombiano, puesto que ocurrieron cuando Traba ya había cumplido una década de su entrada al país, siendo ya nutrida por otros debates críticos en torno al arte. En ese momento, las bienales se presentaron como la oportunidad de circular el arte desde diferentes contextos; en esos años la modernidad para él fue definida en tanto el arte se comprende a sí mismo por su propia historicidad (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

A su vez, Zulategui apunta a que estos acontecimientos, en conjunto con lo ocurrido durante décadas anteriores, pudieron ser manifestaciones de como pronto las prácticas artísticas, curatoriales y críticas pudieron unirse en una sola masa como parte de todo “un movimiento de análisis, investigación y estudio que generó todo ese panorama artístico (comunicación personal, 18 de noviembre de 2021).

En un veredicto final por parte de Hincapié en torno a estos acontecimientos, resulta afirmativo pensar que tanto las bienales como aquellos eventos artísticos que surgieron en torno a estas fueron catalizadores del acercamiento por parte del público hacia aquellas manifestaciones que, aunque abandonaran la figuración, lograron los fines del modernismo abalando la multiplicidad de posiciones basadas en el reconocimiento de los procesos experimentados por cada artista. Cerón responsabiliza a la gran atención mediática que tuvieron estos eventos como una fuente de motivación de los enfrentamientos entre varias voces en torno al contexto de las practicas latinoamericanas.

Para concluir este primer apartado, es importante destacar el carácter educativo y pedagógico que tuvieron tanto las bienales de Coltejer como también el I Coloquio de Arte No Objetual, este último inaugurado en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Precisamente, fue a comienzos de la década de los ochenta que el conceptualismo comienza a afianzarse más tanto en el ejercicio de producción artística como también en las reflexiones discursivas de la crítica de arte, con el objetivo de consolidar los nuevos fundamentos teóricos del arte nacional.

Es importante constatar la emergencia de una serie de prácticas artísticas de corte experimental suscitadas entre 1960 y 1980 dentro del contexto latinoamericano, a través del cual se evidencian unas superposiciones de estilos que imposibilitan la consolidación de un canon. La negación de los parámetros y paradigmas validadores del arte dieron paso a cuatro grupos o categorías emergentes dentro de la creación plástica. En primer lugar, la relación del arte con el lenguaje, así como también de destaca el carácter procesual del arte contemporáneo. Seguidamente, la irrupción del uso de materiales no convencionales, de bajo costo y humildes provenientes del campo del land art, las instalaciones y ambientaciones. A continuación, la

llegada de las acciones corporales, performances y happenings. Finalmente, las imágenes cinéticas, electrónicas y lumínicas provenientes del video arte y el cine.

Entonces, las grandes exposiciones se llenaron de insólitas pinturas impresionistas, expresionistas, action painting, manieristas o neobarrocas que comenzaron a ser definidas a partir de conceptos inusitados, como *transvanguardia*, *hipermanierismo*, *esquizofiguración* y otros similares. Tan novedosas y complejas denominaciones querían significar que ahora los artistas creaban obras que se salían del ámbito estético característico del siglo: trabajos que iban más allá de las vanguardias, que remitían al Manierismo del siglo XVI o al Neoclasicismo del XVIII, o regresaban a propuestas figurativas, cuando parecía evidente que el arte debía ser esencialmente abstracto (Fernández, 2007, p. 9).

De acuerdo con lo anterior, se puede advertir que la importancia del I Coloquio de Arte No Objetual de Medellín radica en que, lejos de tratarse de una etiqueta que permita generalizar o imponer un estilo particular a la producción artística local, el no objetualismo fue utilizado para pensar diferentes manifestaciones del arte de vanguardia latinoamericano en el marco de una teoría social del arte. Sin duda alguna, resulta ser un referente importante de búsqueda y exploración tanto formal como conceptual en torno a la identidad artística, con el fin de instaurar una teoría del arte latinoamericano como fenómeno de un pensamiento fronterizo capaz de generar lecturas sobre el territorio para comprender la transformación de los lenguajes artísticos.

Es, precisamente, desde esta reflexión teórica suscitada en el marco del I Coloquio de Arte No Objetual que se dan los primeros pasos hacia una descolonización epistemológica de las teorías del arte provenientes tanto de Europa como también de Estados Unidos. Lo anterior no hubiera sido posible sin las reflexiones de Marta Traba y Juan Acha, entendiendo, además, que

cuando se habla de no objetualismo no significa una negación o desaparición de los objetos, sino de una apuesta política y teórica que permita consolidar las primeras reflexiones teóricas y políticas sobre la identidad artística latinoamericana, incluso desligándose del marco museístico institucional.

5.2 Las Enseñanzas De Marta Traba

La crítica desde su multiplicidad de concepciones dentro del campo ocupa un papel fundamental y polifacético que se extiende más allá de un juicio de gusto; Hincapié señala que para lograr sus objetivos, la crítica no debe reducir su labor a ser un discurso donde primen los calificativos negativos ante los parámetros de un externo (refiriéndose al crítico) a la obra y como un mediador en la interacción ocurrida entre partes involucradas en el fenómeno artístico, a forma de fomentar un crecimiento del lenguaje artístico en el hacedor y su conexión con el público al que desea apelar. “El externo debe tratar de ser un mediador entre esos públicos y ese hacedor para que el mensaje quede claro, no para calificarlo. El crítico debe acercarse a la realidad del momento histórico del artista cuando está juzgando una obra” (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Para Hincapié, la percepción de un crítico no debe ser mediada únicamente por un juicio de gusto subjetivo sino, conocer los contextos espacio temporales que son catalizadores que marcan las características de los procesos artísticos dentro de un territorio determinado, el crítico ejerce su trabajo desde la comprensión y la relación cercana con aquellos artistas a los cuales desee guiar.

Para comprender este fenómeno es necesario explorar como el ejercicio crítico propiciado dentro de estos acontecimientos en conjunto con la actividad más mordaz de la escritora Marta Traba, que se propició en los años cincuenta al laborar como maestra y guía de los artistas y el

público, motivaron un cambio en el rumbo del arte, su enseñanza y la posición de los artistas en los distintos eventos que elevaron su imagen. Es por ello por lo que Cerón ha señalado que esta actividad crítica en el país:

Ha sido fundamental en la historia de las prácticas artísticas modernas porque muchos de los debates sobre su legitimidad se dieron en el marco de revistas y periódicos desde el final del siglo XIX en el contexto europeo y norteamericano; luego, emergen en Latinoamérica publicaciones artísticas y culturales que daban espacio a voces especializadas que se encontraban en fuertes debates... los cincuenta y sesenta serían el lugar en los diferentes medios tanto especializados como no especializados para encontrar la pertinencia a las prácticas artísticas que expandían sus límites” (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Del mismo modo, el crítico Jaime Cerón sitúa a finales de los años cincuenta e inicios de los años sesenta distintos eventos que fueron importantes para la llegada del modernismo a la crítica en Colombia y el salto a un nuevo cambio de paradigma en la producción local, como lo fue la realización de varias revistas especializadas, entre ellas la revista PRISMA iniciada por Marta Traba en el año 1957, la cual coincide con la apertura de las salas de exposiciones del Banco de la República.

Una de las características que distinguió el trabajo realizado por esta crítica fue su flexibilidad para desplazarse por distintos medios con el fin de desarrollar y dar a conocer su teoría de un arte comunicativo que diera cuenta de la construcción de la identidad colombiana. Según la curadora Libe de Zaitegui, los artistas colombianos:

No tenían facilidad de palabra y no la sabían manejar a la hora de la verdad en el ambiente artístico colombiano, que no lo había. Muy lentamente, Marta Traba empieza a generar esto, a hacer programas de televisión, en la radio nacional [...] Uno la oía y era

interesante, pero no hay duda de que el empujón para que empezara el arte plástico en Colombia fue Marta Traba, no los artistas, sino el movimiento, la crítica, los comentarios, los artículos de prensa, eso lo movió Marta Traba (L. Zulategui, comunicación personal, 18 de noviembre de 2021).

Ante la pregunta de cómo la crítica de arte desarrollada por Marta Traba desde la década del cincuenta en Colombia contribuyó al fortalecimiento de esta actividad o profesión en el campo artístico, Zulategui responde que esto se debe en primera a una actitud beligerante y dura por parte de la crítica colombo-argentina, referente al arte encontrado en el territorio, el cual apenas había entrado en una etapa de maduración temprana después de los movimientos indigenistas, aunque al mismo tiempo, esta hubiera despertado un interés en el campo artístico por parte del público en general como un efecto positivo Traba (L. Zulategui, comunicación personal, 18 de noviembre de 2021).

Ella era arquitecta, tenía sus lechos dentro del arte, pero aquí fue donde ella aprendió a hacer crítica de arte. Traba también estaba iniciándose y no siempre era correcta, hacía unos análisis en los que insultaba a los artistas, insultaba al que no trabajara al gusto de ella. Luego, empezó el diálogo muy lentamente, eso se lleva dos o tres años y ya ella se amansa, se calma y va emitiendo sus juicios con mucho más equilibrio y ahí fue cuando empezó a hacer bien en el desarrollo del arte colombiano (L. Zulategui, comunicación personal, 18 de noviembre de 2021).

Las duras exigencias de Marta Traba ante los artistas de la época estaban basadas en una clara decepción por ver un arte imitativo que no se viera acorde con la lectura de avance enseñada previamente por los referentes teóricos de los cuales ella disponía, hecho que es validado gracias al testimonio de Jaime Cerón, quien señala que la propia Traba rechazaba estas

manifestaciones del arte indigenista, puesto que “no veía Marta Traba en esos procesos artísticos una posible sustentación de autonomía del arte como lenguaje frente a la realidad” (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Cerón apunta a que, aunque Traba buscó limitar los parámetros de lo que se podría considerar arte, no fue la única que se encontraba y mucho menos quien había iniciado dicha discusión en torno al campo, puesto que “desde los veinte hubo intentos por instituir una cierta noción de arte que fuera reconocida como válida en el contexto local”. (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021). En ese orden de ideas, la crítica emitida por Marta Traba, aunque unida a discusiones que se tenían con anterioridad, al no ser ni complaciente ni mucho menos suavizada en cuanto trata con los ideales del arte imperante, termina generando una:

Fragmentación en el hacer, el artista ya debe tener ideas claras en cuanto a la dirección del objeto que quiere hacer; comunica, además, como segundo aspecto, puesto que empieza a ver la necesidad de que el público se forme en los nuevos términos y en las nuevas expresiones del arte... el público tiene que empezar a leer y aprender unos códigos específicos para la apreciación del nuevo arte. De ahí que el arte se vuelva un círculo cerrado: el artista empieza a hablar para artistas (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Esto resultaría irónico al compararlo con los propósitos con los que empezó el modernismo en Colombia e incluso con los de la misma Traba, en los cuales el arte se mostraba como un servicio para el bien de la sociedad siendo una irrupción tanto a esta como a sus constructos sociales y políticos.

Para Traba, sus teorías se sostenían en la exploración de la materialidad del cuadro y la escultura como la línea que dominaba el arte moderno, en tanto esta se encuentre acompañada

del trabajo del crítico en su relación entre el público y los artistas. “En ese sentido todos los aspectos artificiosos del lenguaje parecían más reales, verdaderos y capaces de nombrar y traer a colación la experiencia en la realidad y cualquier aspecto que la realidad trajera consigo o que fuera producto de ella” (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Al convertir el crítico en un traductor de códigos, más que en un simple evaluador de su actividad, pudo haberse expandido al oficializar el arte desde su interpretación, y con ello pudo haberse dispersado por otras ramas del saber academicista. La comprensión y consejo que se iba formando en Marta Traba, tanto como crítica y profesora de historia del arte, se fue cambiando paulatinamente conforme iba avanzando en el mejoramiento de su relación con los artistas colombianos. “Ya luego fue diferente, se hizo amiga de artistas, fue entrando al ambiente, a veces en reversa, pero lo logró hacer, luego fue una gran maestra, y yo fui amiga de ella, logramos acercarnos, ella me enseñó mucho” (L. Zulategui, comunicación personal, 18 de noviembre de 2021).

Este proceso de entendimiento pudo deberse a varios factores que van de la mano con la maduración de los procesos creativos emitidos desde Latinoamérica, que propiciaron avances positivos en cuanto a la producción y su incursión en los círculos académicos que ya velaban por la propagación de los intereses individuales de los artistas, puesto que según Cerón, “ese sentir parece ser clave para darle valoración a artistas más jóvenes, tal vez unos veinte años más jóvenes que los artistas que estaban siendo abiertamente apoyados por el aparato gubernamental en Colombia, llegando así a cuestionar ciertas relaciones de poder que se tenían entre estos estamentos y los artistas que habían predominado en décadas anteriores.

Creo que lo que ella más cuestionaba a un artista era la complacencia, de hecho, ella confrontó en la revista PRISMA, en números posteriores, a artistas que eran

completamente de sus afectos porque sentía que en un momento dado complacían una noción de realidad, una noción de experiencia, una noción de mundo que requeriría más análisis y más puntos de vista” (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Sin embargo, este rechazo a lo imperante no significó ignorar lo que la academia tenía que decir sobre los discursos modernos, puesto que parte de la responsabilidad de Traba para/con el arte moderno, era su aceptación dentro de estos círculos academicistas, por medio del cuestionamiento de estos.

Los artistas estaban desarrollando un arte muy académico y cada uno tenía su estilo dentro de la figuración de la academia y un espíritu académico; ella eso lo criticó mucho, entonces empezaron los artistas a ir contra ella, pero le hacían caso, empezaron a buscar lenguajes nuevos y a afianzar sus movimientos modernos (L. Zulategui, comunicación personal, 18 de noviembre de 2021).

Para Cerón, la crítica se ha visto como un instrumento de confrontación de los artistas y las instituciones. “Yo creo que para cualquier institución u organización un ejercicio crítico agudo, estructurado y sólido es una alerta interesante que se puede revisar y puede ser en un momento dado un argumento que implique tomar un nuevo rumbo o revisar los rumbos que se han tomado previamente” (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021). Aunque queda constantemente la duda de si existe realmente una formación para la crítica o si esta es válida en tanto a que es lo que se está cuestionando. En el transcurso de los años cincuenta hasta los ochenta, ese cuestionamiento se mantuvo en auge desde distintas ramas que interactuaron en el campo del arte. En ese tiempo, Marta Traba promulgaba la idea de la resistencia, con cierto halo de conocimientos historicistas al momento de relacionarse con sus estudiantes.

Aun así, era capaz de poner en duda incluso su propio discurso; es posible que esas contraposiciones nacidas en Traba se debieran a la pluralidad del trabajo crítico, puesto que según Hincapié “no existe una formación para la crítica, no existe una formación para interpretación histórica de múltiples fenómenos como no existe una formación para entender esa pluralidad de agentes que realizan el proceso artístico” (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Hincapié hace especial énfasis en que la formación de una crítica coherente se da en la profundidad del discurso y su relación con otras posiciones en torno al arte producido, manifestada desde diferentes medios para el reconocimiento del arte como profesión; y en Marta Traba se logra divisar como en su aporte, ella muestra una narrativa del arte que se aleja de esa descripción pasiva, buscando encaminar al arte hacia una autorreflexión de su materialidad y, por consiguiente, de su entorno a través de la investigación introspectiva, al mismo tiempo que Traba logra una apertura de nuevos espacios expositivos en los cuales las prácticas artísticas conviertan a la ciudad en un medio de retroalimentación del artista, siendo un factor determinante en la formación de una actitud más rebelde y transgresora por parte de este.

Posición apoyada por el propio Cerón, quien defiende que la crítica del arte “es una aliada de la historiografía, es una aliada de la teoría porque suele tener un vínculo mucho más preciso, y mucho más cercano con las prácticas de creación. Un faro que orienta esas nociones duras, complejas, que la teoría trae consigo” (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021). Para él, un gran aporte de Traba dentro de las posibles bases de la crítica colombiana es que esta debe partir de un cuestionamiento, no siendo del todo positiva, con el fin de motivar la indagación de la obra y el artista a tratar. “La crítica nació a partir de las reflexiones de Marta Traba, pero se fue quedando en el corazón de los creativos y en el corazón de los que querían

trabajar en el arte. La crítica empezó a ser parte de la cotidianidad del artista” (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021). Finalmente, Zulategui apunta a que la construcción tanto de la crítica de Traba como la de cualquiera que desee ejercer esta actividad debe ser basada en la experiencia.

Uno inicia la vida cultural destruyendo lo que hacen los otros para hacernos sentir, y ese fue el gran error, pero el gran acierto en el sentido de que como había una respuesta agresiva, nos dimos cuenta que ese no era el camino [...] Cuando conoce, cuando aprende, cuando estudia uno va criticando muy fácilmente pero no se da cuenta de la raíz de donde viene (L. Zulategui, comunicación personal, 18 de noviembre de 2021).

En ese mismo sentido Jaime Cerón apunta a que la formación de una crítica se da por medio de los:

Métodos de análisis que son incorporados para la actividad, los críticos igual que los curadores han provenido de áreas del conocimiento muy heterogéneas [...] creo que esa idea de usar herramientas analíticas más consistentes fue la que le otorgó a la crítica como una mayor rigurosidad y una mayor credibilidad [...] Creo que en los cincuenta se volvió una preocupación encontrar concepciones artísticas de contexto teórico que fueran los suficientemente sólidas y complejas para permitirle a un crítico usarlas como herramientas de análisis (J. Cerón, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

Aunque Marta Traba no siempre había cumplido con los parámetros que estos tres críticos y curadores han expuesto en ella, se resalta el reconocimiento de logros que fueron factores de cambio en el rumbo de los discursos en torno a la producción escrita y hablada del arte en el país. Para Cerón, su mayor aporte fue la Teoría de la Resistencia en el campo artístico y la importancia de la posición crítica en todos los ámbitos de la práctica artística.

A su vez, Libe la responsabiliza por impulsar las instituciones que interactuaron constantemente dentro del desarrollo del arte, y para Hincapié, su crítica se caracterizó más por su capacidad de entrar en una relación cercana de la vida cultural de aquellos artistas que cayeron en su juicio incitando a que el arte se volviera un acto de introspección constante por parte del pintor o el escultor, quien pasa a ser su propio juez.

En la opinión de Hincapié, esta difusión por parte de Traba en los medios logró un enlace directo con el público, el cual ya estaba entrando en una era de la imagen que dio auge a la visibilidad de los eventos y discursos imperantes del arte moderno, aun cuando la efusividad por estos acontecimientos terminó siendo efímera (M. Hincapié Acosta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

6. Conclusiones

Dar respuesta a lo que significa realmente la construcción de una crítica que logre conectar a artistas y público no se reduce solo a basarse en parámetros dados por un análisis subjetivo del producto artístico a tratar, aunque en el discurso crítico siempre existirá el lente de la subjetividad.

Para lograr una mayor objetividad en el discurso referente a una obra o conjunto de obras a juzgar, esta actividad resulta en un asunto en donde la participación directa en conjunto con conocimientos, ya sean adquiridos desde la experiencia obtenida de los hechos a tratar, o por un análisis historiográfico de estos, deben ser considerados previamente ante la posibilidad de crear una forma de relación de significados que se encuentran intrínsecos en el proceso creativo y que han de ser revelados ante el público, si se desea que cada fuerza que interactúa en el campo artístico se mueva para lograr los avances deseados en cada productor de estas manifestaciones.

Resultaría entonces en un equilibrio entre una actitud comprensiva y una acción desafiante por parte del crítico, que busque propagar por los medios de los cuales este disponga, la indagación del lenguaje expresado desde lo visual, lo que resultaría en un conocimiento del lenguaje llegando a ser más un asesor para el artista, un publicista y un traductor para el público a sabiendas de que, al igual que el idioma, los procesos artísticos se basan en sistemas acciones que pueden llegar a ser propias o adaptadas de referentes previos, estando sujetas a un cambio constante, no resultan en una imitación de lo visto en referentes del pasado, sino en un ejercicio de asimilación analítica que logra una forma de expresión propia todavía propensa a refinarse.

Marta Traba, a su arribo en Colombia, no llegó a cambiar totalmente el rumbo del arte por sí sola; las discusiones en torno al camino que debían tomar los artistas emergentes en respuesta a una crisis de identidad dada desde la independencia, habría adoptado una actitud

rebelde en favor del pueblo que vanguardias como los realistas en Europa habían defendido con sagacidad, movimientos que centraron los cimientos para que en décadas posteriores, el campo artístico y la crítica que se formaba en torno a este dejaran de ser homogéneos y motivaran la expansión del campo artístico y crítico a una participación activa de la sociedad, por lo cual aunque en la delimitación temporal que concierne a este trabajo solo se han explorado las consecuencias de estos hechos en décadas venideras, estos periodos han sido considerados como acontecimientos importantes que dieron impulso al cambio suscitado en la segunda mitad del siglo XX.

La denotación de este hecho ha resaltado lo que es posiblemente una contraindicación del trabajo crítico, puesto que de la mano con la historiografía, este se ha valido del recuento de hechos históricos como forma de validación de sí mismo en algunas ocasiones, pero debido a que el proceso de recordar la historia conlleva a una delimitada selección de eventos que, bajo el criterio de quien lo haga, significaría suprimir del juicio aquellos hechos que no sean considerados como relevantes, razones por las cuales por la cuales Marta Traba por poco dejó en el olvido a otros actores que fueron de gran importancia para el desarrollo artístico dentro del país, como lo fue con el movimiento indigenista, puesto que al considerarlos imitativos de parámetros artísticos que, según ella, no correspondían al contexto artístico, significaban un obstáculo para el avance del arte moderno.

Esta postura despectiva por parte de la escritora llegó a revelar que, a pesar de sus aseveraciones en cuanto al trabajo realizado en Colombia, demostraba ciertos favoritismos que, por más que buscara una base dentro de sus teorías que justificaran esa selección, la forma en la que exigía a los representantes de este movimiento un alejamiento de sus inspiraciones ideológicas, era claro que en este acontecimiento Traba aun no era plenamente consciente del

contexto en cual se había realizado el indigenismo, haciendo prevalecer por sobre este, los conceptos heredados de su formación en Europa por sobre la experiencia en Colombia.

El cambio que esta escritora experimentó conforme iba documentando los sucesos ocurridos en el arte colombiano, mientras ejercía una mayor presión sobre aquellos actores que comenzaban a surgir dentro del relevo generacional a comienzos de los años cincuenta, podrían dar cuenta de que el refinamiento del discurso crítico, que se dio como producto de su llegada y como de las múltiples interacciones ocurridas con artistas y otros críticos que han llegado a ser agentes esenciales del entendimiento de la modernidad.

La obra de Traba resulta en un cambio importante dentro de la asimilación de las nuevas corrientes artísticas que comenzaron a surgir en el país, pero ese desafío a los regímenes discursivos premodernos es resultado de múltiples reinterpretaciones de lo que se había logrado en otros países, hechas pensando desde Colombia y para Colombia, un proceso que nació de un acto de aprendizaje recíproco por parte de Traba y de aquellos que han seguido sus enseñanzas.

Si se ha de sacar una conclusión de esta investigación es que el trabajo crítico hecho por Marta Traba durante las décadas del cincuenta hasta su muerte en los ochenta, se convirtió en un referente de cómo se puede llegar a comprender el devenir del arte moderno desde un acto de socialización y familiarización con aquellos personajes que presentaron un interés en la formación cultural, valiéndose de sus técnicas de asimilación de las acciones hechas desde los centros hegemónicos del arte, para llevarlas a actuar en favor de su propio concepto de identidad, y como el aprovechamiento de los acontecimientos ocurridos en la ciudad de Medellín dieron paso a la utilización de los nuevos medios de comunicación que estaban surgiendo en esas décadas, hechos que fueron motivos de un entendimiento de cómo puede ser abordado más fácilmente el público, devolviendo el interés de los espectadores hacia las manifestaciones que se

han estado gestando desde la modernidad hasta la contemporaneidad; sin embargo, este significaría a su vez un sacrificio de la complejidad del discurso crítico que, con el fin de que logre mantener el interés del público general, deberá simplificarse para evitar que el entendimiento del arte se cierre únicamente a aquellos personajes que ya han tenido experiencia en el campo.

A veces la crítica se decanta por la prensa escrita, razón por la cual el uso de periódicos, revistas y blogs ha llegado a ser más atrayente para aquellos que aun deseen ejercer esta actividad de manera separada a otras labores que por lo general permanecen interconectadas con la crítica, como son la curaduría. Sin embargo, en un mundo donde priman las imágenes por sobre la información que se proporciona, la posible unión con el público significaría sacrificar la complejidad del discurso, un tema que puede contraponer los verdaderos propósitos de esta actividad de ser formadora tanto del público como de los artistas, en caso de que en el reduccionismo de la misma se tenga que omitir elementos importantes que movilicen a un mejor futuro la obra de arte y su discurso.

Aun así, esto no significa que se tenga que ver la posibilidad del desenvolvimiento de la crítica en otros medios con una actitud pesimista, puesto que al igual que Traba, el conocimiento de otros medios ha brindado un paisaje prometedor para otros escritores en el rubro para esparcir sus ideales con un lenguaje hecho para superar la separación del público que había sufrido el arte al final de la época moderna.

Bibliografía

- Badawi, H. (2019). Historia urgente del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país. *Crítica*.
- Barrio, M. (2005). Protocolo arte: Una mirada creativa. *Icono*, 14, (6), pp. 1-21.
<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/420/295>
- Cerón, J. (2010). Contraindicaciones del discurso: sobre escribir el arte. Errata. *Revista de Artes Visuales*, (2), pp.104 – 118.
- Díaz, D. (2007). Modernismo, forma, emoción y valor artístico: claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg. *Revista Bajo Palabra*, (2), pp. 159-166. <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3646>.
- Fernández, C. y Villegas Gómez, G. (2017). En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín. *Historelo. Revista de Historia Regional y Local*, 9, (17), pp.84-120.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/55495>
- Fernández Uribe, C. A. (2007). *Arte en Colombia. 1981 – 2006*. Universidad de Antioquia.
- Gallo, L. (1997). Modernidad en Colombia. *Revista Ensayos: historia y teoría del arte*, (4), pp. 10-27. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/issue/view/4011>
- Giraldo, E. (2007). *La crítica del arte moderno en Colombia. Un proyecto formativo* (2ª ed.). La Carreta Editores.
- Gómez, N. (2007). En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958. [Tesis de licenciatura. Universidad de los Andes].
<https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/23353>
- Guerrero, M.T. (s.f.). Beatriz Gonzales. Pintora. *Revista Escala*, (9), pp. 1-15.

Gutiérrez, A. (2011). Marta Traba y el arte colombiano. *Artes. La Revista*, (17), pp. 49-61.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24296>

Hernández, Y. y Galindo, R. (2007). El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz. *Espacios*

Públicos, 10, (20), pp. 228-240. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=676/67602012>

Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. Mc Graw Hill Education.

Jaramillo, C. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica en Colombia. *Artes. La*

Revista, 4, (7), pp. 3- 38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1213849>

Laso, P. (s.f.). *La sociología del arte*. Universitat Oberta de Catalunya.

https://docplayer.es/88498448-Sociologia-del-arte-pau-waelder-laso-pid_.html

Londoño Vélez, S. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia*. Fondo de Cultura

Económica.

Marambio de la Fuente, M. (2013). Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la

formación de una crítica artística latinoamericana. [Tesis de grado, Universidad de Chile].

http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/117181/Marambio%20Mat%C3%ADas_2013.pdf?sequence=1

Medina, A. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. (1 ed.). Tercer Mundo

Editores.

Mendoza, V. (2003). Hermenéutica crítica. *Revista Razón y Palabra*, 34.

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n34/vmendoza.html>

Montiel - Muñoz, A. G. (2016). El legado de Marta Traba: Reflexiones teóricas en torno a la

relación artística en América Latina 1983-2003. *Escena. Revista de las Artes*, 76, (1), pp.

87 – 102. ISSN: 1409-2522.

O'Doherty, B. (1986). Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo. CENDEAC.

- Ospina, L. (14 de agosto de 2012). Historia del arte nazi en Colombia. Exposición arte degenerado en Medellín. *La Silla Vacía*. <http://esferapublica.org/nfblog/historia-del-arte-nazi-en-colombia/>
- Peña, N. (2010). Comprometidos y testimoniales: Dos posturas artísticas en Colombia durante los años sesenta [Monografía de grado. Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio PUJ. <https://repository.javeriana.edu.co/>
- Pinni, I. (2010). Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (2), pp. 60 – 84.
- Rodríguez López, P. A. (2014). Juan Acha y la tradición latinoamericanista. *Revista Solar*, 14, (2), pp. 199 – 215. DOI: 10.20939/solar.2014.14.0208
- Rodríguez, V. (1996). Los espejos de Beatriz González: modernismo, postcolonialidad e identificación. *Revista Uniandes*, (13), pp. 21 – 31.
<https://doi.org/10.7440/historicrit13.1996.02>
- Rojas, C. (2012). Tradición o revolución: la invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960. *Revista Memoria y Sociedad*, 16, (32), pp. 54 – 69. ISSN-e 0122-5197.
- Ros, N. (2004). El lenguaje artístico, la educación y la creación. *Revista Iberoamericana de Educación*, 35, (1), pp. 1-7. <https://rieoei.org/rie/article/view/2901>
- Ruedas, M. Magdalena y Nieves, F. (2009). Hermenéutica: La roca que rompe el espejo. [Tesis de posgrado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador].
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3620425>

Traba, M. (ed.). (1984). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericana 1950/1970*. Colombiana Editorial S.A.

Traba, M. (1977). *Obregón en la vanguardia*. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina*. Banco Interamericano de Desarrollo.

Traba, M. (1997). *Historia abierta del arte colombiano*. (1 ed.). Ediciones Museo La Tertulia.

Vásquez Rodríguez, W. (2016). Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: el origen de la enseñanza moderna de un arte academicista. *Revista Credencial*. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-314/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia>