



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

**ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LOS ARGUMENTOS PARA LA
CONFORMACIÓN DE UN MUSEO DE ARTE MODERNO EN MEDELLÍN,
COLOMBIA, 1978-1981**

T E S I S :

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A :

LUZ IMELDA RAMÍREZ GONZÁLEZ

DIRECTORA DE TESIS:

MTRA. RITA EDER ROZENCZWAING

MÉXICO, D.F.

MAYO DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi hijo Matías
A Francisco Javier, mi compañero constante
A la memoria de mi padre y a mi madre
A mis amigas Clara, Claudia y Belén
A Ana María, Mariana y Ana Lucía

Más que estudios de caso dedicados a examinar a fondo la función de una institución en particular, que muchas veces adolecen de una falta de análisis y confrontación crítica con el papel jugado por las instituciones del museo en la producción y reproducción de narrativas dominantes y normativas sobre lo que es el arte moderno y quiénes son los artistas que representan una “verdadera” modernidad, es urgente un desarrollo de los estudios comparados que permitan comprender la naturaleza de la intervención que hacen instituciones museológicas en general en el ámbito latinoamericano y dentro del marco poscolonial (y no menos globalizante que el modernista), sus desarrollos, sus intervenciones, y su participación en procesos de construcción identitaria en diversas comunidades y como resultado de, y respuesta a diversas condiciones históricas

María del Carmen Suescún Posas

Índice

<i>Consideraciones preliminares</i>	6
<i>Introducción</i>	13
1 Debates en torno a la pertinencia de las vanguardias en América Latina	36
1.1 Una particular concentración de eventos artísticos en Medellín, Colombia	36
1.2 IV Bienal de Arte de Medellín: ¿un anacronismo o el nuevo espíritu de los tiempos?	40
1.3 El 1 ^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano y las vanguardias latinoamericanas	43
1.3.1 Puntos de partida: la 1 ^{era} Bienal Latino-Americana de São Paulo	43
1.3.2 Un mapa de las vanguardias en América Latina	45
1.4 Discrepancias.....	49
1.5 El problema de las vanguardias	57
1.5.1 La crisis de la vanguardia	57
1.5.2 Lo latinoamericano como problema	62
1.6 Los debates del Coloquio de Arte No-Objetual y el arte colombiano	69
1.6.1 El relevo	69
1.6.2 Las conclusiones.....	73
2 Teorías, prácticas artísticas e instituciones del modernismo	78
2.1 Modernismo e internacionalismo.....	78
2.1.1 Acerca del modernismo	79
2.1.2 El Museo de Arte Moderno de Nueva York.....	84
2.2 América Latina: modernismo y desarrollo	92
2.3 El modernismo en Colombia: ideas y gestión de Marta Traba	99
2.3.1 Confrontaciones políticas y acuerdos para un nuevo orden	99
2.3.2 Marta Traba, una “sacerdotisa mediática”	103
2.3.3 Los artistas y el relato modernista de Marta Traba.....	108
2.3.4 Debates e internacionalización del modernismo.....	113
2.4 Crisis del modernismo y espíritu de vanguardia.....	118
2.4.1 Marta Traba, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y la “vanguardia nacional”.....	120
2.4.2 Espíritu de vanguardia	126
2.4.3 Divergencias	133
2.4.4 Descentramientos	136
3 Las Vanguardias: consumación y nuevas figuraciones	144
3.1 El arte como sistema: ¿un nuevo paradigma?	144
3.2 Dilemas y disyuntivas en América Latina	152
3.2.1 Vanguardias latinoamericanas: experimentación, participación y autonomía.	156
3.3 Las vanguardias en Colombia: de la resistencia a la reconexión internacional	168
3.3.1 Marta Traba, la “teoría de la resistencia” y los artistas colombianos	168
3.3.2 Vanguardias latinoamericanas y las Bienales de Coltejer	174
3.3.3 Vanguardias, mercado y reorganización de las instituciones de arte moderno en Colombia.	183

3.3.3.1	Discurso crítico, entre tradición y ruptura	185
3.3.3.2	Creación, comercialización y difusión del arte	195
3.3.3.3	El "artista joven" y las instituciones de arte moderno en Colombia	199
3.3.3.4	Instituciones de arte moderno y políticas culturales	207
4	<i>Arte en Medellín: diálogos urbanos</i>	212
4.1	Los artistas y la ciudad	214
4.1.1	Cambio de piel	214
4.1.2	Poesía de lo ordinario	223
4.1.3	La formación artística cuestionada	229
4.1.4	Relaciones entre arte, ciudad y arquitectura	233
4.2	Un museo de arte moderno para Medellín	243
4.2.1	La iniciativa	243
4.2.2	La constitución	246
4.2.3	La filosofía	249
4.2.4	El nuevo museo en el circuito de instituciones de la ciudad y del país	256
4.2.5	La sede del MAMM, su primera exposición y el asunto de la tradición	264
	<i>Conclusiones</i>	269
	<i>Bibliografía</i>	280
	<i>Hemerografía</i>	286

Consideraciones preliminares

Esta investigación corresponde al trabajo de tesis para el Doctorado en Historia del arte de la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo la dirección de la maestra Rita Eder Rozenczwaing, y el acompañamiento de la doctora Teresa del Conde, investigadora de la UNAM, y de la maestra Karen Cordero Reiman, profesora e investigadora de la Universidad Iberoamericana, sede Ciudad de México.

Durante el proceso de investigación, la maestra Rita Eder me preguntó sobre las motivaciones que me llevaron a indagar por la fundación, en 1978, de un museo de arte moderno en Medellín, Colombia, cuando la idea de arte moderno parecía sepultada en medio de los debates sobre el fin de las vanguardias y el apogeo del posmodernismo.

Después de darle algunas vueltas a la pregunta de la directora, llegué a la conclusión de que mis cuestionamientos habían quedado anclados en la misma época que investigaba, cuando era estudiante de artes plásticas, y participaba, aunque de manera tangencial, en los mismos debates sobre la situación crítica del arte moderno. Sin entender conceptualmente lo que estaba en juego durante dicha crisis, experimentaba esa transformación del arte de manera contrastada e intensa, incluidas algunas circunstancias personales: mis estudios de artes tuvieron lugar en dos instituciones y contextos culturales diversos; los primeros años los realicé

en una institución inglesa, mientras que los últimos los llevé a cabo en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

De mis primeros años de estudio recuerdo el trabajo de taller, el olor a trementina y los días grises frente a la señora Dolly, la modelo, estudiando la anatomía de su cuerpo a través del carboncillo o la materia pastosa y dúctil del óleo; también recuerdo los museos de la ciudad que, mientras me presentaban la historia del arte occidental, me revelaban, al mismo tiempo, mi propia historia y la imposibilidad de pensar el arte occidental como una historia universal.

La Universidad Nacional, en cambio, me mostró la irreverencia y la subversión de aquella tradición, pues, al fin y al cabo, era parcial y problemáticamente nuestra misma tradición; en sus espacios todo parecía posible, sin la necesidad de recurrir a un acervo técnico o a una tradición, presente en el museo. Era el atrevimiento de una especie de libertad productiva, donde el medio social convulsionado y crítico parecía servir de museo y de tradición. Sin embargo, a pesar de las diferencias, los resultados de ambos procesos, al final y sólo en algunos casos, se encontrarían y dialogarían en esa esfera global del “mundo del arte mundializado”¹.

Después de esos años, las preguntas que me hacía entonces sobre el contraste de ambas situaciones y tradiciones y sobre la situación crítica del arte,

¹ Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, en José Luís Brea, comp., *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 147.

seguían a la espera de poder ser planteadas mediante la formación teórica, aquella que me permitiera estructurar mejor mis reflexiones.

Relacionar mis cuestionamientos presentes con aquella época de estudiante y con las circunstancias particulares de mi formación tiene algunas consecuencias para los resultados de esta investigación. En primer lugar, mi posición como investigadora. La posición desde la cual planteo la investigación no es la misma del estudioso que se sitúa frente a las obras de los artistas para analizarlas, agruparlas y teorizar sobre ellas, sino que se ubica del lado de los artistas, para interrogar la pluralidad de discursos críticos, su relación con las propuestas artísticas y las dinámicas institucionales que los acogen.

Por esa razón estoy en deuda con los artistas, cuyas propuestas escasamente aparecen en algunos recuadros a lo largo del texto, con un tratamiento más o menos autónomo con respecto al texto; y además, estoy también en deuda con los historiadores, pues mi formación básica, como ya lo manifesté, no proviene de la escritura y la tradición académica de la historiografía del arte². Por esa razón, pido un poco de paciencia, pues mis elaboraciones están planteadas más por el gusto de comprender que con el propósito de revisar o ampliar la tradición disciplinar.

² Aunque posteriormente al pregrado realicé una Especialización en Semiótica y Hermenéutica del Arte y una Maestría en Estética, en la misma Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, las bases de mi formación me condicionaron y posicionaron en un espacio intermedio, indefinido con respecto a la formación disciplinar específica.

De esa manera, mi aporte no estaría en mostrar o descubrir los logros de un grupo de artistas, tras una cadena de exploraciones y de reconocimientos, incluido su ascenso al museo, a la luz de una nueva teoría -como ya se ha hecho en otras investigaciones-, sino en ofrecer mi comprensión de la forma como se construyeron, se legitimaron y funcionaron los espacios de reconocimiento para los artistas y para sus propuestas, en un momento determinado del arte colombiano, comprendido entre los años cincuenta y los años setenta, y relacionado con los museos de arte moderno, desde su constitución hasta la puesta en duda de sus fundamentos.

En segundo lugar, los condicionamientos de mi formación orientaron mi comprensión y mi intento por ofrecer una construcción explicativa relacional, oportunidad que me ofrece el doctorado de transitar entre México y Medellín. Me propuse, entonces, desarrollar un texto en el cual fuera posible interrelacionar e integrar los procesos locales con los nacionales y los latinoamericanos o continentales y con referencias a la tradición europea, a través del estudio del museo como instancia mediadora entre todos estos procesos. A partir de una estructura comparativa y relacional, centrada en el museo como instancia de mediación, me propuse buscar las particularidades, los debates y las dinámicas que se cruzaron y dieron sustento a los argumentos para la conformación de un

nuevo museo de arte moderno en Medellín, como lo planteé desde el proyecto inicial³.

Quiero agradecer muy especialmente a la Universidad Nacional Autónoma de México y a los coordinadores del Posgrado en Historia del Arte, el doctor Aurelio de los Reyes, el doctor Eduardo Báez Macías, la maestra Rita Eder Rozenczwaing y el doctor Renato González Mello por haberme acogido como estudiante del Doctorado en Historia del Arte. Del mismo modo, expreso mi gratitud al rector de la Universidad Eafit, doctor Juan Luis Mejía Arango, así como al anterior rector, doctor Juan Felipe Gaviria Gutiérrez, por confiar en mí y apoyarme. Además, quiero agradecer el continuo acompañamiento de los directivos de la Universidad, los doctores Julio Acosta Arango, Félix Londoño González, Ángela Echeverri Restrepo, Jorge Giraldo Ramírez y Liliana López Lopera.

De manera muy especial, quiero expresar mi gratitud a la directora de tesis, la maestra Rita Eder, quien, durante el proceso de la investigación, supo minimizar nuestras distancias y nuestras diferencias culturales. Su fortaleza teórica, así como sus comentarios agudos y acertados, además de su generosidad y calidez humana, me ayudaron a encontrar un camino. Agradezco también a la maestra Karen Cordero, dispuesta en toda ocasión a enriquecer los temas de discusión y a

³ Esta tesis conserva el nombre del proyecto inicial por motivos ajenos a la propia investigación. Sin embargo, me hubiera gustado ponerle por título: “Un museo de arte moderno en el linde del arte moderno. Debates críticos en torno al modernismo y las vanguardias en América Latina”.

aliviar mis cargas, y a la doctora Teresa del Conde, con quien siempre fue grato y constructivo conversar. También quiero agradecer a la señora Brígida Pliego Durán, a Héctor Ferrer Meraz y a Priscila Vargas Delgado. Todos ellos me enseñaron a querer a México, a todos, mi gratitud y aprecio. Del mismo modo, en el proceso final de evaluación, agradezco los aportes y la lectura cuidadosa y entusiasta de la doctora Ileana Diéguez Caballero, investigadora y profesora de la UNAM, y del doctor Carlos Arturo Fernández Uribe, director de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia.

Así mismo, agradezco a todas las personas que me ayudaron con material documental, con información y con su experiencia. En el MAMM, a sus directoras Paula Restrepo y Natalia Tejada, así como a Laura Castaño y a Dora Escobar; en la Biblioteca Pública Piloto, a Miguel Escobar; en la librería La Central, a Marta Ramoneda y a Antonio Ramírez; a Alberto Uribe y a Álvaro Delgado; a Ethel Gilmour y a Jorge Uribe; a Carmen María Jaramillo y a Belén Santos, así como a todos los críticos, gestores y artistas quienes generosamente compartieron conmigo sus ideas, experiencias, obras y recuerdos. Además, agradezco a quienes leyeron el trabajo y me hicieron correcciones y sugerencias, especialmente a la doctora Clara Inés Ramírez González, a la maestra Claudia Llanos Delgado y a Juan Fernando Saldarriaga Restrepo.

Finalmente, durante los años que estuve trabajando en la presente investigación, mi diálogo con el mundo, y su convulsionado devenir, entró en un proceso de hibernación, por llamarlo de alguna manera. Agradezco de todo corazón a las personas que me rodearon durante esos años, especialmente a mi

hijo Matías; a Pacho, mi compañero constante; a Ligia, mi madre; a Clarita, Claudia y Belén; a mis familiares y amigos, quienes, de algún modo u otro, supieron entenderme y ayudarme a resolver las exigencias del mundo mientras trabajaba. Actuando de esa manera, me ofrecieron un hombro en el cual apoyarme para poder concluir este trabajo. A ellos se los ofrezco, porque es también de ellos, y de la misma manera, lo pongo a consideración de futuros lectores, con la esperanza de que pueda serles de alguna utilidad.

Por último, quiero agradecer de manera simbólica a mi padre, quien falleció mientras hacía esta investigación. Su cariñosa y generosa memoria fue como un bálsamo para aliviar los momentos difíciles.

Medellín, 15 de febrero de 2008.

Introducción

Aunque su fundación fue dos años antes, el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), en Colombia, abrió sus puertas a la comunidad durante el mes de abril de 1980⁴. Situado en un barrio residencial de la ciudad y con una sede discreta, la nueva institución, según el relato de sus fundadores, era el resultado de un proceso generacional de transformación cultural; este proceso incluía los logros alcanzados por un grupo de artistas, además de recoger los frutos sembrados por las Bienales de Coltejer, realizadas en Medellín una década antes, como un esfuerzo por alcanzar mayor intercambio e inclusión de la ciudad en los flujos de información y en los circuitos nacionales e internacionales del arte.

En ese sentido, los gestores imaginaron un museo que, en respuesta a las transformaciones culturales de aquellos años, estuviera orientado por un concepto ampliado y desjerarquizado de arte, que pudiera integrarse a los procesos de modernización de la ciudad, así como a los circuitos artísticos nacionales e internacionales, todo ello bajo un sentido amplio de contemporaneidad. Por esa razón, la concepción del nuevo museo, como la de sus programas, no se apoyaba en colecciones patrimoniales, sino, más bien, en procesos de comunicación,

⁴ El MAMM fue fundado bajo el *Acta de constitución*, firmada el 24 de agosto de 1978, y fue inaugurado el 22 de abril de 1980.

dentro de la transitoriedad, del flujo y de la movilidad de lo contemporáneo. Sus fundadores hablaban, en ese sentido, de un museo vivo, urbano, actual y permeable a los cambios y al acontecer internacional⁵.

Los objetivos del nuevo museo, de esa manera, se planteaban como contemporáneos, en una época en la que el arte moderno se encontraba sometido a revisión y se ponían en duda sus fundamentos. Desde esa perspectiva, pareciera como si los objetivos del MAMM buscaran poner en tela de juicio la idea moderna de museo, como un contenedor para preservar la autonomía de las obras de arte y crearles un contexto dentro de la tradición del arte moderno⁶. O, en otras palabras, pareciera como si sus gestores hubieran imaginado una institución moderna, como su nombre lo indica, que se negara a sí misma para recrearse como contemporánea.

Quizá por esa razón, ante el nombre “moderno” del Museo se ha tendido un manto de dudas y de inconformidad que cíclicamente se descubre, como reclamo

⁵ Coleccionar y comunicar son polos que estructuran las dinámicas de los museos. Según Barry Lord y Gail Dexter Lord, los museos son instituciones culturales complejas, pues están dedicadas a “reunir y preservar el patrimonio cultural material de la humanidad, sea de carácter artístico, arqueológico o histórico, o se trate de especímenes con valor científico, y al mismo tiempo a comunicar su valor y significado. La dimensión social y política de este acto de comunicación da lugar a nuestra peculiar institución, la única capaz de combinar esta vertiente crucial de su razón de ser con funciones de carácter más infraestructural, tales como alojar y conservar unas colecciones”. Barry Lord y Gail Dexter Lord, *Manual de gestión de museos*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 16.

⁶ Hal Foster, en un artículo escrito en 1980, sintetiza la modernidad como la lógica de lo nuevo recuperada por el historicismo. En ese sentido, dice Foster “el sujeto de este historicismo es el artista, y su espacio es el museo; allí, la historia se presenta como una narración -continua, homogénea y antropocéntrica- de grandes hombres y obras maestras. La pureza como fin y el decoro como efecto; el historicismo como operación y el museo como contexto; el artista como original y la obra de arte como única: estos son los términos que la modernidad prima y contra los cuales se organiza la postmodernidad”. Hal Foster, “Re: Post”, en *Atlántica. Revista de las artes*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 1, mayo de 1991, pp. 49-55; p. 50.

de lo que en él falta de contemporaneidad. Pese a ello, por las circunstancias y, quizá, por el peso institucional, los fundamentos modernos del Museo parecen, más bien, haberse consolidado, sin que ello sea un hecho plenamente reconocido por la institución, en su búsqueda permanente de contemporaneidad.

Sea como haya sido, sobre esa ambigüedad y aparente dislocación entre el nombre moderno del Museo y sus objetivos contemporáneos, planteé una hipótesis provisional de trabajo: el proceso en el que se inscribe la fundación del MAMM, durante los años setenta, más que fundamentarse sobre una ruptura con la tradición del arte moderno, como pretenden los documentos relacionados con su fundación y sus objetivos, podría ser, de una manera menos explícita, la continuidad de dicha tradición o, mejor, su consolidación institucional, a la que las actitudes y la retórica de vanguardia le aportaron un segundo aliento y un aura de renovación, sin que ello represente una transformación sustancial.

Así pues, la aparente e insustancial ambigüedad y disconformidad entre el nombre y los objetivos del Museo me abrió un rico abanico de preguntas y me condujo hacia debates fecundos, en los que fui ubicando la investigación. De algún modo, esa situación ambigua también hacía parte de un momento de transición y de cambio de modelos en el arte y la cultura, como fue el contexto crítico que dio lugar a los debates en torno al *posmodernismo*⁷. Durante los años setenta, si bien

⁷ El término posmodernismo se usa, frecuentemente, para hacer referencia al campo del arte, mientras que el de posmodernidad, en general, alude a la cultura. Según Bernardo Pinto de Almeida, el contexto de la Posmodernidad, "sólo puede comprenderse cuando se entiende como el

parecía notorio el distanciamiento y el agotamiento de los ideales de la modernidad, se veía menos claro, o era menos fácil, como señala Andreas Huyssen, “describir la escena cultural emergente que parecía más amorfa y dispersa que la de los sesenta”⁸.

Una muestra de aquella dificultad puede registrarse, por ejemplo, en las palabras que se utilizaban para nombrar la situación emergente del arte, las cuales no podían deslindarse enteramente de la constelación de términos relacionados con el modernismo o con la vanguardia, así como en el uso de prefijos para dar cuenta de su problematización. Durante los años setenta, la retórica del vanguardismo asociada al historicismo se fue desvaneciendo y comenzó a hablarse de una cultura post histórica, post moderna o post y trans vanguardista⁹. Los prefijos problematizaban las bases de la modernidad: el historicismo, la

diseño prolongado de un arco cultural cuyas primeras señales emergen en la década de los sesenta [...], configurándose mejor a lo largo de la década de los setenta y ampliándose en la de los ochenta, al tiempo que siguieron desarrollándose hasta nuestros días, y sin que en ellos se haya encontrado una definición tan clara, o tan autoconsciente, como aquella que la Modernidad encontró para sí. En efecto, no hay una sola Posmodernidad, sino varias, pese a que podemos reconocer que en todos ellos hay denominadores comunes reconocibles y perceptibles; en concreto, todos los que se refieren a una diferenciación esencial con respecto a la prosecución del paradigma moderno”. Bernardo Pinto de Almeida, “La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980”, *Arte y Parte*, Santander, núm. 70, s.f., 2007, pp. 30-59; p. 53.

⁸Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002, p. 337.

⁹ A comienzos de los años ochenta, por ejemplo, el crítico italiano Achille Bonito Oliva escribía: “El área cultural de actuación del arte de los años ochenta es la transvanguardia, que considera al lenguaje un instrumento de transición, de paso de una obra a otra, de un estilo a otro. Mientras la vanguardia, en todas sus variantes posteriores a la Segunda Guerra Mundial, se desarrolla conforme a la idea evolucionista del darwinismo lingüístico, cuyos antepasados fijos los encontraba en las vanguardias históricas, la transvanguardia actúa en cambio fuera de esas coordenadas forzosas, adoptando una actitud nómada de reversibilidad de todos los lenguajes del pasado”. Achille Bonito Oliva, “Transvanguardia: Italia/América”, en Ana María Guash. ed. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, p. 37.

progresión lineal activada por la dinámica de las vanguardias, la negación crítica, la referencialidad también negativa y trascendente (lo sublime moderno), la especificidad de los medios... Los prefijos, pues, aparecían como síntomas del agotamiento de la modernidad y representaban la adopción de formas de transición, mientras se desprendían de las viejas nociones y encontraban asidero en nuevas maneras de nombrar.

Así pues, desde la perspectiva del posmodernismo, el modernismo empezó a ser definido con alguna claridad¹⁰; a su vez, se perfilaron diferencias entre éste y la vanguardia, especialmente cuando no se asociaba con el historicismo. Para Ihab Hassan, por ejemplo, el impulso posmodernista se presenta como un retorno

¹⁰ Aunque soy consciente que, en Hispanoamérica, el término *Modernismo* es utilizado para denominar los movimientos de renovación estética de finales del siglo XIX y, específicamente, en América Latina, el fundado por Rubén Darío a principio de la década de 1890, haré uso de ese término, en sintonía con la tradición anglosajona, para diferenciar una modulación más de lo moderno, una “quinta etapa” como la llama Peter Osborne, o un “alto modernismo” o un “modernismo tardío”, como lo hace Andreas Huyssen, En esa etapa, posterior a la guerra de 1939-1945, como señala Raymond Williams (1989), el término “moderno” ya no se refiere tanto al presente, al “hoy”, sino al pasado, al “hace poco” e, incluso, al “entonces”, y empieza a ser contrapuesto con el término “contemporáneo”, reservado a la connotación de actualidad. Williams señala que el “modernismo”, por lo antes señalado, es un término que se utiliza para hacer referencia a todo un momento cultural desde los años cincuenta, cuando se fija, “con asistencia y complicidad del apoyo académico”, una versión “hegemónica” del arte moderno, “con lo que la versión dominante de ‘moderno’, y hasta de ‘moderno absoluto’, queda encallada entre, digamos, 1890 y 1940”. Desde esa perspectiva, el término “modernismo” alude a la interpretación del legado del arte moderno europeo, a la que Williams llama “tradicción selectiva”. Peter Osborne señala que la “modernidad”, lo dice refiriéndose al arte moderno, “fijada ahora como período histórico discreto dentro de su propio esquema temporal, cristaliza en un nombre y queda bloqueada en el pasado. La Querrela de los Antiguos y los Modernos es reemplazada por una Querrela entre los Modernos y los Contemporáneos. Los contemporáneos se convierten en Posmodernos”. Véase Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Argentina, Manantial, 1997, p. 52; Peter Osborne, “Modernidad”, en Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 476.

de las formas practicadas por la vanguardia¹¹. Andreas Huyssen plantea una distinción ilustrativa entre modernismo y vanguardia. Según él, la definición de ambos términos resulta de las diversas dinámicas entre el arte y la cultura de masas. El modernismo, tal como fue pensado por Theodor W. Adorno o por Clement Greenberg, sus más reconocidos exponentes, sería el momento más antagónico de esa relación, o “la gran división” como lo llama Huyssen, y consistiría en una “estrategia de exclusión”, en una “angustia de ser contaminado por el otro”, en ese caso por la “cultura de masas crecientemente consumista y opresiva”¹². La vanguardia, por su parte -la histórica o la de los años sesenta¹³- buscaban, de algún modo, “desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas”, con el fin de superar el esteticismo, la autonomía del arte o su apoliticidad¹⁴.

De esa manera, prosperó un sentido de la vanguardia no asociado al historicismo, y relacionado con nuevas dinámicas entre arte y técnica, arte y cultura popular, y arte y acción política, el que se hizo presente en las nuevas ficciones narrativas que proporcionaba, entre otros, la reproducción técnica de las imágenes o su teatralización a través de la ampliación y la confluencia de

¹¹ Véase Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, citado en *Ibid.*, p. 529.

¹² A. Huyssen, *Después de la gran división...*, *op. cit.*, p. 7.

¹³ El término “vanguardia histórica” hace referencia, según Andreas Huyssen, “a movimientos artísticos como Dadá, constructivismo y surrealismo”. Un espíritu similar resurgió en el arte de los años sesenta, razón por la cual se le dio el nombre de “neovanguardia”. *Ibid.*, p. 116.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

procedimientos, más allá de la esencialidad y especificidad de los medios (pintura, escultura, dibujo) y de los circuitos tradicionales del arte¹⁵.

En América Latina quizá fue más persistente la noción afirmativa de vanguardia, reforzada por una situación cultural más ecléctica e híbrida con respecto al historicismo, debido a la búsqueda permanente de una modernidad integradora y de soluciones artísticas más democráticas y cercanas a la cultura popular de masas, así como por una cierta fascinación con las posibilidades de los nuevos medios. La noción de vanguardia, en ese sentido, vivificaba también los ideales y las aspiraciones contenidas en aquellos ideales que dieron forma al proyecto del MAMM.

Mientras intentaba comprender e identificar los debates en torno al modernismo y a la vanguardia, éstos, a su vez, se fueron constituyendo en una forma metodológica para registrar y perfilar las particularidades del campo artístico institucional de aquellos años; a través de ellos me propuse, entonces, como

¹⁵ En este trabajo no pretendo entrar en las definiciones y las polémicas que sobre la posmodernidad se suscitaron durante los años ochenta; presento, solamente, una sucinta referencia que hace Hal Foster sobre la forma cómo sus más reconocidos teóricos analizan su ruptura: "Para que se le vea como tal, la postmodernidad debe postular una ruptura; ésta, con los medios y con el historicismo, es crucial: sella la modernidad y abre el espacio cultural de la postmodernidad. Douglas Crimp y Craig Owens también postulan tal ruptura, aunque, enfocando a otros artistas, estos críticos detallan su advenimiento de una manera un tanto distinta. Si, para [Rosalind] Krauss, el siglo de la postmodernidad es un campo expandido artístico, para Crimp es un retorno del 'teatro' (convertido en tabú por la modernidad tardía [refiriéndose a los escritos, entre otros, de Michael Fried]), y para Owens es una 'erupción [del lenguaje]' (también "reprimida") y, más aún, un nuevo impulso postmodernista, de carácter 'alegórico' o 'deconstructivo'". H. Foster, "Re: Post", art. cit., p. 50.

señala Nathalie Heinich, detectar “los principios de juicio y acción” que los sostienen y que orientan las distintas aspiraciones de cambio o de continuidad¹⁶.

Al mismo tiempo, esos debates y controversias me proporcionaron elementos para hilvanar una construcción discursiva en medio de la inmensa dispersión de ideas y de material documental, y me indicaron las pautas para proponer su desarrollo: mostrar, a través de algunos de ellos, los cambios y los hilos de continuidad dentro del arte latinoamericano, pero, en especial, en el campo artístico colombiano y en sus instituciones, para inscribir en ellos la fundación del MAMM y los argumentos de sus gestores.

En ese proceso de construcción metodológica, algunos autores llegaron para fortalecerme. Larry Shiner, en *La invención del arte*, propone una historia cultural del arte a partir de la siguiente concepción: entre las ideas y los ideales sobre el arte, así como con las prácticas artísticas y con las instituciones, existen relaciones de simetría y reciprocidad. De esa manera, los cambios en el campo artístico pueden pensarse con la estructuración de esas relaciones, en la medida en que unos determinados conceptos e ideales regulan las prácticas artísticas y éstas, a su vez, lo hacen con los procesos institucionales: los conceptos y los ideales “no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones (orquestas sinfónicas, museos y colecciones de arte, cánones y derechos de autor)”¹⁷. Pero

¹⁶ Véase Nathalie Heinich, *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), 2001, pp. 23, 24 y 37.

¹⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 31.

las instituciones tampoco pueden funcionar “sin una red de conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra)”¹⁸.

De ese modo, comprendí que las transformaciones en el campo artístico podían ser estudiadas desde las relaciones entre los conceptos y los ideales (aunque fueran precisamente la expresión de la crisis) con los sistemas de prácticas e instituciones. En ese contexto, las expresiones del proceso crítico y de transformación tomaban forma en las confrontaciones y se manifestaban en los debates, donde se hacía evidente la lucha, como diría Pierre Bourdieu, entre quienes buscan mantener un estado de cosas y aquellos que quieren modificarlo.

El concepto de *campo* desarrollado por Pierre Bourdieu fue una contribución muy importante para la construcción del problema. El sociólogo francés consideraba el campo del arte como un espacio de relaciones objetivas entre las posiciones de los distintos actores; como un microcosmos definido por las relaciones de fuerza, de lucha, con las cuales los productores buscan mantener y conservar el campo del arte intacto, mientras otros tratan de modificarlo. Los distintos campos en los que se organiza una sociedad -económico, político, artístico, educativo, científico, religioso, entre otros- son espacios históricos, relativamente autónomos y regidos por leyes propias, en los que los distintos agentes -grupos, instituciones, personas- ocupan relaciones de dominación o subordinación, y luchan por un capital común, con el propósito de apropiarse de él

¹⁸ *Ídem.*

y de transformar o conservar el campo¹⁹. Complementando desde otras posiciones, más que reducir los conflictos a estrategias de “dominación” de unos sobre otros, como señala Heinich, se buscaría “destacar la pluralidad de los regímenes de acción y de los regímenes axiológicos” desde los cuales se pronuncian los actores²⁰.

El *campo* artístico se me presentaba, de ese modo, como un microcosmos en el cual se produce y se reproduce constantemente, por medio de un proceso de creación continuada, el valor de la obra artística y los criterios o las palabras que dan forma al arte. En las distintas luchas de competencia están en juego, según Bourdieu, no sólo “la definición del sentido y del valor de la obra de arte”, sino la delimitación “del mundo del arte y de los (auténticos) artistas”²¹.

Así pues, durante los años sesenta y setenta, las controversias y los debates se volvieron particularmente álgidos y, como ya se expuso, fueron los que caracterizaron esos años. Por esa razón, Thomas Crow señala que, precisamente por ello, para comprender la historia del arte “desde mediados de los años

¹⁹ El capital común no es sólo el “el capital económico”, el dinero, lo es también el “capital cultural”, correspondiente a las formas de comportamiento, los conocimientos adquiridos y las visiones del mundo, etc., o el “capital social”, el que se refiere a las relaciones y a los contactos interpersonales, entre otros.

²⁰ N. Heinich, *Lo que el arte aporta...*, *op. cit.*, p. 23.

²¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 427 y 433.

cincuenta en adelante” es necesario “aprender a seguir un diálogo intenso en el que intervienen muchos interlocutores”²².

A partir de la noción de *campo*, en constante recreación y transformación, atravesado por tensiones permanentes que se expresaban en la pluralidad de diálogos y confrontaciones, fui delimitando y construyendo mi objeto de investigación y ubicando a sus interlocutores.

En las diferentes lecturas, encontré que, en Colombia, los planteamientos y la presencia de la crítica colombo-argentina Marta Traba, cuando vivió en el país, entre 1954 y 1969, y durante la década siguiente, cuando se recibió su legado²³, aparecían como hilos de la trama visible, a veces no tanto, que soportaba gran parte de los debates y discursos de la crítica durante aquellos años. Las ideas estéticas de Marta Traba, además de estimular muchos de los debates de entonces, aparecían como referencia permanente, como si sus palabras hubieran quedado fijadas en el tiempo. Al fin y al cabo, los conceptos en disputa se convierten poco a poco, como escribe Pierre Bourdieu, “en categoremas técnicos”

²² Thomas Crow, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001, p. 12.

²³ Miguel Huertas señala que: “Ningún estudio del arte colombiano contemporáneo podría desconocer el legado de Marta Traba, que propició un análisis más riguroso y partió del país -definitivamente a su pesar- en el año 69. Las polémicas ‘batallas’ -según su propia expresión- que propuso se reflejaron en la configuración de una generación de críticos, galeristas, artistas y un sector del público que asumieron su papel con un sentido más comprometido y académico. Referente positivo o negativo, sus ideas -no siempre bien comprendidas- determinaron una manera distinta de pensar el arte. Los setenta recibieron su herencia, confirmaron su importancia y al tiempo la constituyeron en mito”. Miguel A. Huertas S., *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 1994, p. 26.

a los que, “al socaire de la amnesia de la génesis, las disecciones de la crítica y las disertaciones de las tesis académicas confieren un aire de eternidad”²⁴.

Si los planteamientos estéticos de Marta Traba constituyen el eje en torno al cual discurren los debates críticos de los años sesenta y setenta en Colombia, también aparecen como una referencia importante en América Latina, por la pretensión latinoamericanista de sus escritos, por su capacidad de integrar la producción artística de los diferentes países y de generar comparaciones y provocaciones, así como por su rigor académico y su presencia constante en diferentes ciudades del continente. Sus planteamientos eran un punto de referencia y, también, un blanco para la crítica.

Siguiendo el eje de los planteamientos de Marta Traba, aparecen dos núcleos problemáticos, que pueden pensarse, según la perspectiva que propongo, bajo las nociones de *modernismo* y *vanguardia*, las que, en diálogo con distintos interlocutores y contextos más específicamente relacionados con el MAMM, sirvieron de base para la organización de esta investigación, en cuatro apartados. Antes de presentar someramente cada uno de ellos, quisiera, por último, desarrollar un poco más algunos aspectos concernientes a los “idearios” del MAMM.

La investigadora argentina Lidia Fernández entiende los “idearios institucionales” como los ideales que sirven de base para los proyectos, y que se

²⁴ P. Bourdieu, *Las reglas del arte...*, *op. cit.*, p. 436.

relacionan con concepciones del mundo consideradas “buenas” y “deseables” para el grupo que se estructura en torno suyo. Estos “idearios” sirven, a la vez, de soporte y de fundamentación para los proyectos y funcionan como “metas con la cualidad de desafío y de objeto de deseo”²⁵. Aún en las condiciones más desfavorables, dice esta autora, dichos “idearios” encierran “desafíos”, estimulan a la gente a vincularse a ellos “para demostrar que es posible un estado de cosas considerado imposible”; al mismo tiempo, contienen “elementos míticos” que enlazan el presente al pasado de las comunidades y grupos, para los que “la educación [-o el arte-] es cuestión de identidad y continuidad de vida”. Estos “elementos míticos” son, a su vez, proyectados, como “componentes utópicos”, en un futuro en el que los seres humanos esperamos “reeditar experiencias del pasado mítico” consideradas “continente de la cualidad intrínseca de lo vivido”²⁶. De este modo, los idearios constituyen “los marcos ideológicos” de las instituciones y “de sus variados campos institucionales”, y, como tales, cumplen un papel “organizador”, encierran un “potencial estructurador” y “nuclean a la gente en torno suyo”²⁷.

Si partimos de los presupuestos esbozados por esta investigadora, podemos delimitar el arco temporal del que se ocupa este trabajo,

²⁵ Lidia Fernández, “La educación, el arte, los medios de comunicación y los ideales en la actualidad”, en *Revista de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, Buenos Aires, vol. 23, núm. 2, 2000, p. 18.

²⁶ *Ídem.*

²⁷ *Ídem.*

desprendiéndose de un pasado mítico en el cual se arraigan los ideales que sustentan el proyecto de museo, prolongado, a su vez, como meta y desafío. Según el relato de sus gestores, el pasado mítico del museo se ubica en las Bienales de Coltejer (1968, 1970 y 1972)²⁸ -como eventos de intercambio con las vanguardias internacionales- y se expande hasta el 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano -realizados por el MAMM, en 1981, para el despliegue de aquellos ideales míticos, durante la presencia y la reflexión acerca de las vanguardias en América Latina²⁹.

Ese arco temporal, en el cual la vanguardia aparece como ideal, así como las referencias a los planteamientos críticos de Marta Traba, para respaldarlos o para rechazarlos, se constituyeron en contrapuntos y tensiones organizadores. De ese modo, a partir de una estructura comparativa y relacional, desplegada en torno al modernismo y la vanguardia y centrada en el museo como instancia de mediación espacio-temporal³⁰, me propuse plantear las particularidades, los

²⁸ Las Bienales de Coltejer fueron tres grandes eventos artísticos internacionales, realizados en Medellín, por la empresa textilera que les da el nombre, entre 1968 y 1972. En 1981 se llevó a cabo una cuarta versión, realizada con el patrocinio de diferentes empresas, cuyo nombre fue Bienal de Arte de Medellín.

²⁹ Ambos eventos -las Bienales y el Coloquio- conforman hoy un “pasado mítico” que nutre el sistema artístico de la ciudad, al menos desde los dos principales museos de arte con los que cuenta Medellín. Recientemente, en el *Encuentro Internacional Medellín 07/ Prácticas Artísticas Contemporáneas. Espacios de hospitalidad*, como en otras ocasiones, se conmemoraron, en especial, el 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano; incluso, en esa ocasión se reunió toda la documentación de las ponencias y las obras expuestas en dicho evento para la edición de un catálogo, veintiséis años después. En ese sentido, y según mi opinión, los mismos “marcos ideológicos” aún siguen vigentes en muchos aspectos.

³⁰ El museo, como una institución cultural, opera como una instancia de mediación y articulación espacio-temporal. Según Remo Bodei, el museo es “el dispositivo simbólico que multiplica las estrategias que nos aproximan lo que está lejos de nosotros en el tiempo y en el espacio y alejan lo

debates y las dinámicas que se entrecruzaron y dieron sustento a este nuevo museo de arte moderno en Medellín.

Mi relato se desarrolla de manera invertida. La primera parte comienza en 1981, cuando, paralelamente al 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano que organizaba el MAMM, se llevó a cabo una cuarta versión de las Bienales, promovida por un conjunto de empresas diferentes a Coltejer. Marta Traba, radicada entonces en Estados Unidos, regresaba a Colombia, invitada a participar en los eventos alternos a la Bienal. Una vez al tanto de lo que estaba sucediendo, Marta Traba tomó partido por la Bienal: celebraba su actualidad, al presentar el regreso de la pintura como la gran novedad del momento, de la misma manera como sucedía en los más importantes eventos internacionales. Al mismo tiempo, atacaba a los organizadores del 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano por proponer, según ella, una reflexión ya caducada sobre las vanguardias en América Latina. Precisamente fue la “resistencia” de Traba a las vanguardias internacionales la que sirvió de estímulo para algunos organizadores del Coloquio;

que está próximo, como por ejemplo la obra reciente de un escultor conocido, confiada ahora a una probable fama futura”. Sucede también, con el retorno simbólico del pasado lejano, como escribe Andres Huyssen: “Fundamentalmente dialéctico, el museo sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado —con todo lo que eso implica de deterioro, erosión, olvido— y como sede de posibles resurrecciones, bien que mediatizadas y contaminadas, a los ojos del contemplador”. En este sentido, según Huyssen, el museo puede operar como “sede y campo de pruebas” de reflexiones sobre “la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad”. Véase Remo Bodei, “‘Tumulto de criaturas congeladas’. O sobre la lógica de los museos”, en *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 177, febrero de 1996, p. 25; y Andreas Huyssen, “Escapar de la amnesia: El museo como medio de masas”, en *El paseante. El arte en el fin de siglo*, Madrid, Siruela, núms. 23-25, 1995, p. 57.

más específicamente Juan Acha, crítico peruano radicado en México e invitado por el MAMM como director del evento, se planteó que el Coloquio, sin las consabidas comparaciones norte-sur, estudiara la situación de las vanguardias en América Latina, quizá desde la perspectiva del posmodernismo, como intento de superar el elitismo y el esteticismo modernista en favor de lo que otros llamaron un “populismo” de vanguardia. Así pues, mediante las voces de reconocidos teóricos e investigadores latinoamericanos, se dieron cita en Medellín los debates sobre la pertinencia y particularidad de las vanguardias latinoamericanas, así como sobre la confluencia de los medios y la ampliación de los soportes, o su confusión en los procesos cotidianos, entre otros aspectos, todo ello para dar continuidad a una serie de eventos latinoamericanos orientados por similares preocupaciones.

Una vez esbozado el polémico contexto en el cual el MAMM entró a operar, en la segunda parte de la investigación doy vuelta atrás: planteo las perspectivas históricas y teóricas que dieron lugar al modernismo y a sus instituciones paradigmáticas en el contexto latinoamericano -los museos de arte moderno y las bienales- en el marco de los discursos panamericanos de desarrollo y modernización que prosperaron durante la Guerra Fría, en los que se inscribe el modernismo como relato internacionalista. Desde esa perspectiva, ubico el papel de Marta Traba en la consolidación del modernismo en Colombia, así como en la internacionalización de las obras y de los artistas que, según ella, eran sus mejores exponentes.

Si bien el discurso teórico de Marta Traba está emparentado con los relatos internacionales más destacados sobre el modernismo, los caminos recorridos

entre ellos no son enteramente coincidentes. Desde la perspectiva de Clement Greenberg -uno de los teóricos del modernismo más influyente, al menos hasta los años sesenta- y, en parte, también desde la de Alfred Barr -quien fue por muchos años director y curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)³¹-, dicha tradición se propuso como una revisión de la historia del arte moderno, para encontrar en ella una lógica histórica que mostrara el desenvolvimiento de los aspectos esenciales del arte.

Esa búsqueda en la tradición, de algún modo, como señala la investigadora Bárbara Reise³², partía de una distorsión de la historia de arte occidental al tratar de ajustarla a un objetivo: en el caso de Greenberg, para llamar la atención sobre el arte mismo y preservarlo del kitsch, presente, según él, en la cultura de masas y en el inmovilismo académico. En ese proceso, la pintura debió distanciarse de las distintas formas de “realismo” o de “naturalismo”, pues éstos encubrían la esencialidad del arte y la de sus medios plásticos.

Desde esa perspectiva, el modernismo daba continuidad a la tradición pictórica de Occidente en el continente americano; era esa tradición la que lo hacía inteligible y le daba un lugar. Greenberg señalaba que, sin el pasado del arte, “sin

³¹ El MoMA ha sido considerado por Kirk Varnedoe como el “Kremlin” de la modernidad. Véase Francis Frascina, “La política de representación”, en Francis Frascina y Jonathan Harris, editores, *Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts*, Londres, Phaidon, The Open University, 1992, p. 81.

³² Véase Bárbara M. Reise, “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, en *Ibid.*, pp. 252-263.

la necesidad y la compulsión de mantener sus estándares de excelencia, al modernismo le faltaría su sustancia y su justificación”³³.

Clement Greenberg y sus seguidores, según Reise, consolidaron un tipo de análisis formal basado en una perspectiva que se limitaba a lo óptico y a la mecánica de los materiales artísticos -por fuera de referencias a lo social o a lo teórico-, y aludía al desenvolvimiento de movimientos formales, pensados más como soluciones estilísticas en un sentido lineal e histórico³⁴.

Durante los años sesenta y setenta, como propongo en la tercera parte de la investigación, el punto más álgido de los debates corresponde al tema de las vanguardias -o, más específicamente, al de las nuevas vanguardias- pues ellas representan, de algún modo, el comienzo del quiebre del modelo modernista o quizá su conclusión. A su vez, dicho modelo fue puesto a prueba por la expansión de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, al propiciar la diseminación y la diversificación de los “sistemas” de producción de imágenes y de comunicación; estos hechos, de algún modo, pusieron en entredicho el mismo “sistema” del arte y su tradición “culta”, fundamentada en las cualidades artesanales y estéticas de la obra, en la excepcionalidad del artista o en el museo como contexto.

³³ Desde la tradición del modernismo, los museos tendrían un papel fundamental al conservar la evidencia de la continuidad del arte, hilvanada de manera silenciosa en la exhibición de las obras de su colección. La traducción de las palabras de Greenberg es de quien escribe. Véase Clement Greenberg, “Modernist painting”, en *Ibid.*, p. 314.

³⁴ B. M. Reise, “Greenberg and the Group...”, en *op. cit.*, pp. 252-263.

En América Latina, el quiebre del modelo modernista fue también el debilitamiento de una perspectiva internacionalista. Por esa razón, los discursos sobre la vanguardia se vieron enriquecidos por múltiples poéticas y discursos de lo local y lo latinoamericano, en perspectivas que buscaban mayor autonomía cultural y política: mientras unos, como Marta Traba, defendían la preservación de técnicas y de medios tradicionales como forma de resistencia a las vanguardias internacionales, otros celebraban la experimentación, las posibilidades ofrecidas por los nuevos medios y la fusión con nuevos públicos como un modo propicio para la transformación y la liberación de América Latina. También hubo quienes veían en las vanguardias otra nueva forma de integración internacional.

La influencia de Marta Traba en Colombia fue duradera. Traba planteaba un modelo de modernismo, no estrictamente como lo pensaba Clement Greenberg, quien creía en el proceso de autocrítica que llevaba a la depuración de los elementos plásticos y a preservar la vanguardia auténtica de la cultura sucedánea promovida por la cultura de masas; Traba planteaba, más bien, un proceso circular, en el que el modernismo se renovaba con las vanguardias, con la experimentación y con la introducción de elementos externos al campo artístico, para renovarlo y ampliarlo³⁵.

³⁵ Andreas Huyssen anota que “hay modernistas cuya práctica estética se aproximó al espíritu de la vanguardia, y podrían mencionarse también vanguardistas que compartían con el modernismo la aversión a cualquier tipo de cultura de masas”. A. Huyssen, *Después de la gran división...*, op. cit., p. 7.

Durante los años en los que dirigió el MAM de Bogotá, Marta Traba mostró simpatía con las propuestas experimentales y los intercambios con la cultura popular de masas y con el kitsch, como en el caso de la obra de Beatriz González. Al mismo tiempo, el valor de lo regional y la comunicación entre artista, público y cultura, a través de sus propuestas, se convirtieron, para ella, en una de sus principales preocupaciones.

Sin embargo, al final de los años sesenta, cuando Traba percibió que la progresiva pérdida de autonomía del campo artístico y de la especificidad de los medios tradicionales del arte podía amenazar su continuidad, dejó de apoyar esa continuada trasgresión vanguardista de las fronteras del arte, para plantear una “teoría de la resistencia”, la que partía de un repliegue de los artistas, del arte y de sus medios tradicionales, hacia la marginalidad y al amparo del “subdesarrollo”. Así, por vías y modos diferentes, algunos aspectos de los planteamientos de Traba, como la continuidad y el resguardo de la tradición “culta” de las artes plásticas, resultaron, de alguna forma, coincidentes con los de Greenberg.

Los críticos, galeristas y gestores colombianos vinculados a los museos de arte moderno (Eduardo Serrano, Álvaro Barrios, Alberto Sierra), quienes apoyaron la fundación del MAMM, y, de algún modo, desde el punto de vista institucional, sucedieron a Marta Traba durante los años setenta, continuaron con su legado dentro de la dinámica de renovación vanguardista. No obstante, entraron en conflicto con su postura de “resistencia” y, en cambio, propusieron, la reconexión del arte nacional con la vanguardia internacional, sin que para ellos, en general, lo local-latinoamericano representara un posicionamiento teórico diferenciador. De

ese modo, los gestores, críticos y artistas cercanos al MAMM recogieron ideas que provenían de las revisiones de la época, para imaginar un museo de vanguardia, reconectado internacionalmente.

Sin embargo, en muchos otros aspectos, los planteamientos de los gestores y de los críticos asociados al MAMM daban continuidad a los criterios modernistas ya expuestos, que quedaron de manifiesto en la preferencia por la promoción de individualidades en detrimento de la presentación de problemáticas o puntos de partida comunes a grupos más amplios; la valoración de la autonomía estética y la antinarratividad; la despolitización del arte, y el privilegio de problemas formales y de criterios de calidad, en la mayoría de los casos circunscritos a lo visual. Al mismo tiempo, las instituciones que los representaban, o con las que colaboraban, constituían una trama institucional fortalecida, integrada por los museos de arte moderno del país, y, en el caso del MAM de Bogotá, con el MoMA de Nueva York.

A pesar de las múltiples intenciones y proclamas progresistas de los críticos y gestores cercanos al proyecto del MAMM, expresadas muchas veces en la defensa de un arte anti-comercial, muchos de los museos de arte moderno en Colombia mantenían, al mismo tiempo, una continuidad entre sus actividades y las de las galerías, amparadas por un mercado del arte en auge y en expansión. Esta situación, más que fortalecer la emergencia de nuevas problemáticas, terminó por validar un arte para ser contemplado, y admirado, y para ser duradero.

Por su parte, como se plantea en la cuarta parte de la investigación, los artistas de Medellín, durante los años setenta, encontraron en la modernización de la ciudad -en sus monumentos o en sus ruinas, así como en las nuevas

tecnologías y en los medios de comunicación de masas-, ideas, cuestionamientos y experiencias para renovar su práctica artística. Simultáneamente, lo urbano pasó a ser un criterio articulador en la promoción de las distintas propuestas artísticas, así como en la consolidación de un grupo diferenciado de artistas dentro del concierto nacional. De ese modo, los artistas adquirieron relevancia para la sociedad y el MAMM prometía dotar de un lugar físico y simbólico a sus obras.

El relato del MAMM y el de los artistas que lo rodearon -expresado en ideas, pero también en propuestas artísticas no menos densas-, ha pasado a ser, en la actualidad, objeto de revisiones y hasta de mitificaciones, pues algunos lo consideran, la génesis de los procesos artísticos contemporáneos. No propongo nada diferente: parto de ese mismo relato como una “tradicción selectiva” de lo moderno, según los planteamientos de Raymond Williams³⁶, no para criticarlo, sino para estudiar su constitución y entender cómo los diferentes actores fundamentaron sus criterios, los justificaron y los emplearon en “sus discursos y en sus actos”³⁷, según anota Nathalie Heinich.

Me interesa aportar elementos para la reflexión sobre el papel creciente de los museos en el arte contemporáneo, un aspecto, lamentablemente, muy poco estudiado dentro del arte colombiano, quizá más tomado en cuenta por los artistas en sus propuestas que por los teóricos en sus escritos. En ese sentido, comparto

³⁶ R. Williams, *La política del modernismo... op. cit.*, p. 53.

³⁷ N. Heinich, *Lo que el arte aporta...*, *op. cit.*, p. 23.

plenamente los planteamientos de la investigadora colombiana María del Carmen Suescún Posas, cuando hace un llamado sobre la necesidad de investigaciones que analicen el papel de los museos en los procesos de construcción cultural e identitaria³⁸.

³⁸ Véase María del Carmen Suescún Posas, “Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país ‘abierto’”, en *Memoria y Sociedad*, Bogotá, vol. 3, núm. 6, abril de 1999, p. 141.

PRIMERA PARTE

1 DEBATES EN TORNO A LA PERTINENCIA DE LAS VANGUARDIAS EN AMÉRICA LATINA

1.1 Una particular concentración de eventos artísticos en Medellín, Colombia

En 1981, Medellín, una de las ciudades industriales más importantes de Colombia, fue epicentro de una particular concentración de eventos artísticos. Después de nueve años de haber sido suspendidas las Bienales de Coltejer, un grupo de empresarios de la ciudad se reunió para realizar una nueva versión, con el nombre de IV Bienal de Arte de Medellín. En esa ocasión, la presencia de importantes críticos fue motivo para organizar, con el Instituto de Integración Cultural “Quirama”, el 1^{er} Encuentro Internacional de Críticos de Arte.

Por otro lado, con apenas unos meses de haber sido inaugurado, el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), como las otras instituciones culturales de la ciudad, se unió a la IV Bienal con una programación paralela. Sus gestores se propusieron realizar un evento que sirviera de plataforma para dar a conocer el Museo como institución de vanguardia, y para proyectarlo en el contexto latinoamericano. De ese modo, por intermedio de Juan Acha, investigador peruano vinculado a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se organizó en

el MAMM el 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano¹.

El columnista Carlos Castillo escribía que ninguna ciudad colombiana realizaba “en un mismo tiempo” tantas actividades “dedicadas al arte de la plástica”. Lo decía porque “antes, durante y después de la Bienal” se realizaron conferencias “en centros culturales y universidades”,

La ciudad se empapeló con publicidad [...] a través de vallas, afiches y carteles. Todas las publicaciones tenían avisos y un infinito río de palabras inundó los periódicos comentando, reseñando, elogiando o atacando [los eventos]. Habló la radio y videoparló la televisión².

Marta Traba, crítica de arte y escritora colombo-argentina invitada a la IV Bienal, comentó:

[...] me interesa mucho lo que está pasando en este momento en el arte en Colombia y la concentración que se ha producido de fenómenos artísticos en Medellín [...]. Esta vez se ha hecho la Bienal, el Encuentro de Críticos de Quirama, a nivel de seminario, cantidades de conferencias que han dado los críticos extranjeros que vinieron al país, y otro seminario paralelo, de naturaleza muy distinta, que es el que presenta en este momento el Museo de Arte Moderno, sobre el tema del arte no objetual. Y la concentración también de jóvenes críticos colombianos que, en la época en que yo trabajaba aquí, eran estudiantes todavía; es decir, hay un real fenómeno muy singular, muy diferente y mucho más masivo, más diversificado que los que yo presencié en el tiempo en que viví en Colombia³.

¹ Juan Acha fue contactado por intermedio de Sol Beatriz Duque, integrante del grupo de fundadores del MAMM, y fue nombrado director del evento; Alberto Sierra, del mismo grupo y entonces curador del Museo, fue nombrado coordinador.

² Carlos Castillo, “La Bienal: llevar a muchos lo que saben pocos”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 16, octubre de 1981, p. 56.

³ Marta Traba, conferencia en la Cámara de Comercio de Medellín, mayo de 1981, grabación realizada por Francisco Javier Correa

Marta Traba nació en Buenos Aires, Argentina, en 1923, donde se graduó como profesora de Letras en 1944. Trabajó como colaboradora de Jorge Romero Brest en la revista *Ver y Estimar*, y en 1948 viajó a Europa para continuar sus estudios en historia del arte (de “manera informal pero

Quizá, como lo señalaba Marta Traba, esa concentración de eventos artísticos evidenciaba una transformación en el campo artístico institucional en Colombia. Si bien los “jóvenes críticos” y gestores en las instituciones continuaron su legado, fortaleciendo la infraestructura para la difusión del arte en el país, introdujeron cambios en direcciones diferentes a las que ella imaginó.

La concentración de eventos en Medellín y la presencia de destacados invitados internacionales dieron espacio a diferentes debates en los que se discutieron interpretaciones teóricas divergentes sobre la crisis del arte. Francisco Gil Tovar, el crítico español radicado en Colombia desde 1953, en su ponencia del Encuentro de Críticos, describía la situación crítica del arte, tal como la percibía en ese momento: una situación crítica aparece, decía Gil Tovar, como la confluencia de interpretaciones antagónicas. El término “crisis” (*krinein*), se refiere a un “momento decisivo en la evolución de un proceso” que señala el fin de una etapa y el comienzo de otra. Ello supone, “como es lógico, una situación inestable” y

efectiva”, como escribe Florencia Bazzano-Nelson) con Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan, entre otros. En 1954 se radicó en Bogotá, junto con su primer esposo, el colombiano Jorge Zalamea. En Colombia, Marta Traba realizó una intensa actividad de enseñanza y difusión del arte. Trabajó en las universidades de los Andes, de América y en la Nacional de Colombia, donde también fue directora de Extensión Cultural; realizó una variedad de programas de televisión; escribió para las publicaciones *Cromos*, *Estampa*, *Plástica*, *La Nueva Prensa* e *Intermedio*, y fundó la revista *Prisma*. Así mismo, fue cofundadora, directora y curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, entre 1962 y 1967. Cuando se retiró de esta institución, por problemas políticos con el presidente Carlos Lleras Restrepo, fundó una librería y una galería con su nombre. Marta Traba dejó Colombia en 1969 y se radicó en distintos países junto con su segundo esposo, el escritor uruguayo Ángel Rama, con quien murió en un accidente aéreo, en España, en 1983. Para una información más detallada, véase Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1959 / 1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 12.

oscilante “entre directrices o impulsos que se encuentran y que esperan, cada cual, constituirse en la solución”.

Ante esa inestabilidad, decía, “no es fácil determinar todos los elementos que entran en juego”, pues algunos “se nos presentan como culminación de un desarrollo histórico; otros, como una novedad”⁴. Se trataba, pues, según Gil Tovar, de una crisis “de creación, sobre todo, y crisis de la situación cultural” del arte frente a otras manifestaciones de la vida, pues

[...] la misión del arte se desperfila, la distancia entre arte y no-arte se acorta y el desplazamiento cultural de la actividad que llamamos artística no parece anunciar nada claro para el futuro inmediato⁵.

A medida que transcurrían la IV Bienal y el Coloquio de Arte No-Objetual, ambos eventos se fueron contraponiendo y, de alguna manera, pasaron a representar posiciones antagónicas, que daban cuenta, de esa situación crítica del arte, en la cual distintas posiciones pugnaban por convertirse en solución, como argumentaba Gil Tovar.

A su vez, en los contrastes entre la IV Bienal y el Coloquio de Arte No-Objetual, se hacía explícito un desafío a las posiciones teóricas de Marta Traba, no sólo por parte de Juan Acha y algunos de los teóricos participantes en el Coloquio, sino también por el grupo de críticos, gestores y artistas colombianos, cercanos al Coloquio y al MAMM, quienes conformaban un circuito de relevo a la posición

⁴ Francisco Gil Tovar, “Vanguardia en crisis”, en *Revista del Instituto de Integración Cultural Quirama*, Medellín, vol. 7, núm. 1, 1982, p. 52.

⁵ *Ídem*.

central que ocupaba anteriormente Marta Traba dentro de las instituciones artísticas en Colombia.

Así pues, a partir de los eventos de 1981 en Medellín, presento, en la primera parte de esta investigación, algunos de los principales debates sobre la situación crítica del arte, los cuales me sirven de marco de referencia para introducir los campos de problemas y las confrontaciones, dentro del contexto artístico latinoamericano y colombiano, que, de algún modo, moldearon los “idearios institucionales” del MAMM y de sus programas.

1.2 IV Bienal de Arte de Medellín: ¿un anacronismo o el nuevo espíritu de los tiempos?

Como las anteriores Bienales de Coltejer (1968, 1970 y 1972), la de 1981 también fue pensada como un evento para informar y educar al público en el “arte de ahora”, por medio de “un corte transversal”, como señalaban sus organizadores, que evidenciara el pluralismo del arte contemporáneo⁶. Por ello, la IV Bienal fue planeada sin un principio rector diferente a las afinidades y diferencias que las

⁶ Leonel Estrada, “Presentación”, *IV Bienal de Arte*, Medellín, Corporación Bienal de Arte, 1982, p. 7. También como las Bienales de Coltejer, la IV Bienal estuvo dirigida por Leonel Estrada. Además de su práctica profesional como odontólogo, Estrada ha escrito sobre arte y, durante los años sesenta, trabajó la cerámica, los ensamblajes y los poemas visuales. Así mismo, ha ejercido una destacada labor como gestor cultural, desde la Secretaría de Educación Departamental, el Club de Profesionales y en las Bienales de Coltejer, incluida su cuarta versión en 1981. Sobre la gestión de Leonel Estrada véase la investigación de Sofía Stella Arango, Alba Cecilia Gutiérrez z y Carlos Arturo Fernández, *Leonel Estrada: gestor cultural y promotor de la educación a través de las artes en Antioquia*, Medellín, Grupo de Teoría e Historia del Arte en Colombia, Universidad de Antioquia, 2003, investigación inédita.

obras establecían entre sí: se trataba de una amplia muestra de obras de 220 artistas procedentes de 37 países, expuesta a lo largo de 66 salas y en un recorrido “laberíntico”, como decían algunos, con una sola entrada y una única salida⁷.

Dentro de la amplia gama de propuestas, expuestas cuidadosamente en la IV Bienal, predominaba la pintura, en especial una pintura expresiva y estridente, cuyo ejemplo más célebre era la obra del pintor alemán Salomé, allí presente. Si bien la gran mayoría de obras eran pinturas -incluyendo entre ellas las de artistas ya consagrados, como Raquel Forner, en Argentina, o Alejandro Obregón, en Colombia-, el visitante también podía encontrar instalaciones o propuestas conceptuales diversas.

Marta Traba se manifestó muy entusiasta con la IV Bienal, pues para ella presentaba “un panorama de las opciones actuales de mayor vigencia en el mundo”, como era el retorno a la pintura y, según ella, el final de las vanguardias y los “anti-artes de los sesenta y parte de los setenta”. Por esa razón, en la IV Bienal se mostraba, según Marta Traba,

[...] la cara real de la situación; una clara dominancia de la pintura y la escultura, sobre pocos artistas conceptuales, ningún anti-arte y ningún video es el resultado de este trabajo que coincide con las actuales bienales que acaban de realizarse en los Estados Unidos, y con la última Bienal de Venecia⁸.

⁷ C. Castillo, “La Bienal...”, art. cit., p. 56.

⁸ “Esta escogencia corrió por cuenta de la investigación “in situ”, de Leonel Estrada y Oscar Mejía”. Véase Marta Traba, “Diciendo, haciendo y listo”, en *El Colombiano*, Medellín, 21 de mayo de 1981, s. p.

El respaldo de Marta Traba a los organizadores de la IV Bienal también se presentaba como una manera de afirmar sus ideas en torno a la continuidad de los distintos medios expresivos y, al mismo tiempo, de reforzar su crítica a las vanguardias y hacer eco a los debates internacionales más recientes, en los cuales, de algún modo, el regreso de la pintura era el motivo de atención, como una expresión polémica, si se quiere, que patentaban el giro posmoderno (Imagen 1.1)⁹.

En cualquier caso, la IV Bienal estaba pensada como un gran evento internacional, donde sus visitantes podían entrar en contacto con el arte más reciente. Por esa razón, sus organizadores no hacían diferencias con respecto al lugar de procedencia de las obras. Esa fue, quizá, la diferencia con el 1^{er} Coloquio y la Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, eventos en los cuales, por el contrario, sus postulados teóricos y sus propuestas se ubicaban en el contexto latinoamericano, enfocados en un tema especializado, como era el de las vanguardias. Así pues, plantear el Coloquio como latinoamericano y dedicado al arte no-objetual, o a la vanguardia, no era una cuestión gratuita.

⁹ Cristos M. Joachimides, en el texto que escribió para la exposición *A New Spirit in Painting*, realizada en la *Royal Academy of Art*, en Londres, en enero de 1981, daba la bienvenida al regreso de la pintura: en los estudios de artistas, decía, “vuelven a proliferar los botes de pintura”, hasta el punto que nada parece “tan raro como un caballete vacío en una escuela de arte”. Los artistas, escribe, “están pintando de nuevo”, la pintura se ha convertido, para ellos, “en algo vital”, y esta “nueva conciencia del significado contemporáneo de la más antigua forma de su arte” puede reconocerse “en todos los ambientes en los que se hace arte” Christos M. Joachimides, “Un nuevo espíritu en la pintura”, en Anna Maria Guash, ed., *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, pp. 13-17; p. 13.

1.3 El 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano y las vanguardias latinoamericanas

1.3.1 Puntos de partida: la 1^{era} Bienal Latino-Americana de São Paulo

En 1978, destacados investigadores latinoamericanos se reunieron con ocasión de la 1^{era} Bienal Latino-Americana de São Paulo. Este evento, que hacía parte de la Bienal Internacional de São Paulo, fue propuesto para tratar problemas específicos y comunes a los países de América Latina -en esa primera ocasión, se planteó el tema de “Mitos y magia”- y para promover, en un simposio paralelo, la investigación “de nuestros comportamientos visuales”, como escribía Juan Acha¹⁰.

Una de las conclusiones derivadas de dichos eventos, tuvo que ver con la comprobación, para muchos participantes, de la poca efectividad de las bienales “genéricas”. Para el investigador y poeta peruano Mirko Lauer, por ejemplo, el evento de São Paulo revelaba “los límites de la Gran Antología Plástica Latinoamericana” tal como era definida por “Bayón, Pellegrini, Traba, Ugarte Eléspuru o Cardoza y Aragón para cada uno de los países del continente”¹¹. Una “Gran Antología” de los “plásticos más consagrados”, decía Lauer, se asemeja a

¹⁰ Juan Acha, “Mitos y magia en el arte latinoamericano”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 8, julio-septiembre de 1978, p. 24.

¹¹ Mirko Lauer, “Epístola de São Paulo”, en *Artes visuales*, México, núm. 21, marzo-mayo de 1979, p. 15.

una “vitrina”, y “(toda vitrina, de alguna manera, sugiere de inmediato la competencia comercial)”¹².

Por su parte, la investigadora mexicana Rita Eder señaló:

Lo primero que salta a la vista, es la imposibilidad de continuar en la etapa de los grandes eventos y las grandes generalizaciones que provocan un lenguaje cada vez más superficial. La tarea hoy, y de hecho ya ha comenzado, es la realización de estudios particulares. Mientras no conozcamos y analicemos a fondo la realidad específica, las condiciones particulares de la producción artística en cada país de América Latina, nos estamos alejando del poder formular de manera coherente las semejanzas y las diferencias de este latinoamericanismo al cual aspiramos¹³.

Se trataba, según Mirko Lauer, de un aprendizaje “de lo que es el arte de los latinoamericanos”, y como todo proceso de aprendizaje, “es un terreno abierto a la prueba y el error”. Lo importante para este autor era que el proceso continuara y que en su avance fuera “modificando a la estructura misma del *establishment* del arte en el Continente”¹⁴.

Así pues, como parte de ese proceso de prueba y error, en São Paulo se esbozaron los puntos para “diálogos futuros”, según decía Mirko Lauer, y se reconoció la necesidad de suplir la orfandad de teoría para el arte latinoamericano, al evidenciarse, entre otras, “los límites de la teoría de la resistencia de Marta

¹² *Ídem*.

¹³ Rita Eder, “México en la Primera Bienal Latinoamericana”, en *Artes visuales*, México, núm. 21, marzo-mayo de 1979.

¹⁴ M. Lauer, “Epístola ...”, art. cit., p. 15.

Traba”, circunscrita a “un par de docenas de artistas”¹⁵. De ese modo, se anticipaba las reflexiones que vendrían:

[...] a través de las delgadas paredes de las salas de conferencia -dice Lauer- pude oír las tenues vibraciones de un diálogo futuro: [...] la renovada preocupación por desbrozar el concepto de arte popular, el intento de reubicar el vanguardismo en un contexto social y en general, la relativización de todas las nociones establecidas en arte desde fines de la pasada guerra¹⁶.

Consideraciones que fueron recogidas por Juan Acha para idear el 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano en el Museo de Arte Moderno de Medellín¹⁷.

1.3.2 Un mapa de las vanguardias en América Latina

Juan Acha propuso para el MAMM un evento en el que teoría y práctica confluyeran y permitieran “dibujar un mapa tentativo” que permitiera “analizar, revisar, discutir” e, incluso, cuestionar “el papel de la vanguardia de las últimas

¹⁵ Para Mirko Lauer, el evento de São Paulo “sugirió (no más) que en América Latina hay un arte todavía huérfano de teoría”, y esa orfandad fue “la que hizo que la muestra y el simposio que [...] acompañó [la Bienal] funcionaran como dos realidades separadas”. *Ídem*.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ En México, Juan Acha trabajaba como investigador en la División de Estudios Superiores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En sus escritos, Acha hacía referencia a la necesidad de producir conocimientos propios o formular teorías basadas en la “realidad actual y específica de los diferentes países latinoamericanos”, desde una comprensión ampliada del arte, o una “estética expandida”, que incluía distintos sistemas de producción, como la artesanía, el diseño, etc., en correspondencia con los procesos de modernidad y de modernización en América Latina. Sobre las ideas estéticas de Juan Acha, aparte de su extensa bibliografía, véase una síntesis realizada por él mismo, publicada en Juan Acha, “La crítica de arte”, *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 1, núm. 3, 1979, pp. 18-22.

décadas” en América Latina¹⁸. Con lo no-objetual, Juan Acha hacía énfasis en los cuestionamientos a la tradición del modernismo, encarnada en el culto elitista a la obra de arte. En ese sentido, los no-objetualismos permitían una expansión de lo que era tradicionalmente considerado como “arte”¹⁹.

Al ser interrogado Juan Acha acerca de lo no-objetual, señalaba que al aliarse el arte y la vida cotidiana, se abrían distintas alternativas de acción para el artista: el diseño, porque permitía estetizar los entornos para la vida; las artesanías, pues ni ellas ni sus creadores eran endiosados; y las obras urbanas, pues no eran vendibles ni podían “ser tomadas por objeto”. Además de estas alternativas, se abría una “vertiente nihilista” que, en “la creencia de que no tiene objeto hacer arte”, el artista “señala” y muestra “otras cosas de la vida común” que pueden “tomarse como arte”. Además de las anteriores, estaba la opción “posmodernista”, contraria a “los ideales del humanismo y el Renacimiento”, ya asimilados por los medios de comunicación de masas²⁰.

Para el Coloquio de Arte No-Objetual, Juan Acha propuso articular teoría y práctica artística de una forma más cohesionada. Por esa razón, el evento fue pensado con dos componentes interrelacionados: un Coloquio, en el cual los

¹⁸ Comunicado de prensa núm. 9, “No una sino dos bienales, no uno sino dos coloquios”, 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.

¹⁹ Comunicado de prensa núm. 3, 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.

²⁰ *Ídem*.

diferentes investigadores latinoamericanos plantearan sus propuestas teóricas, y una Muestra, en la que se presentaran las diversas propuestas de artistas no-objetualistas, representativos de los respectivos países referenciados en las ponencias. Con el fin de trazar las trayectorias de los no-objetualismos en los seis países latinoamericanos participantes (México, Venezuela, Colombia, Brasil, Perú y Argentina), fueron invitados al Coloquio los investigadores Rita Eder, Lilly Kassner, Óscar Olea, Manuel Hernández (Hersua), Aracy Amaral, Alfonso Castrillón, Jorge Glusberg, Mirko Lauer, María Elena Ramos, Emilio Souza, Néstor García Canclini, Eduardo Serrano y Álvaro Barrios, estos dos últimos participantes por Colombia²¹.

En la Muestra paralela al Coloquio estuvieron cuarenta y ocho artistas, con diferentes propuestas, que buscaban, de un modo u otro, impugnar la sobrevaloración y fetichización de la obra de arte. Se presentaron acciones, eventos, registros, videos, fotocopias, carteles e instalaciones (Imagen1.2). Dentro de las jornadas del Coloquio, un día estuvo dedicado al arte urbano y, al mismo tiempo, se realizó su correspondiente exposición en la sala de arte de la compañía

²¹ La investigadora Rita Eder analizó la situación de los no-objetualismos en México; Juan Acha lo hizo para el contexto latinoamericano; a Aracy Amaral le correspondió lo propio para el caso de Brasil; Eduardo Serrano, para Colombia; Alfonso Castrillón habló del arte conceptual en el Perú; Jorge Glusberg explicó el posmodernismo como el último campo construido por el “vector de la actualidad”; Mirko Lauer hizo una reflexión sobre los soportes y la representación; Nelly Richard habló sobre “Cuerpo y paisaje como escena crítica”; María Elena Ramos trató sobre “la comunicación en las artes nuevas”; Néstor García Canclini lo hizo sobre la situación de las artesanías, y el artista colombiano Álvaro Barrios hizo referencia a la obra y las ideas de Marcel Duchamp. Véase Juan Acha, “El Coloquio”, *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 2, núm 7, 1981, p. 26.

Suramericana, cercana al Museo²². Además de ambas muestras, se presentaron películas y videos sobre diferentes artistas contemporáneos²³.

Esta modalidad de integrar teorías, en este caso una “teoría social del arte”²⁴, con las prácticas artísticas, en vez de la acostumbrada crítica de arte, así como de ajustarse a un problema específico, como era el de las vanguardias, era la concreción de necesidades ya sentidas y expresadas en otros eventos, y, a su vez, marcaba diferencias importantes. Esta situación, según Mirko Lauer, era, precisamente, el aspecto más destacable del Coloquio y de la Muestra de Arte No-Objetual:

[...] todos los artistas y críticos que vinieron aportaron en su conjunto una visión global de la vanguardia artística de América Latina de los últimos 20 años y de lo cual no había antes referencia. Es quizás la primera oportunidad en que teóricos de la “teoría social del arte” se ven contactados simultáneamente con un tipo de práctica artística. Por eso el diálogo ha sido concreto sobre las obras del No-objetualismo sobre una

²² En la jornada dedicada al arte urbano, los mexicanos Lilly Kassner, Óscar Olea y Manuel Hernández (Hersua), hablaron acerca de las esculturas públicas de ciudad de México, en especial, del Espacio Escultórico y del paseo de las esculturas, ubicados ambos en Ciudad Universitaria. El venezolano Emilio Souza, integrante del grupo Site, fascinó a los asistentes con su conferencia sobre la des-arquitectura. Mientras el escultor colombiano Ramírez Villamizar habló acerca de su trabajo. Simultáneamente, en la Muestra de Arte Urbano se presentaron fotografías de las esculturas públicas en México, los diseños arquitectónicos de Luis Barragán, y se expusieron obras de Eduardo Ramírez Villamizar, junto con los proyectos irrealizables de Edgar Negret y el grupo Utopía. Véase J. Acha, “El Coloquio”, art. cit., p. 26.

²³ El cineasta colombiano Sergio Cabrera realizó dos cortometrajes: uno sobre la IV Bienal y otro sobre el arte no-objetual; este último se desarrollaba siguiendo los planteamientos y el acompañamiento de Mirko Lauer.

²⁴ La “teoría social del arte” era un nombre para designar “todas aquellas metodologías que dan lugar privilegiado a los aspectos socio-históricos de la creación plástica” y en torno a la cual algunos investigadores latinoamericanos, muchos de ellos vinculados a la UNAM, tenían interés. Véase Mirko Lauer y Rita Eder, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, UNAM, 1986, p. 7.

base práctica. Hay una relación orgánica entre la muestra y las ponencias, no es como sucede casi siempre, que la teoría está [disociada de] los hechos artísticos²⁵.

Pero si bien fueron aspectos destacados y valiosos, también desataron reacciones contrarias.

1.4 Discrepancias

A medida que transcurrieron los distintos debates, la IV Bienal y el Coloquio de Arte No-Objetual resultaron contrapuestos²⁶. Esta situación no dejaba de ser confusa, pues muchos artistas estaban al mismo tiempo en la IV Bienal y en la Muestra de Arte No-Objetual. Incluso, la misma Marta Menujín, con, sus “costosos homenajes ‘retro’ al arte conceptual”, como decía Mirko Lauer, fue encargada de inaugurar ambos eventos (Imágenes 1.3 y 1.4)²⁷.

A su vez, los distintos participantes, de alguna manera, tomaron posición en las confrontaciones suscitadas por estos eventos. La artista e investigadora chilena Nelly Richard, presente en la IV Bienal como artista y en el Coloquio como

²⁵ Ana María Cano, “Aracy, Lauer, Eder y Castrillón evalúan. El Coloquio valió la pena”, en *El Mundo*, Medellín, s. d.

²⁶ Muy pronto, las discusiones se desplazaron a un enfrentamiento entre la IV Bienal y el Coloquio de Arte No-Objetual, con efectos reales, como señala Sofía Estella Arango: “el Coloquio se convirtió en alternativa opuesta a la Bienal y no en un complemento panorámico del arte contemporáneo, como había sido deseable para la ocasión. La mala interpretación en la intención del evento llevó a malos entendidos entre los directivos de la Bienal y los del MAMM, bajo cuyo auspicio se organizó el Coloquio, circunstancia que ensombreció la gestión y los buenos oficios de los dos entes gestores”. ¿Se trataba solamente de una cuestión de mala interpretación? Véase S. S. Arango, “Medellín y la gestión cultural de Leonel Estrada desde los años sesenta”, en C. A. Fernández, S. S. Arango y A. C. Gutiérrez, *Leonel Estrada: gestor cultural...*, op. cit., s. p.

²⁷ Lauer, “Epístola ...”, art. cit., p. 15.

teórica, aunque destacaba la organización de la IV Bienal, decía que su curaduría era “muy uniforme”, pues había “una cosa muy homogénea en las pinturas, en las tendencias” y no había “realmente una instancia de ruptura, de apertura, de quiebre”²⁸. El crítico colombiano Miguel González equiparaba la IV Bienal con una vitrina de una galería²⁹ y Myriam Arante Barcillos decía que era “una gran pinacoteca de arte de buen comportamiento”, mientras que en el Coloquio de Arte No-Objetual se encontraba “el palpitar de la vida misma con la alegría, el misticismo, el lirismo y la inseguridad que le son propios”³⁰.

Los mismos organizadores del Coloquio y la Muestra de Arte No-Objetual hicieron manifiestos sus contrapuntos. Cuando el MAMM anunciaba la apertura del 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, se indicaba que, a “diferencia de la Bienal”, el evento del MAMM no busca:

[...] una representatividad global del arte plástico, sino presentar un aspecto especializado de la vanguardia artística latinoamericana, quizás en respuesta a la condena lanzada hace ya un decenio por Marta Traba contra ‘el terrorismo de las vanguardias’³¹.

Marta Traba entendió rápidamente lo que estaba en juego, y se puso a favor de la IV Bienal, defendiéndola, además, como confirmación de sus

²⁸ Nelly Richard, citada por Autor desconocido, “La IV Bienal en el banquillo. Conceptos críticos”, en *El Colombiano*, Medellín, 24 de Mayo de 1981, p. 3-C.

²⁹ Miguel González escribía que la IV Bienal tenía “el peligro de volverse una vitrina más de una galería”. Miguel González, “Coloquio: no-objetualismo de memoria”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 16, octubre de 1981, p. 66.

³⁰ *Ibid.*, p. 52.

³¹ Comunicado de prensa núm. 7, 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.

planteamientos, una vez cuestionados por los organizadores del Coloquio. Marta Traba pensaba que, durante los años sesenta, las vanguardias cumplieron un papel importante como “grieta de expansión”, pero, posteriormente, pasaron a ser síntomas de una profunda crisis cultural en los países industrializados. Por esa razón, Traba planteaba una “resistencia” frente a ellas, a fin de preservar al arte de la disolución de sus fronteras en la vida y la política, especialmente, en unas sociedades como las nuestras, en las que éste, de por sí, ya era frágil y estaba constantemente amenazado por factores externos. De ese modo, sus críticas se dirigieron contra el Coloquio. En él, decía, se repiten:

[...] experimentos que tuvieron un valor de ruptura durante los años sesenta, insiste en los happenings y las expresiones conceptuales, en los performances y en los videos, no con la intención de reciclarlos manejándolos de nuevas maneras o cargándolos de nuevos contenidos, sino sencillamente parodiándolos fuera de contexto.

[...] Que la Bienal muestre una realidad, (la vigente), y que el Museo muestre otra, (la clausurada por la Bienal de Venecia en los límites de los años setenta), no significa que el artista deba atender a uno u otro llamado temporal, para estar al día o para quedar en la retaguardia de las ex-vanguardias.

A las críticas de Traba, Juan Acha respondió:

Alegar que los no-objetualismos han periclitado por pertenecer al pasado de los países desarrollados, constituye una aseveración propia de mentalidades colonizadas que supeditan todos nuestros valores a los de las naciones superdesarrolladas. Es cierto que ya quedó muy atrás el auge europeo y neoyorquino de los no-objetualismos. Pero también es innegable que cada día hay más artistas internacionales produciendo videos, acciones corporales y conceptualismos. De tal suerte que si hoy los latinoamericanos los practican, es por necesidad local y no por una importancia internacional que estaría generando modas y remedos entre nosotros³².

³² J. Acha, “El Coloquio”, art. cit., p. 26.

Mientras que para Traba hablar de vanguardias latinoamericanas era repetir las propuestas de los artistas de los países industrializados, para Acha, tal como lo proponía en el Coloquio y la Muestra de Arte No-Objetual se trataba de analizar el papel de las vanguardias en América Latina, precisamente en relación con el desmonte de las formas tradicionales del arte, asociadas a las élites que las preservaban. En ese sentido, se trataba de dos concepciones divergentes.

Estas confrontaciones se ampliaron y se diversificaron en otras discusiones que, aunque, en diferentes direcciones, resultaron, sin embargo, relacionadas.

Marta Traba escribió posteriormente:

Jugando a dos polos, ese enfrentamiento se sintetizó en dos frases: el arte ha muerto, pronunciada desde diferentes plataformas y por distintos voceros, y su contraria, el arte no ha muerto, mantenida por las obras que lograron una renovación de formas y significaciones³³.

Durante el evento alterno a la IV Bienal, el 1^{er} Encuentro Internacional de Críticos de Arte, bajo diferentes perspectivas, ya no exclusivamente latinoamericanas, se enfrentaron quienes promovían la experimentación y quienes defendían la continuidad de los medios, técnicas e instituciones tradicionales³⁴.

³³ Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo (BID), 1994, p. 134.

³⁴ Sobre el 1^{er} Encuentro Internacional de Críticos de Arte, Fermín Fevre anotaba: “[...] durante dos días y con la participación de trescientas personas alojadas en las distintas dependencias de este singular lugar, nos reunimos en un panel integrado por Pierre Restany (Francia), Jasia Reichardt (Inglaterra), Carlos Von Schmidt (Brasil), Marta Traba (actualmente en USA) y quien esto escribe con los críticos colombianos Francisco Gil Tovar, Miguel González, Germán Rubiano y Galaor Carbonell (cubano, residente en Colombia). Invitado como observador concurrió nuestro conocido Jorge Romero Brest, quien llamado a elaborar la síntesis y conclusión de lo expuesto, no pudo con su genio para dar a conocer, finalmente, sus propios –y en ese sentido excluyentes– puntos de vista. Umberto Eco (Italia) faltó a último momento a la cita”. Citado en catálogo de la *IV Bienal de*

Mientras Marta Traba, en su ponencia del Encuentro, planteaba que a los artistas latinoamericanos “la inseguridad y el forzoso individualismo” los había llevado a “sostener la continuidad del arte”³⁵ en lugar de la ruptura, Pierre Restany proponía que se debía “academizar la experimentación”, ya que no era “posible permanecer en un cuestionamiento sin término” y que había llegado la hora de “cambiar los viejos soportes por los nuevos”. Marta Traba calificó como “delirantes” las teorías de Restany, así como los planteamientos filosóficos de Jorge Romero Brest, quien, además, asentía con la idea de que las formas tradicionales del arte habían muerto. Para ella, estas teorías eran “antihistóricas” y negaban “la existencia de un arte latinoamericano”³⁶.

A partir de estos debates, Marta Traba escribió para la prensa una airada y citada defensa del arte, en la que afirmaba enérgicamente que

[...] existe la obra de arte, existe el artista, existe el crítico y el filósofo del arte; existe Latinoamérica, existen quienes, seria y positivamente, la analizan y revisan en ensayos e hipótesis de trabajo simplemente realistas³⁷.

Arte, Medellín, Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982, p. 14. En el Encuentro, Jasia Reichardt habló sobre “Los placeres y engaños del mirar”, Francisco Gil Tovar sobre la “Vanguardia en crisis”, Pierre Restany sobre “La crítica: función desviante entre la naturaleza y la cultura” y Marta Traba sobre el “Cambio de juego: USA versus Latinoamérica”.

³⁵ Autor desconocido, “Comienza hoy el encuentro de Quirama”, en *El Mundo*, Medellín, 16 de mayo de 1981, p. 5.

³⁶ Marta Traba, “El inconfundible éxito de la levitación crítica”, en *El Colombiano*, Medellín, 24 de mayo de 1981, p. 2-C.

³⁷ *Ídem*. Para una exposición más amplia de estos debates, véase Sofía Arango y Alba Gutiérrez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002, pp. 290-293; también Victoria Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Bogotá, Planeta, 2003, p. 83.

Para Nelly Richard, ésta era una discusión necesaria, y saludable para el arte; aunque, de algún modo, compartía con Marta Traba su mirada poco complaciente con la asimilación acrítica de las historias del arte internacionales, a diferencia de Traba, Richard aceptaba con entusiasmo la liberación permitida por las vanguardias y veía en ellas la posibilidad de emancipación de la tradición y de sus soportes convencionales, hecho que ayudaba, según su punto de vista, a que los latinoamericanos nos asumiéramos en nuestra diferencia. Según sus planteamientos, de la crisis emergía un panorama amplio de prácticas que contestaban la uniformidad de discursos y diversificaban la mirada sobre el arte, en “un espacio múltiple de elaboración material”, y de otros soportes artísticos como

[...] cuerpo humano, paisaje, biografía individual y colectiva [...]. Videos, cine, textualidad como nuevos registros comunicativos conjugados en una secuencia móvil de desplazamientos y condensaciones de los signos totales de producción del arte, [que] liberan la creatividad de toda restricción objetual [y la despliegan en] plena exterioridad social³⁸.

De cualquier forma, en estos eventos se crearon estimulantes contrapuntos y tensiones, los que, según la opinión de Nelly Richard, eran valiosos, porque cada evento proponía “una lectura crítica [del otro], en un mismo tiempo y espacio”³⁹. Los debates mostraron la diversidad de posiciones frente a la crisis del arte y el tema de las vanguardias.

³⁸ Nelly Richard, “Cuerpo y paisaje como escena crítica”, ponencia presentada en el 1^{er} Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Memorias, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981, p. 2.

³⁹ Ofelia Luz de Villa, Lucía Teresa Solano y Margarita Restrepo, “Lo bueno, lo malo y lo feo (I). A propósito del arte no-objetual”, en *El Colombiano*, Medellín, 1^o de junio de 1981, p. 1-C.

Esas posiciones oscilaban entre la “resistencia” a las vanguardias internacionales, la autonomía frente a ellas o su asimilación, en muchas ocasiones, sin la suficiente distancia crítica. Esta última era, por ejemplo, la posición de los teóricos argentinos Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg, o la del crítico colombiano Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá y encargado del montaje de la IV Bienal, quienes, de cierta manera, defendían la continuidad con las vanguardias internacionales y con lo nuevo que se producía en los principales centros internacionales. Para Glusberg, por ejemplo, el arte participaba de “una retórica” que trascendía “localismos y países hasta forjar una especie de lengua internacional del arte”⁴⁰.

Las posiciones de los mencionados críticos fueron, en última instancia, decisivas para revocar los propósitos de los organizadores de la 1ª Bienal Latinoamericana de São Paulo de hacer una segunda versión. Cuando convocaron a los críticos de arte de América Latina para debatir y votar por la pervivencia o no de la 1ª Bienal, Jorge Glusberg, como también Eduardo Serrano, dieron su voto negativo. En la discusión de São Paulo, Serrano opinó que los artistas y teóricos

[...] de América Latina vienen trabajando desde hace varios siglos dentro del marco y tradiciones del arte occidental, y su aislamiento no tendría ningún sentido ni guardaría coherencia alguna con el espíritu y carácter de sus obras⁴¹.

⁴⁰ Beatriz Moyano, “Ecos del Primer Encuentro en Caracas”, en *Arte Visuales*, México, núm. 19, septiembre-noviembre, 1978.

⁴¹ Citado en Aracy Amaral, “Críticos de América Latina votan contra una Bienal de Arte Latinoamericano” en *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, núm. 6, vol. 2, 1981, p. 36, *ibid.*, p. 41.

Por esta razón, Juan Acha decía que el Coloquio de Arte No-Objetual, en Medellín, era una oportunidad de “borrar la vergüenza” de São Paulo, cuando en “octubre último (1980), 23 críticos de nuestros países (entre 32) votaron por la supresión de la Bienal Latinoamericana”⁴².

De ese modo, el Coloquio de Arte No-Objetual recogía los puntos de vista de quienes, quizá, pensaban que era pertinente una reflexión particularizada desde y para América Latina, y que las vanguardias aún cumplían una función en nuestro contexto. Desde esa perspectiva, las vanguardias en América Latina permitían romper con un arte elitista y anquilosado en viejas tradiciones. A su vez, a través de los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías, era posible integrar la experimentación a diferentes públicos, cada vez, más amplios. En esa medida, las vanguardias tenían una función política aún válida para Latinoamérica. Esa era la posición de Nelly Richard, pero también la de Juan Acha y la de muchos de los participantes en el Coloquio de Arte No-Objetual, la cual retomaba los aportes de otros teóricos anteriores, como los del escritor brasileño Ferreira Gullar, como se verá en la tercera parte de esta investigación.

Ahora bien, para ubicar los debates sobre las vanguardias que tuvieron lugar en los eventos artísticos de Medellín, a continuación revisamos algunos puntos de partida, problemas e ideas que entraron en juego en dichas discusiones.

⁴² M. González, “Coloquio: no-objetualismo...”, art. cit., p. 66.

1.5 El problema de las vanguardias

1.5.1 La crisis de la vanguardia

Las vanguardias históricas europeas de principios del siglo XX -Dadá, constructivismo y surrealismo, entre otros-, según las teorizaciones de Andreas Huyssen y de Peter Burger⁴³, entre otros, buscaron subvertir la autonomía del arte, tal como, con la modernidad, fue definida por Kant y Schiller a finales del siglo XVIII, y superar la separación del arte y la vida cotidiana, en cuanto éste se constituye como “arte culto”, como institución que se diferencia de las artes aplicadas, de la cultura popular y de la vida cotidiana en general. La autonomía del arte era *percibida* por los vanguardistas como parte de las necesidades de legitimación de las formas de sociedad burguesa del siglo XIX, contra las que se oponían. Por esa razón, el principal propósito de las vanguardias históricas europeas consistió en minar, atacar y trastocar el arte institucional burgués, a través de la interacción con la cultura de masas y la integración del arte con la vida cotidiana.

En ese sentido, dentro de la noción amplia de modernidad, la vanguardia es considerada, según Matei Calinescu, su “militancia” más radical. Al exagerar la

⁴³ Véanse, al respecto, los textos de Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70”, en Joseph Picó, comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1994, p.145, [publicado originalmente con el título “The search of Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970's”, en *New German Critique*, núm. 22, invierno de 1981]; y “Discurso artístico y posmodernidad. Cartografía del postmodernismo”, en J. Picó, comp., *Modernidad..., op. cit.*, pp. 189-248 [publicado originalmente con el título “Mapping the Postmodern”, *New German Critique*, núm. 33, otoño de 1984]. También Peter Bürger [1974], *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

crítica moderna a la tradición, y elogiar y comprometerse con el inconformismo y el progreso, la vanguardia se afirma como una exploración precursora de “lo que aún no es”; de ahí su vocación utópica y revolucionaria⁴⁴. Puede decirse, entonces, que la vanguardia es la alianza más estrecha de la modernidad con el tiempo, con lo nuevo, con el cambio; se proclama como la antesala del futuro y, en su afán por contrastar la radicalidad de lo nuevo, le da la espalda a la tradición, incluso a la más reciente. Octavio Paz escribió que la modernidad era un “una tradición contra sí misma”, que se destruye para recrearse⁴⁵.

“Si bien la idea del cambio, más que los cambios mismos” fue el fundamento del arte y de la poesía moderna, escribía Octavio Paz, en 1972, debe existir un “cierto ritmo” para poder “percibir la diferencia entre ayer y hoy”. Esta situación dejó de ser posible cuando los cambios “desaparecen con la misma celeridad con que aparecen”. Por esa razón, concluye Paz, ya no se trata de “cambios”, sino de “variaciones de los modelos anteriores”⁴⁶, lo que se hace más complejo ante la fragmentación y proliferación de las vanguardias en una gran diversidad de movimientos semejantes, y en ese “hormiguero”, escribe Paz, “se

⁴⁴ Véase Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 2ª ed., 2003, pp. 20, 103 y 259.

⁴⁵ *Ídem*. Una situación que da cuenta de la constitución dual y ambigua de la modernidad occidental, en la medida en que, como afirma Calinescu, hay dos modernidades que son a la vez interdependientes y conflictivas entre sí. Por lo tanto, se puede hablar de una modernidad “socialmente progresista, racionalista, competitiva, tecnológica” y otra “culturalmente crítica y autocrítica, concentrada en desenmascarar los valores básicos de la primera”. Esta condición ambigua impide cualquier aproximación unívoca de la modernidad y sus expresiones. Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Bogotá, Planeta, 1990, p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 221.

anulan las diferencias”⁴⁷. En ese sentido, cuando los cambios ocurren de manera tan acelerada y variada, producen, más bien, la sensación de inmovilidad.

Por tanto, el componente de oposición y de crítica, la fuerza antagónica que caracterizó a las vanguardias, también fue neutralizada. La investigadora brasileña Otilia Beatriz Fiori Arante señala que: “La valorización modernista de lo transitorio, de lo efímero, de lo fugaz, del dinamismo en cuanto fin en sí mismo”, terminó por transformar el futuro, del cual surgía lo nuevo, “en un valor tasado en bolsa, en un bien de consumo descartable”. Por eso, las vanguardias, señala esta autora, “no pueden sobrevivir a las condiciones históricas que las tornaron posibles -ya no se puede más conspirar en nombre de las artes”⁴⁸.

Así pues, las vanguardias, como lo señalaron muchos teóricos a comienzos de los años setenta, cedieron su poder de choque y fueron “recuperadas” y neutralizadas por la sociedad de consumo y por las instituciones. En un contexto cultural más plural, de fluctuaciones constantes, en el que la novedad y el cambio eran parte del mismo sistema, el espíritu revolucionario y progresista de las vanguardias había dejado de tener sentido. Desde los años sesenta, autores como

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ Otilia Beatriz Fiori Arantes, “¿Abolición del arte o del proyecto moderno?”, en *La abolición del arte XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1998, p. 423.

Hans Magnus Enzensberger, entre otros, proclamaron el final, el fracaso o la aporía de las vanguardias⁴⁹.

La cultura de la negación y la crítica creadora promovida por las vanguardias, y consustancial a la modernidad, así como la idea de un tiempo lineal que conducía irremediabilmente a un futuro promisorio, parecía estar llegando a su fin, como escribía Octavio Paz en 1972:

Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de *la idea de arte moderno*⁵⁰.

Más que estar frente a una sucesión de posibilidades, se estaba entonces frente a una especie de simultaneidad de opciones. Ese panorama, muy pronto, se transformó en los primeros desarrollos más consistentes del posmodernismo. Como señala Andreas Huyssen, se habló de la “muerte del modernismo”, entendido el modernismo como una manifestación de la modernidad estética que no pone en juego la autonomía del arte, como sí lo hace la vanguardia⁵¹.

Así pues, el posmodernismo surgió dentro de la búsqueda de una tradición de la modernidad más amplia, en la que la innovación y la ruptura pasaban a un

⁴⁹ M. Calinescu, *Cinco caras ...*, *op. cit.*, pp. 118 y 127.

⁵⁰ O. Paz, *Los hijos...*, *op. cit.*, p. 221.

⁵¹ El modernismo, a diferencia de la vanguardia, señala Huyssen, nunca desafió “el modo tradicional en el que el arte y la literatura eran elaborados, difundidos y recibidos”. Modernistas como T. S. Eliot, Ortega y Gasset, o posteriormente Clement Greenberg (y quizá también Marta Traba) “recalaron una y otra vez que su misión era salvaguardar la pureza del arte culto frente a las embestidas de la urbanización, la masificación, la modernización tecnológica, en una palabra, de la cultura de masas moderna”. A. Huyssen, “En busca de la tradición...”, *op. cit.*, p.145.

segundo plano. “Abandonando las estrecheces de la vanguardia y optando por una lógica de renovación más bien que innovación radical”, el posmodernismo ha entrado “en un diálogo intensamente reconstructivo con lo viejo y con el pasado”⁵². Una perspectiva de apertura en la que, como señala Calinescu, uno puede preguntar “ciertas cuestiones sobre la modernidad en sus diversas encarnaciones”⁵³.

Sin embargo, quizá la vanguardia y el posmodernismo no sean tradiciones totalmente excluyentes, ni las prácticas culturales del vanguardismo hayan perdido toda su vitalidad. En ese sentido, Andreas Huyssen escribe que

[...] si apartamos la tradición del vanguardismo de sus principios universales y normativos, nos deja con una valiosa herencia de materiales artísticos y literarios, de prácticas, e intenciones que aún inspiran a muchos de los escritores y artistas más interesantes de la actualidad. La preservación de elementos de la tradición vanguardista no es en absoluto incompatible con la recuperación y la reconstitución de la historia y de la narración que hemos presenciado en los años setenta⁵⁴.

Finalmente, desde esa perspectiva, la aspiración del Coloquio consistía en abrir espacios para cuestionar la tradición del modernismo en el contexto latinoamericano, encarnada en el culto elitista a la obra de arte, y en continuidad con los otros eventos latinoamericanos anteriores.

⁵² M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad...*, *op. cit.*, p. 270.

⁵³ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁴ A. Huyssen, “En busca de la tradición...”, *op. cit.*, p. 158.

1.5.2 Lo latinoamericano como problema

Otra posibilidad es considerar que el problema de las vanguardias no se presenta de la misma manera en distintos contextos geográficos e históricos. El teórico alemán Andreas Huyssen señala que el ataque iconoclasta a las instituciones culturales y a las maneras tradicionales de representación, a la estructura narrativa, la perspectiva y la sensibilidad poética por parte de las vanguardias,

[...] sólo tenía sentido en países en los que el “arte culto” jugaba un papel esencial en la legitimación de la dominación política y social burguesa; por ejemplo, en la cultura de museo y de salón, en los teatros, salas de conciertos y teatros de ópera y en el proceso de socialización y educación en general⁵⁵.

El ataque de las vanguardias a las instituciones tenía menos sentido, según el mismo autor, o un propósito, si se quiere, más “reaccionario”, en países donde el “arte culto” aún estaba luchando con fuerza para obtener una legitimidad más amplia y ser tomado en serio por el público. Ello explica por qué, en otros contextos diferentes al europeo, según Huyssen, las vanguardias sólo tuvieron un exaltado resurgimiento hasta los años sesenta y setenta, donde el *modernismo* se había institucionalizado en la cultura del museo y hacía parte de la promoción estatal⁵⁶.

⁵⁵ A. Huyssen, “En busca de la tradición...”, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁶ Huyssen se refiere específicamente a Estados Unidos, un país que salió vencedor durante la Segunda guerra mundial, y en el que la fe en el progreso y la tecnología era aún fuente de desafíos y expectativas. La vanguardia encontró en ese país un terreno abonado. Los ataques se enfilaron entonces contra el modernismo (el expresionismo abstracto y el formalismo de la crítica), entronizado en el museo (el Museo de Arte Moderno de Nueva York), pues representaban las políticas de la Guerra Fría; nuevamente la vanguardia (el arte *pop*, los *happenings*, el *fluxus*, el conceptualismo, entre otros) buscó acercar el arte a la vida cotidiana, y encontró en la tecnología,

Tal fue el caso de América Latina, aunque con sus particularidades. Durante los años cincuenta y sesenta, como se verá en la segunda parte de esta investigación, el modernismo⁵⁷ fue una realidad en América Latina e hizo parte de la cultura de los museos. La integración de las artes; la unificación de los lenguajes del arte bajo la lengua franca de la abstracción y la geometría; la fundación de museos de arte moderno y la realización de exposiciones internacionales, como las bienales (entre las que se destacó la de São Paulo, inaugurada en 1951), fueron los símbolos y los espacios más emblemáticos del modernismo, como expresión de una sociedad mundial y de un capitalismo en expansión.

En ese contexto, las vanguardias resurgieron como una forma de inconformidad. Se manifestaron, de ese modo, como una búsqueda por lo particular y específico de la cultura, por una mayor autonomía frente a la dependencia de modelos extranjeros o por la experimentación con formas creativas más incluyentes. Dichas búsquedas coinciden con la pregunta por las particularidades del arte latinoamericano.

De ese modo, pensarnos como latinoamericanos se volvió nuestra principal obsesión. Pero ese propósito implicaba pasar de una definición impuesta desde afuera -como en ocasiones sucedió con el modernismo, desde su perspectiva internacionalista-, a construir una elaboración desde adentro. Era necesario,

la cultura popular, el consumo de masas, la publicidad y la vida urbana una fuente primordial para sus intereses.

⁵⁷ Entiendo el modernismo como una reinterpretación del legado del arte moderno europeo en el contexto americano, después de la Segunda Guerra Mundial. Véase más adelante, pp. 74 y 75.

entonces, según Juan Acha, “teorizar nuestra realidad artística con propios ojos y mente”⁵⁸. En el marco de esas preocupaciones se organizaron diferentes encuentros a lo largo de los años setenta, los cuales, de maneras diversas, fueron aportando elementos para la reflexión⁵⁹.

Los distintos encuentros latinoamericanos (el de Quito, el de Austin, el de Caracas, los de México, el de São Paulo y el de Medellín) fueron evidenciando, durante los años setenta, las transformaciones en la forma de percibir las particularidades del arte latinoamericano, así como las divergencias entre los críticos, especialmente alrededor de las vanguardias: el tema más álgido, pues representa la conexión más directa con “el horizonte internacional de producción de lo nuevo”, como decía Nelly Richard, y, en esa medida, confrontaba nuestra dependencia, pero a la vez, también, afirmaba nuestro proceso de autonomía.

Aunque no fue la única, distintos investigadores, entre ellos Juan Acha, le reconocen a Marta Traba su esfuerzo por llevar a la práctica una crítica especializada, fundamentada en la teoría, y por construir, desde finales de los

⁵⁸ J. Acha, “La crítica de arte...”, art. cit., p. 19.

⁵⁹ La primera reunión fue en Quito, Ecuador, en 1970; la segunda fue el Simposio de la Universidad de Texas, en Austin, Estados Unidos, en 1975, organizado en colaboración con la revista mexicana *Plural*. Según Juan Acha, 1978 fue “el año de los simposios dedicados al arte latinoamericano”. Se inicia con el 1^{er} Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, en Caracas, y continúa con otras reuniones, como el 1^{er} Coloquio Latinoamericano de Fotografía, celebrado en México y el simposio ‘Situación y Perspectivas de las Artes Visuales en América Latina’, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A finales del año, tuvieron lugar dos simposios: “uno relacionado con la 1^a Bienal Latinoamericana de São Paulo y otro a continuación en Buenos Aires, organizado por la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA)”. J. Acha, “La crítica de arte”, art. cit., pp. 18-22.

años sesenta, un enfoque del “arte de nuestros países como totalidad y con un espíritu latinoamericanista”⁶⁰.

Durante el Simposio de Austin, realizado en la Universidad de Texas, en 1975, y organizado en colaboración con *Plural*, el suplemento cultural del periódico mexicano *Excélsior*, entonces dirigido por Octavio Paz, Marta Traba expuso su teoría de la resistencia, planteada frente a lo que ella llamaba la “escalada del terrorismo de las vanguardias” en las metrópolis industrializadas que, como emisarias “de la cultura planetaria” y en asociación con la mercantilización, la tecnología y el consumo, proponían “entretenimientos inocuos, estúpidos o feroces, pero siempre vacíos”⁶¹. Los artistas latinoamericanos, según Traba, respondían frente a esa situación de diferente manera: algunos tomaban distancia y se replegaban en una figuración que exaltaba lo local y el uso de medios expresivos más “artesanales” como forma de resistencia, mientras que otros se mimetizaban en aquel proyecto global. De ese modo, Marta Traba desarrolló una perspectiva teórica sobre el arte de América Latina como bloque unificado -aunque con algunas variaciones al su interior de cada uno de los países-, que se diferenciaba y se resistía a las vanguardias de los países industrializados⁶².

⁶⁰ *Ídem*.

⁶¹ Marta Traba, citada en Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, s. f., pp. 38-39.

⁶² Marta Traba era defensora de la idea de América Latina como un bloque uniforme, como dejó consignado en uno de sus textos póstumos: “América Latina, como África -escribía a comienzos de los años ochenta-, es un bloque. Compartimentado, pero bloque al fin. Por ello, pese a todas las controversias al respecto, es lícito hablar de arte latinoamericano o producido en América Latina,

Los planteamientos de Traba, durante el evento de Austin, sirvieron de acicate para gran parte de los debates y, en ellos, muchos de los demás participantes introdujeron distinciones y matices menos “reactivos” (y hubo quien calificó sus posturas como “terrorismo de la crítica”). En una de sus intervenciones, por ejemplo, Rita Eder, investigadora mexicana, puntualizó:

[...] el concepto de “arte de la resistencia” es para Marta Traba, rápidamente dicho, el rechazo de los terrorismos de vanguardia; generalizar y decir que somos agropecuarios y subdesarrollados y por lo tanto atados y condenados en pintura a un cierto tipo de figuración sofisticada, cae quizás inconcientemente en la temida falta de libertad para el artista. La realidad es que hay un grupo, si se quiere elitista, que se interesa por la invención de formas nuevas que tienen que ver con la tecnología. Detener la imaginación y el proceso creativo para establecer un modelo de creación o una conducta de creación para adaptarse a la realidad del subdesarrollo es, en cierta medida, el fin de la esperanza y pensar que siempre nos quedaremos en el subdesarrollo⁶³.

Afonso Romano de Sant’Anna, poeta y ensayista de Brasil, expresó entonces que le resultaba incomprensible “la distinción que se hace entre América Latina y el Mundo”, ya que, para él, “la verdad no tiene centro. La verdad no puede centrarse en América Latina, sino en un juego de espejos que nos trasciende a todos”⁶⁴. El asunto de las vanguardias en América Latina, parecía el eslabón que nos unía o nos separaba del mundo y la prueba de fuego de nuestra identidad como latinoamericanos.

contribuyendo así a definir una cultura que no puede ni quiere confundirse con las demás”. Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980, op. cit.*, p. 165.

⁶³ Citada en *ibíd.*, pp. 81-82.

⁶⁴ Citado en *ibíd.*, p. 128.

El punto máximo de la pregunta por la existencia de una arte latinoamericano diferenciado, tal vez se dio con la 1^{era} Bienal Latino-Americana de São Paulo⁶⁵. Ese evento, dice Mirko Lauer, partió de “la certeza” de que “tal arte existía” y que, en su existencia, se extendía más allá de los límites elitistas de la obra de arte a diferentes manifestaciones creativas. Lauer escribía que, para él, esa Bienal había significado el

[...] tránsito del impulso latinoamericanista de carácter elitista del “Arte de la resistencia” al impulso de (o retorno a, si se desea) un latinoamericanismo de tipo más bien populista⁶⁶.

Este “latinoamericanismo más populista” ya había sido imaginado por distintos escritores y artistas en Brasil, en teorías precursoras del posmodernismo y de los no-objetualismos promovidos por Juan Acha en el Coloquio, propuestas por los escritores Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, y artistas como Hélio Oiticica, entre otros, desde finales de los años cincuenta.

Estos teóricos unieron la cultura popular y las circunstancias del “subdesarrollo”, con la experimentación, en la búsqueda de ampliar los límites del arte y salir al encuentro con “lo real”. Desde esa perspectiva, la producción de lo nuevo, específicamente para Ferreira Gullar, según la investigadora Rita Eder, hacía:

⁶⁵ Juan Acha, “Mitos y magia...”, art. cit., p. 24.

⁶⁶ M. Lauer, “Epistola...”, art. cit., p. 15.

[...] parte indispensable de un proyecto de liberación en el ámbito del subdesarrollo, ya que los países dominantes han ejercido el poder sobre América Latina gracias a la supervivencia de viejos modos de vida que implican el atraso y la ignorancia⁶⁷.

De ese modo, la vanguardia asumía, para Ferreira Gullar, un papel destacado en el proyecto de liberación de América Latina, como se ampliará en la tercera parte de esta investigación.

Quizá pueda afirmarse que, en los debates de todos estos eventos, se fueron perfilando las dificultades de pensar en América Latina como un bloque unificado y diferenciado, como fue imaginada desde las teorías del desarrollo o la dependencia, en las que América Latina y los países industrializados actuaban como bloques unificados y diferenciados entre sí. Estas posiciones, entre asimilación acrítica, autonomía o resistencia, cedían terreno a perspectivas más plurales, diversificadas e interrelacionadas. Quizá estaba emergiendo un “espíritu dialéctico”, como decía Juan Acha, que: “[...] concilie contrarios (lo universal y lo local, la teoría y la práctica) y que adopte una actitud ‘relacionista’”⁶⁸.

De ese modo, lo local, entonces entendido como lo nacional o latinoamericano, y lo internacional, pensado como lo extranjero, dejaban de ser *percibidos* como mundos separados. De ellos emergían nuevas distinciones e interrelaciones, donde lo local mismo se abría a múltiples y variadas interacciones.

⁶⁷ Rita Eder de Blejer, “Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina”, en *Artes Visuales*, México, núm. 13, primavera de 1977, p. 12.

⁶⁸ J. Acha, “La crítica de arte...”, art. cit., p. 19.

Hay un reconocimiento de que, como dice Mirko Lauer en el contexto del Coloquio,

[...] cada país tiene su forma de crear nuevos valores y nuevas expresiones artísticas. [...] De la crisis entre las ideas de lo nacional y lo universal (ese vanguardismo de fuera), es que han nacido nuevas búsquedas de nuevos artes y nuevas pautas teóricas⁶⁹.

De este modo, más allá de las búsquedas por la identidad, surgen nuevas preguntas por lo latinoamericano; por ejemplo, surge “una pregunta urbana; nos hemos dado cuenta -dice Juan Acha- que tenemos cosas en común y que estamos fluctuando en un cambio de épocas”⁷⁰.

1.6 Los debates del Coloquio de Arte No-Objetual y el arte colombiano

1.6.1 El relevo

En Colombia, según Juan Acha, la celebración del Coloquio de Arte No-Objetual no se daba como un salto al vacío, sino que coincidía con un proceso, en el cual, según él, se había agudizado

[...] la agitación en torno a las manifestaciones no-tradicionales (sobre todo debido a los salones “Atenas” del Museo de Arte Moderno de Bogotá y la exposición itinerante y cambiante “Arte para los años 80”)⁷¹.

⁶⁹ Citado en Autor desconocido, “Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina”, en *El Mundo*, Medellín, 23 de mayo de 1981, p. 4.

⁷⁰ Citado en Ana María Cano, “Entrevista con Juan Acha: No me interesa la pintura porque es una perversión”, en *El Mundo*, Medellín, 30 de mayo de 1981, p. 13.

⁷¹ Citado en M. González, “Coloquio: no-objetualismo...”, art. cit., p. 67.

La exposición “Arte para los años 80”, realizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia, con la curaduría de Álvaro Barrios, pretendía anticipar que el arte para la década del ochenta, que apenas se iniciaba, como sugería su curador, sería predominantemente conceptual: un arte en el que, ante la primacía de las ideas, los medios y los oficios tradicionales pasaban a un segundo plano⁷². ¿Eran suficientes estas asociaciones para considerar que el proceso del arte colombiano era coincidente con los planteamientos presentados en las propuestas teóricas y experimentales del Coloquio y la Muestra de Arte No-Objetual?

Las apuestas del MAMM, esto es, poner en cuestión y desafiar con el Coloquio la posición de Marta Traba sobre las vanguardias, así como el contrapunto correspondiente de esta investigadora con los críticos Álvaro Barrios, Alberto Sierra y Eduardo Serrano, a quienes les impugnaba “la deliberada distorsión con que” tratan el “tema de las vanguardias”⁷³, me lleva a pensar que, además de una confrontación entre el Coloquio de Arte No-Objetual y la IV Bienal, también parece haberse dado un careo entre Traba y los críticos que de algún modo buscaban ser sus relevos, aunque en lo más manifiesto, este careo se sumó a la confrontación entre los dos eventos (Imagen 1.5).

⁷² Véase Álvaro Barrios, “Arte de los años 80”, catálogo de la exposición, Cali, Museo La Tertulia; Medellín, Museo de Arte Moderno, marzo-septiembre de 1980.

⁷³ “En un tiempo, entre finales de los años sesenta y comienzo de los setenta, -decía Marta Traba- las vanguardias fueron terroristas; ya no lo son, no sólo porque se han incorporado al ‘establishment’, sino porque el público ya sabe cómo medirlas, aceptarlas o rechazarlas. ¿Lo sabe también en Colombia, o la deliberada distorsión con que se ha tratado el tema de las vanguardias, impide la claridad de su juicio?”. Marta Traba, “El VII Salón Atenas: ‘Ya que estamos’”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 17, diciembre de 1981, p. 76.

La cabeza más visible de este grupo de críticos, y quien en ese entonces ejercía un cierto poder desde el centro del país, era Eduardo Serrano, antropólogo, reconocido galerista y curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Entre esta institución y los críticos de Cali -y por intermedio de Cali, de Pereira-, de Barranquilla y de Medellín, intercambiaban proyectos, obras, curadurías y participaban en los distintos comités de selección y premiación de los muchos concursos que se hacían el país, bien fuera con las galerías afines o con las instituciones de arte moderno en las que participaban. Muchas veces, los programas se proponían como eventos de choque y, generalmente, se contrastaban con lo que hacían las demás instituciones, en muchas ocasiones descalificando las exposiciones, los escritos o las obras de quienes no eran afines a ellos.

En el libro póstumo *Arte de América Latina: 1900-1980*, Marta Traba -quien llamaba a estas vanguardias, “esotéricas”, en cuanto, para ella, daban la espalda al público y lo excluían en su experimentación-, escribió:

[...] el impulso a la vanguardia esotérica en Colombia provino de los museos, donde se acantonaron críticos jóvenes que convocaron el Salón Atenas (Museo de Arte Moderno de Bogotá); Arte [para] los Años Ochenta (Museo La Tertulia, en Cali); y el citado Encuentro del Arte No-Objetual (Museo de Arte Moderno de Medellín)⁷⁴.

En ese sentido, para ella, la regionalización y “descentralización del arte en Colombia favoreció el crecimiento simultáneo de la vanguardia esotérica”⁷⁵. Quizá,

⁷⁴ M. Traba, *Arte de América Latina...*, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 156.

la razón por la que estas vanguardias experimentales prosperaron más en otras ciudades diferentes a Bogotá, se deba al hecho de que, en ésta ciudad, la influencia de Traba era más fuerte y duradera.

Marta Traba va más lejos aún cuando asocia este fenómeno con el mercado del arte. En la conferencia que ofreció en la Cámara de Comercio de Medellín, hizo un recuento de lo que había sucedido durante las dos últimas décadas en el arte de Colombia, para mostrar su preocupación por lo que estaba pasando en el país. Comparó la situación con la de Venezuela, donde el dinero del petróleo había contribuido a la conformación de una “estética hegemónica”, en la cual, por fuera del “cinetismo”, el artista no tenía más opción que “entregarse” o “desaparecer”. En Colombia, según ella, parecía estar sucediendo algo similar, con el influjo, en el arte, de los dineros provenientes de los boyantes negocios vinculados a la marihuana y a las esmeraldas, asunto que ella percibía en el aumento en los precios de las obras de arte colombiano, que se vendían más caras en el país que en Nueva York o en París, y en las distorsiones que estaba produciendo el mercado del arte en el trabajo de los artistas y de las galerías. Según ella, parecía que a los jóvenes se los estaban tomando “por desprevenidos y al asalto” y los estaban “conduciendo hacia una serie de formas únicas o de soluciones de preferencia que son engañosamente revolucionarios o vanguardistas”⁷⁶.

⁷⁶ Marta Traba, conferencia en la Cámara de Comercio de Medellín, mayo de 1981, grabación realizada por Francisco Javier Correa.

Como respuesta a los cuestionamientos de Traba, Juan Acha respondió con perspicacia:

Lamentablemente, el hecho de celebrar este coloquio paralelo a la IV Bienal de Arte de Medellín, con el propósito de remarcar oposiciones y afinidades dialécticas y estimulantes, sirvió de pretexto para desencadenar los consabidos ataques de la lucha por el poder y por el prestigio artístico. En lugar de juntarse para arremeter contra alguno o algunos de los enemigos comunes, los artistas y los críticos se desgastaron embistiendo a sus colegas. Y como la lucha por el poder y por el prestigio artístico, tienen raíces mercantiles, muchos objetualistas se indignaron que se ponga en duda la alta jerarquía de sus mercancías, mientras otros tantos no-objetualistas buscaban sólo prestigio; prestigio que en arte hace de capital en busca de plusvalía⁷⁷.

No poder deslindarse claramente de las ideas de Marta Traba muestra la situación del arte en el país en ese entonces, sobre el que aún se extendía su prolongada sombra. Impulsar este Coloquio pudo haber sido, pues, una forma de fortalecer el relevo.

1.6.2 Las conclusiones

Aparte de los debates y confrontaciones que se sucedieron en el marco de estos eventos, los cuales, por demás, hacen parte de las mismas dinámicas del arte y de la forma en como éste se renueva, el Coloquio y la Muestra de Arte No-Objetual dejaron planteadas algunas inquietudes relacionadas con el público, el arte y la crítica de arte en el país.

Si bien el Coloquio tenía el propósito, como insistían los conferencistas invitados, de discutir, no de defender y menos promover el arte no-objetual, quedó en el aire la preocupación de que éste hubiera sido asimilado, al menos entre los

⁷⁷ J. Acha, "El Coloquio", art. cit., p. 21.

participantes locales, como un camino a seguir, como “una teoría que va antes de la realidad que trata” -en palabras de Alfonso Castrillón-⁷⁸, como un curso que se puede predecir o anticipar (como pretendía Álvaro Barrios con su exposición conceptual “Arte para los años 80”), o como una moda, como entreveía el artista conceptual Carlos Echeverri:

[...] ahora todo el mundo se va a volver no-objetual y van a desvirtuar el trabajo de ciertas personas. Se va a venir una corriente de esa vaina, “que es muy fácil” que con cualquier cosita salen del paso⁷⁹.

Para algunos, la participación colombiana en el Coloquio y la Muestra de Arte No-Objetual parecía haber sido improvisada. A diferencia de otros países, en Colombia no hemos tenido una tradición de teóricos e investigadores del arte; una tradición muy reconocida ha sido la de grandes artesanos, personas de oficio y dibujantes. Entonces lo no-objetual podía asumirse y equipararse con un juego, un chiste o un espectáculo⁸⁰. Por esa razón, otros investigadores sintieron la ausencia de los críticos, de los ponentes o de los contradictores colombianos en los foros

⁷⁸Citado en A. M. Cano, “Aracy, Lauer, Eder y Castrillón evalúan...”, art. cit., s. p.

⁷⁹ Ofelia Luz de Villa, Lucía Teresa Solano y Margarita Restrepo, “Conceptos. Lo bueno, lo malo y lo feo (II). A propósito del arte no-objetual”, en *El Colombiano*, Medellín, 3 de junio de 1981, p. 2-C.

⁸⁰ El artista peruano Hill Caro, decía que los colombianos parecen tomar “las cosas con un sentido muy ferial. Se divierten haciendo más lo que ellos quieren, sin asumir una posición artística. Además sus técnicas y su nivel de investigación son pobres”, citado en Autor desconocido, “El arte: arma de batalla”, en *El Colombiano*, Medellín, 30 de mayo de 1981, p. 5-C.

que propició el Coloquio, bien fuera para sustentar, explicar o debatir las situaciones planteadas con respecto al caso colombiano⁸¹.

Muchos asistentes querían eliminar las contradicciones propias al arte y buscaban definiciones claras y unívocas, y no pudieron ocultar su desconcierto, pues en el Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano se hablaba de la muerte del arte y de su fusión con las prácticas cotidianas y, al mismo tiempo, se reforzaba el carácter extraordinario del arte en la figura del artista. Se hablaba de la distancia de los no-objetualismos con el dinero y el mercado del arte, y algunos los señalaban como otra jugada del mercado⁸²; los invitados se preguntaban cuánto habrían costado el alquiler del helicóptero y los percheros de Marta Menujín, y si, al final, todo terminaba en mercancía. Óscar Olea hablaba de la “anti escultura” y de “la muerte de la ciudad” y de la inutilidad de seguir colocando, una vez más, objetos en las calles y parques, con la disculpa

⁸¹ Por ejemplo, dice a la prensa Aracy Amaral que le “hubiera gustado que los críticos y oponentes de Colombia se hicieran presentes en este debate”. M. González “Coloquio: no-objetualismo...”, art. cit., p. 69.

⁸² El No Grupo explicaba así uno de sus trabajos que hacía parte de la Muestra de Arte No-Objetual: “damos un papel en blanco, le pedimos a algunas personas que lo firmen; en ese instante se convierten los firmantes en artistas no-objetuales y la obra es no-objetual; introducimos el papel en una caja mágica para verificar si es una obra de arte no-objetual y sale convertida en dinero. La idea es descubrir la falacia del arte no-objetual, que parece ser la salida ante la población de objetos. Parece que los artistas se encuentran instalados en una plataforma o en una estrategia, en la que van a cuestionar el mercado, pero lo que en realidad hacen es buscar otro producto diferente, que se cotice más, para lo cual pueden inventar miles de nombres”. Citado en Autor desconocido, “Cuando los jitomates se vuelven elementos de juicio”, en *El Colombiano*, Medellín, 31 de mayo de 1981, p. 3-C.

de popularizar el arte⁸³, mientras que otros exaltaban la escultura pública; se proponía una arte antimuseo en el museo, un grupo que no era grupo y una subversión que estaba autorizada... Estos aspectos no dejaron de sorprender al público. En un comunicado que escribieron algunos estudiantes inconformes se leía, por ejemplo, que el arte no-objetual,

[...] si es subversivo no reencaucha el museo, ni lo utiliza para hacerse publicidad; a riesgo que se convierta como todo -incluso como nosotros- en un evento de comercio⁸⁴.

Lo que sí se hizo más evidente con el Coloquio y la Muestra de Arte No-Objetual, fue el hecho de que el arte de vanguardia se había convertido en una cuestión institucional. La investigadora francesa Natalie Heinich, sostiene que, en el “triple juego del arte contemporáneo” -entre artista, público e instituciones-, el público es el que más se reciente. Si anteriormente la institución hacía acuerdos con el público y compartía con él sus puntos de vista conservadores, mientras condenaba los desafíos transgresores de la vanguardia, en el arte contemporáneo, por el contrario, las instituciones prefieren respaldar y favorecer los acuerdos con el artista-trasgresor, porque del escándalo logran mayores beneficios publicitarios de resonancia mediática de los que se lograrían si se ponen al lado de los gustos

⁸³ Véase Óscar Olea, “Política, ideología y estética urbana”, ponencia presentada en el 1^{er} Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Memorias, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.

⁸⁴ M. González “Coloquio: no-objetualismo...”, art. cit., p. 69.

tradicionales del público. Según Heinrich, la vanguardia es el arte cuyo reconocimiento se ha convertido en una prioridad para las instituciones públicas⁸⁵.

Para los teóricos participantes, por su parte, el Coloquio de Arte No-Objetual fue positivo, porque, como le comunicó la investigadora Rita Eder a Ana María Cano, sin haberlo previsto, “hubo inventarios de lo que ha pasado en cada país” durante los últimos años. Por esa razón, para Aracy Amaral, si se publicaban sus memorias, eso era ya “una gran posibilidad”⁸⁶.

Sea como haya sido, en este panorama crítico e inestable, el MAMM ingresó al campo artístico colombiano, donde participó de manera activa. Por un lado, se integró a una red de museos de arte moderno y heredaba con ello la tradición de modernismo⁸⁷ y, al mismo tiempo, fue un polo de atracción de planteamientos y propuestas que la ponían en entredicho, al apoyar la expansión del campo artístico dentro de la tradición vanguardista, con una aspiración más contemporánea.

⁸⁵ Nathalie Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, París, Minuit, 1998, p. 276. Estas ideas también se encuentran desarrolladas en Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 75-78.

⁸⁶ Citadas en A. M. Cano, “Aracy, Lauer, Eder y Castrillón evalúan...”, art. cit., s. p. Quizá los organizadores mismos no dimensionaron la importancia que tuvo el Coloquio en su momento como esbozo de ese mapa latinoamericano de las vanguardias, difícilmente visible desde países tan incomunicados entre sí como los nuestros. Esa deuda pendiente sea tal vez el motivo por el que hoy se conmemore y se publique un catálogo, casi tres décadas después, al rememorarse el Coloquio, en el marco del Encuentro Internacional Medellín 2007; un evento “de la nostalgia”, según lo llamó Ana María Cano.

⁸⁷ Tradición presente en las exposiciones individuales de muchos de los artistas que Marta Traba tanto apoyó, como lo muestra el texto del profesor Carlos Arturo Fernández, “Las exposiciones del Museo de Arte Moderno de Medellín”, artículo inédito.

SEGUNDA PARTE

2 TEORÍAS, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS E INSTITUCIONES DEL MODERNISMO

2.1 Modernismo e internacionalismo

Una vez planteados los debates en torno a la pertinencia de las vanguardias en América Latina, poniendo a prueba las censuras que el discurso crítico de Marta Traba les imponía, en este apartado reviso el contexto cultural y conceptual que dio lugar a los museos de arte moderno. Para ello, propongo un desarrollo en espiral, que de manera retrospectiva, aborde *el modernismo* como un conjunto de ideas, prácticas e instituciones inscritas en el marco de los intercambios y las relaciones establecidas con la posguerra.

Con el anterior propósito, he dividido el apartado en tres componentes, que van desde lo global hasta lo nacional, no porque piense que lo que sucede en el contexto colombiano sea una especie de residuo decantado de lo internacional sino porque lo nacional, visto aisladamente, según mi opinión, perdería el sentido del modernismo, que es, precisamente, su pretensión de universalidad.

Igual sucede con los museos de arte moderno, que si bien son respaldados por procesos locales, cumplen una función mediadora entre éstos y los internacionales. Dicha mediación, en ese momento, era definitiva para orientar una reorganización del campo artístico en función del modernismo. En ese sentido, los

relatos del modernismo pueden considerarse como relacionales, pues presuponen diálogos entre discursos más universalizantes y las tradiciones locales.

2.1.1 Acerca del modernismo

El arte moderno y el museo de arte moderno aparecen como expresión de las lógicas de la modernidad¹, en las que la experiencia de temporalidad resulta alterada, al ser orientada hacia el futuro. Desde esas lógicas, el pasado aparece como un lastre y la novedad se muestra como la fuente más clara de legitimidad cultural: “La razón moderna se sabe prometéica y se quiere ante todo invención, de ahí que su proclama de fe sea en el progreso”, escribe Jesús Martín Barbero².

Desde una dimensión estética, la modernidad se expresa como aquella experiencia del tiempo en la que la duración, como experiencia de continuidad temporal, es reprimida en favor de “una serie de ‘impactos’ más o menos instantáneos que fragmentan la subjetividad” y producen una crisis “de las formas narrativas de la representación”³. Desde finales del siglo XIX, las distintas

¹ El arte moderno surge en la segunda mitad del siglo XIX, como un fenómeno particular a la cultura europea y a sus territorios de influencia, mientras que los museos de arte moderno comienzan a ser diferenciados de los museos tradicionales, durante las primeras décadas del siglo XX.

² Jesús Martín Barbero, “Cambios en la percepción de la temporalidad”, en Gonzalo Sánchez y María Emma Wills, comp., *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Bogotá, Ministerio de Cultura y Museo Nacional, 1999, pp. 39-40.

³ Peter Osborne, “Modernidad”, en Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 475. La modernidad estética no puede reducirse a un discurso unívoco. La forma como Charles Baudelaire entendía la modernidad era diferente a como lo hacía Arthur Rimbaud, por ejemplo, mientras el primero buscaba captar lo transitorio y fugaz del momento, conservando, al mismo tiempo, algunos elementos de la tradición, Rimbaud acentuaba la experiencia estética moderna como producto de un desdoblamiento del sujeto y un desarreglo de los sentidos. De igual forma, las apuestas de las diferentes vanguardias difieren entre sí.

vanguardias europeas cuestionaron las formas de representación naturalistas, reflexionaron sobre los cambios en la experiencia de la temporalidad y se adhirieron o se resistieron al proyecto moderno, a sus dinámicas de revolución y conmoción continua que se regían bajo el mandato de un progreso lineal y continuo, como se vio en la primera parte de esta investigación.

En la mayoría de los casos, las innovaciones de las vanguardias históricas actuaban al margen de los circuitos institucionales oficiales, ocupados en perpetuar la tradición; debido a ello, sus propuestas, por lo general, eran de choque, y sus aspiraciones de subvertir y transformar el orden social establecido tenían, muchas veces, propósitos políticos. Sin embargo, el impacto de las dos guerras mundiales neutralizó la repercusión de sus acciones transgresoras, mientras que otras de sus exploraciones -como la búsqueda de un lenguaje abstracto, por ejemplo- sirvieron de base para los nuevos procesos de modernización, por la necesidad de construir un nuevo orden tras las dos guerras mundiales.

En dichas condiciones, la abstracción pasó a representar el nuevo ideal de un mundo cuyas estructuras tradicionales se desmoronaban. El arte abstracto como creatividad había llegado a ser el símbolo de una creación individual autosuficiente, moderna, libre e independiente de las preocupaciones cotidianas. Era la expresión filosófica de un mundo moderno, urbano y racional, y la más visible afirmación del progreso.

La utopía moderna, encarnada en la abstracción, se hizo presente también en los proyectos de edificación de la Bauhaus, de Mies van der Rohe, Walter

Gropius y Le Corbusier, entre otros, los que, además, como señala Andreas Huyssen, cumplían la vieja aspiración de integrar todas las artes y al artista con la sociedad. Estos proyectos modernos representaron

[...] un intento heroico después de la Gran Guerra y la Revolución Rusa de reconstruir una Europa arrasada por la guerra dándole la imagen de lo nuevo, y de convertir la edificación en una parte vital de la proyectada renovación de la sociedad. Una nueva Ilustración exigía un proyecto racional para una sociedad racional, pero la nueva racionalidad fue recubierta con un fervor utópico que finalmente la hizo convertirse en mito —el mito de la modernización. Un componente esencial del movimiento moderno fue su rotunda negación del pasado, así como su apelación a la modernización en base a la estandarización y la racionalización⁴.

Después de las guerras, Estados Unidos extendió muy rápidamente su dominación mundial y acogió con fuerza los presupuestos modernos (la certeza de que la ciencia es infalible, el desarrollo tecnológico, el progreso, la expansión de la educación, etc.), los cuales encontraron amplio respaldo en una burguesía progresista y adinerada. Ese país desempeñó un papel muy importante en la institucionalización y difusión de las utopías modernas porque, además, en su territorio se exiliaron muchos de los principales artistas, arquitectos e intelectuales que trabajaron con o inspiraron a los grupos europeos de vanguardia. En ese país encontraron personas e instituciones dispuestas a apoyar sus iniciativas con entusiasmo y respaldo económico.

A riesgo de simplificar en exceso, quizá podría decirse que el arte moderno en el continente americano contó con dos vertientes: una de tendencia nacionalista, que buscaba deslindarse del legado europeo y que encontró en el

⁴ Andreas Huyssen, "Discurso artístico y postmodernidad. Cartografía del postmodernismo", en Joseph Picó, comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1994, p. 199.

realismo y en el muralismo una forma de expresión y de conexión con los procesos locales; y otra más internacionalista, que buscaba incorporar, dialogar o ampliar los logros artísticos de las vanguardias europeas en nuestros contextos. Por esa razón, prefiero referirme al arte moderno posterior al muralismo como *modernismo*, en sintonía con la tradición crítica anglosajona, y consciente de la utilización corriente del término en la tradición hispana, para hacer referencia a los movimientos artísticos y literarios de renovación cultural de finales del siglo XIX.

En la tradición anglosajona, el término “modernismo” alude a la interpretación del legado del arte moderno europeo con la posguerra. Desde esa perspectiva, como señala Raymond Williams, el término “moderno” ya no se refiere tanto al presente, al “hoy”, sino al pasado, al “hace poco” e, incluso, al “entonces”, y empieza a ser contrapuesto con el término “contemporáneo”, reservado a la connotación de actualidad⁵. Williams señala que el “modernismo”, por lo antes señalado, es un término que se utiliza para hacer referencia a todo un momento cultural desde los años cincuenta, cuando se fija, “con asistencia y complicidad del apoyo académico”, una versión “hegemónica” del arte moderno, “con lo que la versión dominante de ‘moderno’, y hasta de ‘moderno absoluto’, queda encallada entre, digamos, 1890 y 1940”⁶.

⁵ Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Argentina, Manantial, 1997, p. 52.

⁶ *Ibid.*, pp. 53-55.

Así, me referiré al *modernismo* en el sentido antes expuesto, como un proceso que busca darle vida institucional a una “tradicción selectiva”⁷ del arte moderno, para nuestro caso, en el contexto americano. La teoría formalista de Clement Greenberg, como se verá más adelante, es una de las teorías del modernismo que ha aportado, como señala Juan Vicente Aliaga, los planteamientos más perdurables, “que han moldeado gran parte de la historiografía sobre el arte moderno”⁸. Añadiría lo siguiente: antes de que, con la posguerra, las teorías, los artistas y las obras que le servían de sustento ganaran tan alta reputación en los circuitos artísticos internacionales, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MoMA, como se le llama familiarmente, ya había preparado el terreno, en el sentido de contribuir a institucionalizar y normalizar un discurso del arte moderno, y a proyectarlo a los procesos de modernización de Estados Unidos⁹. Por esa razón, Andreas Huyssen señala que el MoMA contribuyó

⁷ *Ídem*.

⁸ Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004, p. 21.

⁹ El caso del MoMA ha sido estudiado en una extensa bibliografía. Alan Wallach relaciona los relatos del modernismo que esta institución promovió con las sucesivas reformas a las instalaciones del museo (Alan Wallach, “The Museum of Modern Art. The Past’s Future”, en Francis Frascina y Jonathan Harris, editores, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Londres, Phaidon, The Open University, 1992, pp. 282-291); Mary Anne Staniszewski muestra el despliegue de dichos relatos en las estrategias museográficas de la institución (Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Boston, MIT Press, 1998), y Nicholas Serota, entre muchos otros, muestra cómo inciden en los procesos de recepción e interpretación de las obras (Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 2000).

a construir un relato del arte moderno cuando éste “no había siquiera recorrido su camino”¹⁰.

2.1.2 El Museo de Arte Moderno de Nueva York

Durante las dos primeras décadas que siguieron a su fundación, en 1929, el MoMA estuvo orientado por Alfred Hamilton Barr, Jr., durante un período en el que, señala Irving Sandler, quizá con entusiasmo, esta institución se convirtió en el principal museo de arte moderno “del mundo”, con una influencia sobre “el público, la educación artística y el funcionamiento museístico no igualada por institución alguna en su género”¹¹. Se volvió, de ese modo, un modelo para otros museos de arte moderno¹².

Sybil Gordon Kantor muestra cómo, desde el MoMA y su colección, Barr imaginó un curso teleológico para el arte moderno, que plantaba sus raíces en la tradición europea, con el fin de desplegar un recorrido por la abstracción que preparaba el terreno para los artistas abstractos estadounidenses, situándolos en

¹⁰ Andreas Huyssen, “Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas”, en *El paseante*, Madrid, núms. 23-25, 1995, p. 57.

¹¹ Irving Sandler, “Introducción”, en Alfred Barr, Jr., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989, p. 10.

¹² El MoMA no fue la primera ni la única institución dedicada a promover el arte moderno en Estados Unidos. El caso del artista francés Marcel Duchamp es especialmente significativo en este proceso de institucionalización del arte moderno en ese país. Allí, participó en el *Armory Show* y en la creación de la “Sociedad Anónima Inc. Museo de Arte Moderno”, en 1920, junto a Katherine S. Drier y otros artistas (Man Ray, Wassily Kandinsky, entre otros). Así mismo, asesoró a importantes colecciones que fueron la base para varios museos de arte moderno en ese país, como el MoMA, entre otros. Existen otros antecedentes destacados que pueden ser consultados en Kynaston McShine, *The Museum as a Muse. Artists Reflect*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1999, p. 11, y en Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Londres / Cambridge, MIT Press, 2002, p. 413.

una línea de continuidad con dicha tradición¹³. Bajo su noción de *estilo internacional*¹⁴, Barr hizo una síntesis de las utopías abstractas de las vanguardias europeas (aunque resaltando más los aspectos formales que sus propósitos políticos), pues, para él, se trataba de la suma de aportes de las distintas vanguardias nacionales, además de la movilidad de sus actores y la distribución internacional de sus productos¹⁵.

De ese modo, la noción de *estilo* promovida por Barr se expandía a todos los campos de la cultura: lo importante no era tanto la procedencia de los productos, sino su “calidad” moderna. Por eso, en el MoMA, señala Irving Sandler, se podían apreciar

[...] tanto un lienzo de Picasso como un inspirado artista popular; el trabajo experimental de un recién llegado o un radiador de agua normal y corriente, obra de un diseñador anónimo¹⁶.

Durante esos años, señala este autor, la idea de Barr de un estilo moderno llevaba implícita “una práctica museológica radical” y utópica, pues partía de la idea de que la estética podía estar en todas partes y “cambiar nuestro ambiente cotidiano”¹⁷. Esta idea tuvo repercusiones en la forma de organización del MoMA

¹³ Véase S. Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr...*, *op. cit.* p. 277.

¹⁴ A Barr se le debe ese rótulo en relación con la arquitectura moderna.

¹⁵ Alfred Barr, junto con Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, organizaron, en 1932, la primera exposición itinerante del MoMA sobre *Arquitectura Moderna*, acompañada de un catálogo con sus textos y los de Lewis Mumford. Esta exposición, además del texto subsiguiente de Hitchcock y Johnson, presentado por Barr, fueron claves para la difusión del *estilo internacional* en la arquitectura. *Ibid.*, p. 292-293.

¹⁶ I. Sandler, “Introducción”, *op. cit.* p. 11.

¹⁷ *Ídem.*

como una institución multimedial y multidepartamental, con importantes colecciones en artes plásticas, cine, arquitectura, diseño gráfico o industrial y fotografía, entre otros¹⁸.

Arthur Dantó afirma que Estados Unidos nunca identificó “el carácter nacional con el arte”, por lo que los museos de ese país tuvieron, según él, un papel más modesto, como entidades primordialmente educativas y “espirituales”, más parecidas a “un templo de la belleza que del poder”. Dantó desconoce que ese “templo” (a la libertad) estaba sustentado por otros poderes supranacionales, como eran las corporaciones¹⁹.

En ese sentido, la noción de *estilo* promovida por Barr hacía parte de las particularidades del MoMA, de su origen y vinculación con estas corporaciones, como, por ejemplo, el emporio petrolero y financiero de la familia Rockefeller, entre otros. Eva Cockcroft sugiere que fueron las corporaciones privadas las que moldearon su estructura, su organización y sus propósitos institucionales, consignados en la misión del Museo de “promover y desarrollar estudios de arte moderno y de aplicaciones de estas artes a las manufacturas y a la vida práctica” del país²⁰. A su vez, Cockcroft muestra que incluso el MoMA sirvió para

¹⁸ Otro aporte importante de Barr fueron sus catálogos. Documentados con rigor y diseñados conforme esta concepción integral de *estilo*, estos catálogos fueron de gran influencia en la difusión del arte moderno en Estados Unidos.

¹⁹ Véase Arthur Dantó, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 157.

²⁰ S. Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr..., op. cit.*, p. 277.

implementar las políticas internacionales de expansión y cooperación del gobierno, en la medida en la que algunos de los miembros de la familia Rockefeller, además de ocupar los puestos directivos en el Museo, desempeñaban importantes cargos públicos y canalizaban presupuestos, iniciativas y programas del gobierno a través del Museo²¹.

Con la construcción de su sede en 1939²², el MoMA encarnó su propia visión del modernismo: una arquitectura racional, funcional y simplificada, con espacios interiores blancos y vacíos de cualquier referencia al pasado, al igual que su fachada. En ese sentido, el diseño “futurista” del MoMA marcó un punto de quiebre con los demás museos, cuyas edificaciones, por lo general, hacían referencia al pasado, como garantes de su legado. El diseño del MoMA lo hacía, además, un modelo universalmente reproducible (el “cubo blanco” que rápidamente se popularizó), en el cual podían brillar, sin interferencias y por cuenta propia, los logros individuales de los artistas.

Por la misma época, la teoría formalista de Clement Greenberg comenzaba a ganar espacios y popularidad en Estados Unidos. También a partir de la abstracción, Greenberg trazaba lazos de continuidad con la tradición moderna europea. Mientras Barr veía los desarrollos del modernismo esparcidos en los

²¹ Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, en Francis Francina y Jonathan Harris, editores, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London, Phaidon Press and Open University, 1992, p. 82, [publicado originalmente en *Artforum*, vol. 15, núm. 10, junio de 1974, pp. 39-41],

²² El edificio del MoMA fue diseñado por el arquitecto Philip Goodwin, en colaboración con Edward Durrell Stone.

objetos y entornos de la vida cotidiana, Greenberg los separaba de la cultura de masas y los concentraba al interior de cada una de las artes y de sus propios medios expresivos, en un proceso de autocrítica, por el cual se descubrían sus rasgos diferenciales. Lo más propio de la pintura, en la que centraba su teoría, era la condición de superficie plana -su bidimensionalidad- el marco y la materialidad del color, elementos que se constituían en la base para la expresión plástica. Greenberg encontró los mejores ejemplos para su teoría en el Expresionismo Abstracto y sus posteriores desarrollos²³. Michael Fried, por su parte, aplicó la teoría formalista a la escultura, circunscribiéndola a los límites de su unidad tridimensional, alejándola de las contaminaciones teatrales o previniéndola de su desintegración en las instalaciones²⁴. (Imagen 2.1)

La perspectiva crítica de Greenberg, que daba respaldo ideológico al arte abstracto americano, se convirtió en una especie de “ortodoxia” oficial al final de los años cincuenta. A su vez, el MoMA realizó, en 1959, la exposición *Nueva Pintura Americana*, la que recorrió ocho capitales europeas entre 1958 y 1959. En el catálogo de la muestra, Barr describe las pinturas expresionistas abstractas como autónomas “respecto a las brutales determinaciones de la vida económica y política de la ‘guerra fría’” y, de forma simultánea, como “símbolos de un tipo de

²³ Véase Clement Greenberg, “Modernist Paintig”, en F. Frascina y J. Harris, *Art in Modern Culture...*, *op. cit.*, p. 314.

²⁴ Véase Bárbara M. Reise, “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, en Francis Frascina y Jonathan Harris, editores, *Art in Modern Culture: an Anthology of Citical Texts*, Londres, Phaidon, The Open University, 1992, pp. 252-263.

práctica cultural 'libre' y 'creativa'", característica de una "América libre", resistente "a la amenaza de la Unión Soviética contra las democracias capitalistas occidentales"²⁵. Así pues, el Expresionismo Abstracto pasó a ser el símbolo de la nueva hegemonía de Estados Unidos y el Museo su instrumento.

En síntesis, para construir su relato sobre el arte moderno, que en gran parte coincide con el del MoMA, Barr partió de las obras e ideas de los experimentos de las primeras vanguardias europeas del siglo XX, articuladas como parte del desarrollo de la tradición del arte europeo de siglos anteriores, para crear un patrón de desarrollo de la historia del arte, de pasado a futuro y de Europa a Estados Unidos. En la lógica de ese desarrollo, los artistas estadounidenses encontraron, al final, un lugar²⁶. En el nuevo orden mundial, dominado por Estados Unidos, Nueva York pasó a ser el centro internacional del arte, en reemplazo de París, y desde allí, a través del MoMA, los medios de comunicación de masas -las revistas *Life* y *Vogue*, entre otras- y los circuitos internacionales del arte, se irradiaron los nuevos cánones del arte²⁷.

²⁵ Jonathan Harris, "Modernidad y cultura en los Estados Unidos, 1930-1960", en Paul Wood, Francis Frascinas, Jonathan Harris, Charles Harrison, *La modernidad a debate. El arte de los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999, p. 61.

²⁶ Mientras Barr era el director del Museo fue criticado por su política internacionalista y por no apoyar lo suficiente a los expresionistas abstractos. Sin embargo, en ese tiempo, el MoMA realizó exposiciones y adquirió obras de Baziotés, Gorky, Kline, De Kooning, Motherwell, Pollock, Gottlieb, Rothko, entre otros. S. Gordon, *Alfred H. Barr, Jr., op. cit.*, p. 458.

²⁷ Para mayor información sobre la forma como las revistas *Vogue* y *Life* contribuyeron en la consolidación de la Escuela de Nueva York véase, Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990; y Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002, pp. 45-54.

Desde las perspectivas modernistas antes descritas, las artes se fueron acercando a una aporía: el callejón sin salida de la especificidad de las distintas formas expresivas y su ensimismamiento, en cuanto sólo podían hacer referencia a sí mismas, sin el concurso de los distintos medios de expresión o la intervención de otro tipo de contenidos diferentes a su expresión esencial y trascendente. Era el callejón sin salida de una dimensión que estaba fundamentalmente confinada en la mirada. En esa dirección, el purismo de un arte “autónomo” quedó atrapado, fácilmente, en la retórica de la Guerra Fría.

Al final de los años sesenta, con la crisis de la Guerra de Vietnam, el surgimiento de la “nueva izquierda” y los movimientos por la ampliación de los derechos civiles de las diferentes comunidades, el arte y la política se interrelacionaron con mayor dinamismo en torno a la protesta y la crítica cultural. En ese contexto, las prácticas y valores de las “bellas artes” o “arte elevado”, como señala Jonathan Harris, “ejemplificados en las nociones modernas de ‘autonomía’ y autocrítica”, no podían actuar “dentro de la nueva coyuntura politizada de 1968”²⁸.

El modernismo institucionalizado en la cultura oficial y en el museo fue el principal blanco para los cuestionamientos de los artistas (*pop*, conceptualistas, minimalistas, etc.). La crítica estaba dirigida a la exaltación exacerbada de la expresión individual, al culto de los géneros tradicionales incontaminados, a su

²⁸ J. Harris, “Modernidad y cultura...”, *op. cit.*, p. 75.

incomunicación y desconexión con la vida cotidiana, con la cultura de masas, con la política y, en últimas, con la vida. La vieja aspiración de las vanguardias europeas más combativas, de transformar el arte académico normativo y anacrónico en una experiencia vital que reflejara las transformaciones sociales y tecnológicas del presente, volvió a cobrar sentido en dicho contexto. No en vano a los nuevos artistas se les denominó como *neovanguardias*²⁹. Las discusiones entre modernismo y vanguardia fueron cediendo terreno, cuando tomaron forma como “posmodernismo”.

Muchos de los cuestionamientos y críticas de los artistas e intelectuales se dirigieron, más específicamente, contra el MoMA. Jonathan Harris señala que estas críticas iban desde

[...] sus posibles relaciones con los intereses económicos, políticos y culturales de grandes empresarios (muchos de los cuales formaban parte de multinacionales que apoyaban la Guerra de Vietnam) hasta las razones por las cuales las obras de mujeres y de miembros de minorías étnicas y artísticas comprometidas políticamente han sido ignoradas o escasamente representadas³⁰.

Al mismo tiempo, la arquitectura moderna, que tanto defendió Barr en el MoMA, tomó rumbos inesperados. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, señala Irving Sandler, se desencadenó un enorme auge de la construcción en Estados Unidos y la mayoría de las edificaciones se construyeron con “un estilo modernista

²⁹ Hal Foster se refiere a la neovanguardia como “un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *ready made* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida”. Véase Hal Foster, *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 3.

³⁰ J. Harris, “Modernidad y cultura...”, *op. cit.*, p. 85.

trasnochado”, lo que acarreó consecuencias deplorables para la vida urbana. En 1966, un año antes de retirarse Barr del Museo, la institución publicó *Complejidad y contradicción en arquitectura*, de Robert Venturi, un texto que se convertiría en “la primera salva de un ataque generalizado contra el Estilo Internacional”³¹.

2.2 América Latina: modernismo y desarrollo

En América Latina, la incorporación de la ideología moderna en el campo de la cultura y las artes, así como la emergencia de los primeros grupos de vanguardia, comenzó a darse desde los años veinte, cuando en la mayoría de países se inició un proceso de industrialización y ampliación de mercados, de urbanización y ascenso de las clases profesionales, así como de secularización de las instituciones políticas y de modernización del Estado, además de una creciente preocupación y un mayor aporte a la educación y a las ciencias.

Este proceso, como señala Arturo Escobar, se aceleró después de los años treinta y se fortaleció durante la Segunda Guerra Mundial, como “un movimiento más claro en pro de modelos económicos nacionales”, en el que la democracia “emergía como componente fundamental de la vida nacional” de los distintos países latinoamericanos³². Sin embargo, aquel creciente nacionalismo aparecía

³¹ I. Sandler, “Introducción”, *op. cit.*, p. 24.

³² Arturo Escobar, *La invención del Tercer Mundo. Construcción y reconstrucción del desarrollo*, Bogotá, Norma, 1998, pp. 71-67.

como una fuerza importante que se oponía a Estados Unidos y fue visto por ese país como una señal de alarma y un pretexto para intervenir en América Latina y, al mismo tiempo, “impulsar los proyectos de la civilización industrial”, según señala este autor³³.

Desde entonces, y hasta el final de los años sesenta, los temas relacionados con el “desarrollo” se convirtieron en la nueva agenda de los países latinoamericanos. El discurso bélico, anota Escobar,

[...] se desplazó al campo social y hacia un nuevo territorio geográfico: el Tercer Mundo. Atrás quedó la lucha contra el fascismo. En la rápida globalización de la dominación mundial por Estados Unidos, la “guerra de la pobreza” en el Tercer Mundo comenzó a ocupar un lugar destacado³⁴.

Arturo Escobar señala que, después de 1945, se definieron dos terceras partes de la población mundial como pobres, las que fueron pensadas como una amenaza para los países desarrollados³⁵, peligro que sólo cedería por medio del desarrollo material, la industrialización y la urbanización, como “rutas progresivas e inevitables hacia la modernización”, lo que, a su vez, traería progreso social, cultural y político a los países pobres, sin importar los costos invertidos³⁶. Tal

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ *Ibid.*, pp. 51-52.

³⁶ *Ibid.*, p. 86. Arturo Escobar cita un documento de 1951, preparado por expertos reunidos por las Naciones Unidas, para diseñar políticas para los países subdesarrollados; en él se afirma que: “Hay un sentido en el que el progreso económico acelerado es imposible sin ajustes dolorosos. Las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones sociales tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse; y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo de progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida cómoda. Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio de progreso económico”. *Ibid.*, p. 20.

convencimiento se fundamentaba en una renovada fe en la ciencia y la tecnología, las que, además de aumentar el progreso material, proporcionarían orientación y nuevos significados para la vida. Así, la tecnología contribuiría a la expansión mundial de los ideales modernos.

Además de las disposiciones económicas para fomentar la formación de capital, los aspectos culturales fueron considerados prioritarios. En el arte, la abstracción, como lenguaje universal, encarnaba aquellos valores culturales modernos. Si la modernización se concebía como la transición de un estado a otro, como el paso del “atraso”, esto es, del encierro en las tradiciones locales y la marginación con respecto a la ciencia y a la tecnología, a un estado de “desarrollo”, es decir, de mayor integración y diálogo con los países desarrollados, el arte y la arquitectura moderna tenían la ventaja de, en corto plazo, hacer visible ese “salto” y esa transformación acelerada.

Para implementar las políticas del desarrollo, Estados Unidos creó diferentes agencias y oficinas de cooperación internacional, las cuales contaron con la colaboración de las corporaciones multinacionales vinculadas a la región y con los gobiernos latinoamericanos, los que, por su parte, también desplegaron sus esfuerzos y sus acciones para alcanzar el desarrollo. De manera conjunta, en el campo cultural, se dieron a la tarea de promover todo tipo de intercambios de exposiciones, visitas y asesorías, además de concursos, bienales, etc.

Dichos intercambios se fortalecieron con la necesidad de “recuperar el respeto de América Latina por los Estados Unidos, después de la Revolución Cubana, la derrota de Bahía de Cochinos” y la crisis de los misiles, como señala

Shifra Goldman³⁷; las nuevas medidas tomaron forma en los acuerdos de la “Alianza para el progreso”, propuestos por el presidente John F. Kennedy, quien, en 1961 afirmaba:

Nosotros no queremos que la vida artística e intelectual sea usada como un arma en la batalla de la guerra fría, pero sentimos que ésta es una parte esencial del espíritu democrático [...] El artista necesariamente debe ser un hombre libre³⁸.

En esa medida, el blanco de dicha guerra fueron los nacionalismos, representados por el realismo social y, en especial, por el muralismo mexicano. Uno de los más activos promotores de los nuevos ideales modernos, y quien en materia de intercambios actuaba como puente entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, fue el cubano José Gómez Sicre, quien estaba al frente de la sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana de la Organización de Estados Americanos (OEA), en Washington DC³⁹. Según Gómez Sicre, el momento del arte de América “no es de indigenismos, campesinismos, obrerismos ni demagogias”. Es de “afirmación de valores continentales de esencia universal”⁴⁰. Gómez Sicre, como escribe Andrea Giunta, estimulaba “la imaginación de los

³⁷ Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/Domés, 1989, p. 56.

³⁸ “The Inter-American Committee, Inc.”, p. 15, folder 1, box 49, Inter-American Foundation for the Arts 1963-1965, Series 4 (Grants), RBF Archives, RAC, citado en Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 246. Esta autora desarrolla ampliamente las relaciones culturales entre Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría.

³⁹ Desde la Unión Panamericana, Gómez Sicre impulsó la revista *Artes Visuales* (1956-1957 a 1970), en la que promovía un arte despolitizado y renovado.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 314.

latinoamericanos”, cuando les describía “un mapa en el que las ciudades de América Latina se integraban al circuito internacional” en condición de iguales⁴¹.

En la misma dirección, el MoMA (con el apoyo de la familia Rockefeller y de sus empresas de petróleo) creó el Consejo Internacional (en 1952) y, en los años sesenta, el Consejo de las Américas, con su componente cultural, el Centro de Relaciones Interamericanas. Igualmente, a través de las filiales latinoamericanas, se crearon, entre otros, los premios y salones Esso⁴².

Todas aquellas acciones estaban encaminadas, como señala Néstor García Canclini, a configurar

[...] una agresiva campaña que, por vías diversas, a veces encubiertas, impulsaba un mismo proyecto: difundir una experimentación formal aparentemente despolitizada, sobre todo el expresionismo abstracto, como alternativa al realismo social, el muralismo y toda corriente preocupada por la identidad nacional de nuestros países⁴³.

En ese ambiente de apertura modernizadora y de intercambios, algunos centros industriales en América Latina, principalmente en Brasil, se dieron a la tarea de fundar museos de arte moderno y realizar bienales internacionales. Estas instituciones, como señala Aracy Amaral, “instituyeron la infraestructura crucial

⁴¹ *Ibíd.*, p. 381.

⁴² Los premios y salones Esso estaban coordinados por Gómez Sicre, en asociación con las instituciones públicas y privadas de los diferentes países latinoamericanos participantes. Los ganadores de estos certámenes exponían luego en la Unión Panamericana. S. Goldman, *Pintura mexicana...*, *op. cit.*, p. 59. Shifra Goldman desarrolla ampliamente las relaciones entre Estados Unidos y América Latina en la posguerra y la participación de las empresas multinacionales en la promoción del arte moderno, *Ibíd.*, pp. 47-63.

⁴³ Néstor García Canclini. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, 7ª ed., México, Siglo XXI, 2001, [1ª ed.1979], p. 106.

para la continua representación del país en las muestras internacionales”, bajo los nuevos parámetros del modernismo⁴⁴.

El Museo de Arte Moderno de São Paulo fue creado en 1947 y en 1948 se inauguró el MAM de Río de Janeiro⁴⁵. En Argentina, el MAM de Buenos Aires comenzó a funcionar en una sede muy particular, al interior de un barco⁴⁶, mientras que en la ciudad de México, el MAM se inauguró en 1964, con una sede diseñada por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, en el Bosque de Chapultepec.

⁴⁴ Aracy Amaral, “Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta”, en Aracy Amaral *et al.*, *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil. Una selección del acervo del Museo de Arte Moderna de São Paulo y la colección Adolpho Leirner*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2003, p. 19. [Publicado originalmente como Aracy Amaral, “Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela and Colombia”, en *Latin American Artists of the twentieth Century*, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1993].

⁴⁵ El Museo de Arte Moderno de São Paulo fue el resultado de la iniciativa del industrial Francisco Matarazzo Sobrinho y su esposa, y contó con la asesoría de Nelson Rockefeller, como presidente del MoMA. El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro se debe a la iniciativa de Paulo Bittencourt. El crítico Léon Degand fue el primer director del Museo de Arte Moderno de São Paulo, y organizó en 1949 la exposición inaugural “Del figurativismo al abstraccionismo”. Serge Guilbaut narra de manera extraordinaria la historia de la organización de esa exposición inaugural. Según Guilbaut, el belga Leon Degand debía reunir un conjunto de obras abstractas, conseguidas en París y Nueva York y viajar con ellas a Brasil. Pero allí, todo parecía oponerse al proyecto y al trabajo metódico de Degand. Luego de unas vacaciones suyas en la playa, quienes trabajaban en el proyecto decidieron transformar el espacio sin su consentimiento y lo pintaron de múltiples colores vivos y estridentes (“*Some, as Degand decribed were Prussian blue, some bloody red, violently clashing with strident yellows and banal and boeing beiges, not to mention the deep red of the wooden floors*”, p. 815), e, incluso, tapizaron las sillas con telas de diseños floridos. Esto, sumado al hecho de que por falta de recursos no llegaron las pinturas de Nueva York ni las esculturas de París, desilusionó profundamente al crítico de arte belga, quien, una vez clausurada la exposición de las obras que sí llegaron, y de un muestra posterior que realizó en Argentina, regresó descorazonado a Europa, llevando consigo las obras modernas. Guilbaut hace el paralelo de este viaje con el regreso de André Bretón a Francia, cargado de trabajos de los indígenas americanos y de ideas refrescantes luego de sus experiencias en el Nuevo Mundo. Véase Serge Guilbaut, “Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, en Gustavo Curiel, ed., *Patrimonio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 807-816.

⁴⁶ Este Museo fue impulsado por el crítico Rafael Squirru, su primer director.

También en Colombia, durante los años cincuenta, se dieron las primeras iniciativas e intentos por fundar instituciones dedicadas al arte moderno. El primer proyecto, quizá al menos como intención, fue el del MAM de Bogotá, que fue planeado como una entidad del Estado por decreto oficial, en 1955. Desde entonces, se iniciaron las gestiones para hacer del decreto una realidad, pero sólo hasta 1963, con el trabajo de Marta Traba, la asesoría de Gómez Sicre y el apoyo de la empresa de petróleos Intercol, el MAM de Bogotá abrió sus puertas al público, esta vez como entidad privada y en una sede provisional⁴⁷.

Por su parte, el Museo La Tertulia de la ciudad de Cali, al que más tarde se le adicionó el nombre de Museo de Arte Moderno, fue realmente el primero en entrar en funcionamiento, al abrir sus puertas en 1956. Tres años después, en Cartagena, se fundó el Museo de Arte Latinoamericano, aunque su nombre cambió luego por Museo de Arte Moderno, con una donación de las obras de la “Exposición de Pintura Latinoamericana” que, en 1957, José Gómez Sicre había traído a esa ciudad. La colección pasó de sede en sede, y de mano en mano⁴⁸, hasta que, finalmente en 1980, le fue acondicionada una sede, en un edificio colonial del siglo XVI, al lado de las murallas del centro histórico. Al parecer, el

⁴⁷ El acta de fundación del MAM de Bogotá fue firmada en julio 27 de 1955, en el despacho del Ministro de Educación, el doctor Aurelio Caicedo Ayerbe, por Luis López de Mesa, Luis Eduardo Nieto Caballero, Casimiro Eiger y Teresa Cuervo Borda, entre otros. En 1958, fue revocado el decreto de la primera fundación y, el 20 de noviembre de 1962, fue nuevamente constituida la institución. Véase Eduardo Serrano, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto*, Bogotá, MAM Bogotá, 1979, pp. 81 -84.

⁴⁸ La colección del MAM de Cartagena llegó a estar en la casa del artista Hernando Lemaitre, quien buscaba preservarla de las inclemencias del sol y del salitre. Véase *Clarooscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. IV, agosto de 1976, y vol. XII, febrero de 1978, s. p.

MAM de la ciudad de Barranquilla corrió con una suerte similar, y permaneció como colección y buen propósito hasta los años noventa, mientras que el de la ciudad de Ibagué comenzó a funcionar en 1961, entre otras fundaciones que llegaron posteriormente, en un contexto diferente.

2.3 El modernismo en Colombia: ideas y gestión de Marta Traba

2.3.1 Confrontaciones políticas y acuerdos para un nuevo orden

Marta Traba llegó a Colombia en 1954, durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla. Este régimen militar fue impuesto como una forma de limitar una cruenta guerra civil no declarada, en la cual los dos partidos políticos tradicionales se disputaban, a sangre y fuego, el control del gobierno.

Después de dieciséis años de gobiernos liberales (1930-1946)⁴⁹, el Partido Conservador, impulsó la reconquista del gobierno, al tener a favor las divisiones en el Partido Liberal. En 1946, se posesionó el presidente conservador Mariano Ospina Pérez, con un programa de gobierno que buscaba la “Unidad Nacional”.

Sin embargo, la violencia bipartidista se recrudeció cuando, el 9 de abril de 1948, en medio de fuertes tensiones, fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán, líder liberal de ideas socialistas, quien preparaba su candidatura presidencial y contaba

⁴⁹ Estos años de gobiernos liberales consecutivos se conocen como la República Liberal y en ellos fueron impulsadas, además de la pintura mural, importantes reformas educativas y culturales que trajeron como consecuencia la consolidación de un proceso de modernización de la sociedad colombiana y de ampliación de las libertades civiles.

con gran respaldo popular. Ese día hubo un levantamiento popular sin precedentes, se provocaron incendios y destrucción en las principales ciudades, y la guerra fratricida se intensificó en las zonas rurales, donde se organizaron grupos de exterminio contra liberales o para intimidar a los campesinos a que abandonaran sus tierras; a su vez, los campesinos liberales formaron grupos de resistencia que dieron lugar a las primeras guerrillas izquierdistas en Colombia⁵⁰.

En medio de fuertes tensiones políticas, cuatro años después, tomó posesión el presidente Laureano Gómez, de filiación conservadora, quien quiso imponer en Colombia un “orden social cristiano y un régimen corporativo, al estilo de la España franquista”⁵¹. (Imagen 2.2)

En ese ambiente de dictaduras, una civil, otra militar, muchos intelectuales, escritores y artistas salieron del país. Algunos de ellos se fueron a Europa y, desde el exilio, o de regreso en Colombia, contribuyeron a crear círculos intelectuales comprometidos de una manera diferente con la vida política y cultural del país.

⁵⁰ Enrique Santos Molano, “9 de abril de 1948. El día que mataron a Gaitán”, en *Credencial Historia*, Bogotá, núm. 195, marzo de 2006, s. p. Tras los sucesos del 9 de abril, la política colombiana se articuló más firmemente con la polarización del orden internacional, entre mundo libre y comunismo. El día que asesinaron a Gaitán, importantes miembros de la comunidad internacional, incluido el general George Marshall de Estados Unidos, se encontraban reunidos en Bogotá con motivo de la IX Conferencia Panamericana, en la cual se constituyó la Organización de Estados Americanos (OEA). Laureano Gómez era el ministro de relaciones exteriores del gobierno conservador de entonces y lideraba la delegación colombiana, de la cual quedaron excluidos los liberales. Una vez expuesta la situación colombiana, y evaluada por los delegados internacionales, nació la idea de que la presencia soviética tejía sus redes en la sublevación popular que siguió al asesinato de Gaitán, con lo que se precipitó el rompimiento de las relaciones entre Colombia y la Unión Soviética.

⁵¹ Amparo Murillo, “La modernización y las violencias (1930-1947)”, en Luis Enrique Rodríguez *et al.*, *Historia de Colombia*, Bogotá, Taurus, 2006, p. 296.

Fueron más críticos e independientes con respecto a las instituciones tradicionales, se preocuparon por deslindar el arte de la “politiquería” tradicional y por romper los estrechos círculos de violencia y las identificaciones bipartidistas tan limitadas; también buscaron confrontarse internacionalmente, examinarse y preguntarse por las causas de la violencia en el país, más allá de las pasiones que ahogaban el presente, además de entenderse a sí mismos en una dimensión más universal⁵².

Otro factor que impulsó la búsqueda de una mayor apertura, fue el hecho de que, durante el gobierno del general Rojas Pinilla, se dio un reencuentro con los artistas llamados “nacionalistas”, bajo la tesis de “una arte nacional” de raigambre política⁵³. Se reglamentó la dotación de obras de arte para los edificios públicos, y los artistas fueron vueltos a llamar para realizar murales en dichas edificaciones⁵⁴.

⁵² Grupo importante en la renovación cultural colombiana fue el que se reunió en torno a la revista *Mito* (1955-1962). La fundación de la revista coincidió con la estancia, en París y Madrid, de Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, quienes, junto con Eduardo Cote y Rafael Gutiérrez Girardot, habían “abandonado la patria boba y ciega de Laureano Gómez en 1950”. Rafael Gutiérrez Girardot señala que juntos buscaban “dar a Colombia la conciencia de su pertenencia al mundo contemporáneo, de la necesidad del cosmopolitismo”, en un país que se había convertido en “Tíbet vergonzante y sangriento”. Rafael Gutiérrez Girardot, “La revista *Mito*”, en [eltiempo.com/lecturas](http://www.eltiempo.com/lecturas), 21 de abril de 2005, disponible en http://www.revistaaleph.com.co/article.php3?id_article=12, consulta: 30 de febrero de 2007.

⁵³ El gobierno prometía acoger a “escritores, poetas, pintores muralistas, escultores”, quienes “forman un triste proletariado sin vanguardia, sin ritmo, sin acogimiento en las esferas del Estado”. Autor desconocido, “Arte y educación”, en *El Tiempo*, Bogotá, septiembre de 1954, citado por Ruth Noemí Acuña, “Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970”, tesis de grado, Bogotá, Universidad Nacional, Departamento de Sociología, 1991, p. 27.

⁵⁴ Ignacio Gómez Jaramillo opinaba que “[...] se avecina un renacimiento para el arte nacional. El señor presidente Teniente General Rojas Pinilla, manifestó públicamente el deseo de su gobierno de incorporar a los artistas a la vida activa del país. Y ha comenzado a hacerlo. El Ministro de Educación, el de Obras Públicas, el Gobernador de Antioquia, siguen el programa del señor presidente y los artistas y las artes plásticas tienen un decidido apoyo”. *Ibid.*, p. 27. En Medellín,

Otro esfuerzo por apoyar el arte fue el acta oficial de 1955, que preveía la fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Como crítica al arte oficial, el escritor y periodista Hernando Téllez anotaba en 1955, que en Colombia

[...] cualquier opinión crítica contraria a la opinión establecida, se vuelve instantáneamente sospechosa [...] No incurra jamás en el error de deslindar la verdad literaria de la verdad nacional; la verdad artística de la verdad patriótica. Aquí se considera que la necesidad colectiva de un héroe, de un jefe de partido, de un jefe de Estado, existe también para exigir la presencia y crear la realidad de un gran poeta, de un gran novelista, de un gran pintor, de un gran artista [...] En Colombia una obra literariamente débil o estéticamente nula, puede quedar absuelta de sus deficiencias y elevada a una incomparable categoría artística, por razones externas y ajenas al arte mismo.

Por razones políticas o por circunstancias históricas [...] El arte es una tesis nacional y debe ser, además, un postulado nacionalista. Toda frontera nacional abandera un olimpo [...] Y discutir los dioses de la comarca es una inútil temeridad⁵⁵.

Lo que Hernando Téllez señalaba irónicamente como un “error” o “una inútil temeridad”, de deslindar “la verdad artística de la verdad nacional”, fue para Marta Traba el propósito de sus batallas a favor de la autonomía del arte, de la “revolución” del modernismo y contra los nacionalismos⁵⁶.

La dictadura militar llegó a su fin en 1957. Las élites colombianas hicieron un pacto político, conocido como el Frente Nacional, para que Colombia pudiese

Leonel Estrada, el gestor de las Bienales de Coltejer, como Secretario de Educación Departamental, puso en marcha las nuevas políticas de apoyo al arte.

⁵⁵ Hernando Téllez, “Para un aprendiz de crítico”, en *El Tiempo*, Bogotá, julio de 1955, s. p., citado en R. N. Acuña, “Arte, crítica y sociedad...”, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ Para Traba se trataba de una verdadera revolución, y ésta, escribía Marta Traba, “libra siempre una batalla y no se puede participar en ella creyendo en la buena voluntad de los resistentes”. Marta Traba, *Un pintor colombiano: Eduardo Ramírez Villamizar*, *Prisma*, Bogotá, núm. 2, 1957, en Emma Araujo de Vallejo, comp., *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 23.

ingresar en un nuevo orden, que había sido dilatado por los conflictos políticos internos. Acordaron que, durante los siguientes cuatro períodos presidenciales, es decir, durante dieciséis años, el liberalismo y el conservatismo se alternarían la presidencia de la República y se repartirían los cargos públicos por partes iguales.

Al respecto, María Teresa Uribe señala que los gestores del Frente Nacional

[...] pensaban que neutralizar la política y otorgarle un sentido técnico e instrumental a la acción del gobierno y a la gestión administrativa era la manera más adecuada de entrar por la vía del progreso social y el crecimiento económico, obstaculizados hasta entonces por hegemonías políticas excluyentes, sectarias y violentas⁵⁷.

En un principio, y pese a las complejas implicaciones, el nuevo acuerdo político recibió respaldo popular, cuando se refrendó a través de un plebiscito; el hecho representaba una esperanza para los colombianos, después de tantos años de violencia en el país. Se trataba de un nuevo orden, como señala la investigadora María Teresa Uribe, cuyas reglas de juego se pretendían más controladas desde los espacios institucionales, dentro de las que predominaban las dinámicas nacionales sobre las regionales, con mayor integración internacional y bajo la afiliación de Colombia en la esfera de influencia estadounidense⁵⁸.

2.3.2 Marta Traba, una “sacerdotisa mediática”

La defensa del modernismo por parte de Marta Traba puede ser pensada en tres campos y momentos diferentes. El primero está orientado hacia el desarrollo, por

⁵⁷ María Teresa Uribe de H., coord., *Universidad de Antioquia. Historia y presencia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998, p. 472.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 469.

parte de Traba, de un intenso trabajo pedagógico, de difusión y de democratización de la experiencia estética; un segundo, de construcción y consolidación de su relato del modernismo, a través de una diferenciación con las propuestas de los artistas llamados “nacionalistas” y los que para ella eran “seudo modernos”; y uno más, de internacionalización del trabajo de quienes ella consideraba como los verdaderos representantes del modernismo, como se verá a continuación.

Por sus vínculos con el periodista Alberto Zalamea⁵⁹, ya en París y en Roma, donde radicaron, Marta Traba había conocido a intelectuales, escritores y artistas colombianos exiliados en Europa. Una vez en Bogotá, escribió para los principales periódicos y revistas colombianas; además, se vinculó con las Universidades de los Andes y de América y, posteriormente, con la Universidad Nacional de Colombia. Por sus capacidades y sus relaciones, Marta Traba encontró apoyo en una burguesía progresista y cosmopolita y, muy pronto, se convirtió en una figura nacional, especialmente por sus programas en la recién inaugurada Televisora Nacional, cuando era toda una novedad⁶⁰.

⁵⁹ Alberto Zalamea es hijo del reconocido poeta y escritor Jorge Zalamea y periodista con amplia trayectoria en distintos diarios y revistas colombianas. Trabajó para la agencia de noticias *France Press*, fue director de la revista *Semana* y fundó y dirigió *La Nueva Prensa*, un revista alternativa, tanto en los medios de comunicación como en la política, y ocupó varios cargos públicos nacionales e internacionales.

⁶⁰ El trabajo intelectual de Marta Traba fue prolífico. Su biógrafa, la escritora Victoria Verlichak, lo resume así: “escribió siete novelas, un libro de poesía y dos de cuentos. Publicó 22 volúmenes de crítica e historia del arte y más de 1.200 textos periodísticos y ensayos que giran en torno a las artes visuales. Convincente oradora, dictó cursos regulares y seminarios de historia del arte en más de 25 universidades del continente. [En Colombia] [f]undó un museo y una revista. Abrió una

A través de los distintos medios, Marta Traba emprendió un labor de educación visual: se preocupó por dotar de herramientas a un público inexperto, para que pudiese discernir y participar en los debates en torno al arte moderno, buscando democratizar, en muchos sentidos, la experiencia estética.

Galaor Carbonell escribe que Marta Traba

[...] orientó el gusto colombiano ante las artes plásticas, ella promovió el arte y sus distintas manifestaciones y les hizo ganar más respeto del que nuestro medio les había conferido hasta aquel momento. Sin duda la acción de aquella crítica elevó las artes plásticas a la categoría de interés superior al despertado por manifestaciones literarias, musicales y de “performance”. Marta Traba no solamente supo despertar ese interés, sino que también supo manejarlo. Esto se debió, y no en mezquina medida, a que entonces el mercado era aun solo un fenómeno incipiente y a que logró establecer un feliz equilibrio entre sus cone[x]iones con la clase dirigente, su capacidad para trascender a través del medio de la televisión hasta un amplio sector de las clases medias y altas, y a la extraordinaria dosis de valentía y conocimientos con los cuales armar la gran autoridad ética y moral para atacar y defender, con los consecuentes y naturales aciertos y equivocaciones. Se podría decir que el conocimiento de Marta Traba la autorizó para que sus actuaciones no se vieran mediatizadas por el temor a equivocarse⁶¹.

Así pues, Marta Traba se convirtió en una figura nacional, también por la forma particular como asumía su trabajo: le gustaba ser controvertida y polemizar, y lo hacía con apasionamiento y contundencia, no siempre justificada⁶², y con argumentos teóricos sólidamente contruidos, además de gran capacidad expositiva y de convicción, en intervenciones que, muchas veces, tenían un

galería y una librería. Fue conductora de programas de historia del arte por radio y televisión, tanto al principio –a mediados de la década del cincuenta– como al fin de su fecunda carrera en 1983”. Victoria Verlichak, “Fragmento de una biografía. Pasó Así”, *Revista Mundo*, Bogotá, núm. 5, 18 de septiembre de 2002, p. 14.

⁶¹ Galaor Carbonell, “1970-1980. La década del mercado”. En *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 12, mayo de 1980, p. 30.

⁶² Juan Gustavo Cobo Borda dice que Marta Traba hacía su trabajo con una “energía que tontamente se atribuye a los hombres”, Citado en Victoria Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Bogotá, Planeta, 2003, p. 147.

sentido pedagógico. Al mismo tiempo, representaba la imagen de mujer cosmopolita y preparada, que lucía atuendos modernos, en un momento político en el que las mujeres en Colombia reunían todo tipo de iniciativas para lograr su plena ciudadanía.

Sus programas de televisión⁶³, en forma de clases, eran novedosos no sólo por el suceso mismo y la curiosidad frente a este nuevo medio, sino por la forma los presentaba. Se preocupaba por hacer escenografías llamativas y por presentar imágenes y películas sobre artistas y, en algunas ocasiones, como recuerda el artista y gestor Aníbal Vallejo, mientras explicaba el arte moderno, aparecía en el espacio abierto de la ciudad, en una glorieta, al lado de un puente y en medio del tráfico vehicular⁶⁴. Gonzalo González la describió así:

Luce sin alardes una segura familiaridad con la cátedra artística y en los tres [programas] muestra la grata influencia verbal que le ha valido un buen crédito a escasa distancia de la fama⁶⁵.

Por esa razón, la escritora Sol Astrid Giraldo la llamó “sacerdotisa mediática”. Al conmemorar los quince años de la muerte de Marta Traba, escribió:

⁶³ Ruth Nohemí Acuña resume así la labor de Marta Traba para la Televisión: en la televisión, Marta Traba “participaba por el canal 8 con un programa ‘La Historia del Traje’, que luego dejaría para crear otro ‘La Rosa de los Vientos’ transmitido los lunes, el cual sería ‘un cuarto de hora de aleteos líricos alrededor del mundo’. Los miércoles presentaría ‘El Museo Imaginario’ y los viernes ‘Curso de Historia del Arte’; posteriormente crearía ‘Una Visita al Museo del Louvre’ y ‘El ABC del Arte Moderno’, este último destinado a la difusión y conocimiento del arte nacional. Aquí se presentarían personalmente y mediante películas las obras y las técnicas” de distintos artistas colombianos. R. N. Acuña, “Arte, crítica y sociedad...”, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁶⁴ Aníbal Vallejo, entrevista grabada, Medellín, 28 de febrero de 2005.

⁶⁵ Gonzalo González, “La otra cara de la TV”, en *El espectador. Magazin Dominical*, 31 de julio de 1956, citado en *Idem*.

Se convirtió en una sacerdotisa mediática, que en lugar de inciensos y letanías, usó la recién inaugurada televisión. Cuando nadie había entendido para qué servía ni cómo se usaba, se instaló en la mitad de los programas de cocina y de los teleteatros para hablar del apolíneo arte griego, del Renacimiento enamorado del hombre, de los excesos del barroco y de las revelaciones del alma colombiana en las figuras recién infladas de Botero. Los curas del Chocó la escucharon, las amas de casa la siguieron tanto como a Dora Cadavid [actriz colombiana], los estudiantes de arte descubrieron un camino en un tiempo en el que no había ni galerías. Se volvió una vedette para las secretarías que querían imitar sus sombreros, una eminencia para los círculos intelectuales y el diablo para toda una generación de pintores que no compartían los nuevos credos estéticos⁶⁶.

Esa cercanía a “la fama” y su enfrentamiento con los artistas nacionalistas fueron creando también fuertes resistencias en su contra. En ocasiones, esa resistencia revestía problemas de género, como en el caso del artista y escritor Pedro Restrepo Peláez⁶⁷; en otros, tomaba visos de xenofobia, cuando algunos veían que el arte moderno amenazaba los realismos y los nacionalismos, y era asociado con muchos de los críticos que lo apoyaban, cuyo origen era extranjero⁶⁸. En cualquier caso, el arte moderno era ya en sí todo un campo de pugnas y

⁶⁶ Sol Astrid Giraldo E., “Hace 15 años murió la polémica crítica. La papisa del arte”, en *El Espectador*, Bogotá, 29 de septiembre de 1998, s. p.

⁶⁷ Para Restrepo Peláez, el arte moderno (“ornamental y ambiguo”) era afeminado y decadente. “Por negarle el carácter social y combatir su virilidad y afirmación, por substituir lo propio por lo artificial y novedoso, por sustraerle toda intención humanística, etc., es por lo que el arte actual ha llegado a esos extremos de frivolidad. Tal parece como si la fuerza y el ímpetu varonil constituyeran un defecto y no su virtud; el dominio del oficio y de la técnica, vacua academia, y no calidad artesanal. [...] En este ambiguo periplo y afeminamiento de las formas, buena parte corresponde lógicamente a la mujer. Su justa y bien ganada autonomía política y económica, por fuerza ha ido proyectándose en aquellos oficios y profesiones que se consideraban antes como patrimonio exclusivo del varón. ¡Y claro!, el quehacer pictórico no podía permanecer al margen de su sensitiva insurgencia”. Pedro Restrepo Peláez, *El homosexualismo en el arte actual*, Bogotá, Tercer Mundo, 1969, p. 46.

⁶⁸ “Aquí los pintores caímos -dice Edwin Krauss- en manos de una señora y varios señores que, lejos de saber lo suficiente por el solo hecho de ser extranjeros y explotando nuestra admiración por todo lo extranjero, tratan de imponer sus puntos de vista a toda costa y se sienten incómodos porque un grupo de artistas pintores no están de acuerdo con las doctrinas pregonadas por ellos”. Edwin Krauss, “Que los críticos concreten”, en *El Espectador*, 1º de agosto de 1958, citado por R. N. Acuña, “Arte, crítica y sociedad...”, *op. cit.*, p. 47.

pasiones encontradas, que daba cuenta de la conflictividad de la sociedad colombiana y de las transformaciones que entonces estaban sacudiéndola.

2.3.3 Los artistas y el relato modernista de Marta Traba

Cuando Marta Traba llegó a Colombia, como señala Enrique Grau, “la base, todos los planteamientos modernos, ya estaban hechos”:

[...] las realizaciones plásticas tanto en pintura como en escultura ya estaban hechas. [Marta Traba las] divulgó, las hizo accesibles a un público, se volvió algo así como un vocero de aquello, y eso es ya muy importante, meritorio, pero ella no tuvo ni arte ni parte en lo que se hizo⁶⁹.

Desde mediados de los años cuarenta, ya el modernismo era promovido por críticos e historiadores del arte, en galerías privadas y publicaciones y, en muchas ocasiones, por el trabajo de difusión que emprendían los mismos artistas. La promoción del modernismo en Bogotá fue hecha, además de las galerías, por críticos y escritores colombianos como Jorge Gaitán Durán, de la revista *Mito*, y Luis Vidales⁷⁰, y por algunos otros escritores e investigadores europeos radicados en Bogotá, como Clemente Airó, quien fundó la revista *Espiral* (1947-1953); Walter Engel; Casimiro Eiger, quien fundó las galerías El Callejón (1959-1961), anexa a la librería Central, y la de Arte Moderno (1961-1987), y Juan Friede, entre otros.

⁶⁹ Fausto Panesso, *Los intocables, Botero, Garu, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar*, Bogotá, Alfonso Rentería, 1985, p. 52.

⁷⁰ El *Tratado de estética* de Luis Vidales recibió comentarios elogiosos de Luis Cardoza y Aragón. Véase Carmen María Jaramillo, “Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia”, en *Textos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, núm.13, 2005, pp. 19-33.

El modernismo comenzaba a ser entendido, no tanto como la transformación de la representación naturalista, como ya venía ocurriendo desde décadas anteriores, sino como su radicalización en la abstracción y como una conciencia y expresión de un profundo cambio cultural. En ese sentido, se empieza a zanjar, aunque discretamente, la brecha con las generaciones anteriores, y se comienza a hablar de arte contemporáneo o arte joven, para dar cuenta de dichos cambios. Al mismo tiempo, se organizan salones con el mismo objetivo, aunque en coexistencia con los “maestros” de entonces, los artistas llamados “nacionalistas”. Juan Friede señalaba entonces que un grupo de muchachos

[...] abandonó el arte consagrado, representado por maestros que en el año 1947 siguen trajinados caminos y las viejas rutinas del arte, como si Colombia no fuera parte de un mundo nuevo⁷¹.

El aporte de Marta Traba fue darle al modernismo un lugar, un público, un nuevo sentido dentro de la sociedad, en coincidencia con los procesos de modernización, de apertura y de transformación, que lideraba un sector de la sociedad colombiana, con el que Traba estableció relaciones. Sus planteamientos sobre el arte, al menos hasta comienzos de los años sesenta, aunque con matices, se vincularon con los discursos internacionales del modernismo.

En ese sentido, quizá pueda decirse que Marta Traba elaboró un relato comprensible y creíble para el modernismo, una discurso a partir de la cual

⁷¹ Juan Friede, “El Salón de los jóvenes pintores colombianos”, *Revista de las Indias*, Bogotá, núm. 96, mayo de 1947, p. 465, en *Ibid.*, p. 38.

delimitó los logros de un grupo de artistas: estableció un comienzo, un antes y un después, y un adentro y un afuera para sus propuestas. Creó una situación a la que podría aplicársele las palabras de Raymond Williams, en el sentido de construir una “tradición selectiva” o una “versión muy selecta de lo moderno que se propone [...] adueñarse de toda la modernidad”⁷², para ajustarse a sus necesidades teóricas; su relato rompía con lo anterior, partía de cero, en una época percibida con entusiasmo como “nueva”.

En 1957, Marta Traba emprendió el proyecto editorial de la revista *Prisma*, en la que, como señala Florencia Bazzano-Nelson, recogía su experiencia en Buenos Aires, cuando fue colaboradora de Jorge Romero Brest en la revista *Ver y Estimar*. Con los doce números de *Prisma* publicados, además de su intento por promover la formación de nuevos críticos, Traba se propuso difundir el modernismo como esfera autónoma, libre de los condicionamientos sociales y de las ideologías políticas, que respondía, además, a valores universales⁷³. Más que un producto de la inspiración, reducto falso del romanticismo, como eran para ella los nacionalismos, el modernismo era fruto de la razón: una obra de arte, escribía

⁷² R. Williams, *La política del modernismo...*, *op. cit.*, p. 53.

⁷³ Sobre el trabajo de Marta Traba en la revista *Prisma*, véase Florencia Bazzano-Nelson, “El legado de *Ver y Estimar*: Marta Traba y *Prisma*”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, comp., *Arte de la Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 171-183.

la autora, es el resultado de “colores, líneas, planos, composición y un espíritu propio que los ligue y los anime con inteligencia”⁷⁴.

Según el relato de Marta Traba, a Alejandro Obregón “le cabe el honor de escoltar el nacimiento de la pintura moderna”⁷⁵, en aquel trágico 1948. Esta pintura nace, para ella, una vez roto el espejo entre “arte y realidad”, y de los fragmentos emerge el mundo del artista, la “singularidad de [su] conducta”⁷⁶, el “encanto” de su obra. En ese sentido, el relato de Traba resaltaba los hechos plásticos autónomos, dentro de una multiplicidad de individualidades. De ese modo, para ella, la grandeza del artista radica en componer “inteligentemente las letras del propio sentimiento en el abecedario de una estética universal”⁷⁷.

Así pues, Alejandro Obregón, según la perspectiva de Marta Traba, inauguraba el modernismo en Colombia⁷⁸, pues él había descubierto que era

⁷⁴ Eduardo Ramírez Villamizar, “Exposición retrospectiva de Eduardo Ramírez Villamizar”, *El Tiempo*, Bogotá, 1958, en E. Araujo, *Marta Traba, op. cit.*, p. 94.

⁷⁵ Marta Traba, “La pintura de hoy en Colombia”, en *Plástica*, Bogotá, 1960, s. p., en *Ibid.*, p. 134.

⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷ Marta Traba, citada por Álvaro Medina, “La historia no se oculta. Marta Traba tenía razón”, en *Revista Mundo*, Bogotá, núm. 5, 18 de septiembre de 2002, p. 31.

⁷⁸ Los comienzos del arte moderno en Colombia se discuten hasta hoy en día. Muy pocos aceptan ya que el arte moderno surgió con Alejandro Obregón, pero hay aún quienes repiten estas ideas, como señala Carlos Arturo Fernández: “Algunos de nuestros historiadores han discutido muchas veces si el arte moderno se inicia en Colombia a mediados del siglo XX, con el grupo de artistas descubiertos y promovidos por la crítica argentina Marta Traba. Otros piensan que se debería escoger un momento hacia 1930, que corresponde, entre otros fenómenos, al nacionalismo expresivo de Pedro Nel Gómez, a los artistas bachué y al modernismo de Ignacio Gómez Jaramillo. Algunos se remiten al posimpresionismo de Andrés de Santa María, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En fin, tampoco falta quien invoque el año de 1886, con la influencia que ejerce sobre el arte el proyecto de la Regeneración de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, que se manifiesta en la creación de la Escuela de Bellas Artes y en la Primera Exposición Anual, gracias a

necesario “volver a presentar la imagen según un código pictórico”, en lugar de usar la pintura “para modernizar la realidad, tal como había ocurrido hasta entonces en el país”⁷⁹. Obregón se había atrevido a luchar “a fondo” con la “materia pictórica”, y de sus combates había resultado algo nuevo, diferente a las representaciones realistas del mundo (Imagen 2.3).

La diferencia sustancial entre la “modernización de la imagen” y la “creación de una nueva imagen”, es el argumento que, para la crítica argentina, da la prioridad a Obregón en el arte moderno nacional:

Ni las alteraciones de Gómez Jaramillo y de Acuña, ni los escándalos temáticos de Correa, ni los bloques de Alipio Jaramillo, ni siquiera la búsqueda de figuras abstractas de Marco Ospina podían considerarse nuevas imágenes. La obra de Obregón de 1948 y la que realizara en los años subsiguientes en Francia, hasta 1955, consolida la nueva imagen; el espacio ya no es prospettico sino sensible, la organización es totalmente cromática, las articulaciones de los cuadros responden a una intensa mostración poética de objetos inventados; pero por encima de los discernibles y analizables sistemas con que trabajó en este período [...] lo que afirma Obregón es su visión del mundo; su decisión de nombrar, mediante la pintura, tanto lo invisible como lo visible⁸⁰.

Le seguían en la labor pionera (aunque ya antes Andrés de Santa María o Guillermo Wiedeman brillaban con luz propia), Eduardo Ramírez Villamizar, entonces pintor, a quien “debe acreditársele ser el primero en dar expresión

la actividad de Alberto Urdaneta”. En Carlos Arturo Fernández, *Arte en Colombia, 1981-2006*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. 1-2.

⁷⁹ Marta Traba, conferencia en la Cámara de Comercio de Medellín, mayo de 1981, grabación realizada por Francisco Javier Correa.

⁸⁰ Marta Traba, “Alejandro Obregón”, en *Obregón, cinco décadas* [catálogo de la exposición]. México, Bogotá, Museo de Monterrey, Museo de Arte Moderno de México y Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1990-1991, p. 13.

formal” al arte abstracto, y Edgar Negret, quien introdujo la abstracción al campo de la escultura⁸¹. (Imágenes 2.4 y 2.5)

A la lista de artistas destacados por Marta Traba también se sumaban, entre otros, Enrique Grau y Fernando Botero, quien, en 1957, después de unos años de estudio en Europa y en México, regresaba a Colombia para exponer sus trabajos recientes y obtener, junto con los artistas antes mencionados, los primeros premios en los Salones de Artistas Nacionales, reabiertos ese mismo año.

2.3.4 Debates e internacionalización del modernismo

Mientras Marta Traba definía con vehemencia sus reglas de juego y a sus principales jugadores, Ignacio Gómez Jaramillo la acusaba de fundar un “matriarcado estético y espiritual”⁸². Marta Traba, en su afán de abrirle paso a la generación de Alejandro Obregón, se propuso marginar a los artistas más consagrados: Los llamados “nacionalistas”, a quienes, muchas veces, como el

⁸¹ Guillermo Wiedemann llegó al país en 1939 procedente de Alemania donde, según Carmen María Jaramillo, había “frecuentado los artistas de vanguardia de su país”, Véase C. M. Jaramillo, “Una aproximación...”, art. cit., p. 13.

⁸² Ignacio Gómez Jaramillo había desempeñado una importante labor como difusor de los principios del arte moderno en sus pinturas y en sus escritos, especialmente, en relación con el postimpresionismo y con el muralismo mexicano. Ignacio Gómez Jaramillo, “A propósito de la crítica de arte”, en *El Tiempo*, Bogotá, 13 de enero de 1960, en *Anotaciones de un pintor*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, Autores Antioqueños, vol. 39, 1987, p. 235.

mismo Gómez reclamaba, los descalificaba diciéndoles “‘ineptos’, ‘falsos’, ‘simuladores’, ‘incapaces’, ‘mediocres’”⁸³.

En su libro *La pintura nueva en Latinoamérica*, publicado en 1961, Marta Traba reunió sus puntos de vista con respecto a dichos artistas, entre los que se encontraban, además de Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Alipio Jaramillo y Luis Alberto Acuña, entre otros. Sobre ellos, Marta Traba escribió que, a pesar de su “postura didáctica”, de “gran valor” en el contexto exclusivamente local, sus “resultados prácticos” eran “de valor nulo” o “desastroso”⁸⁴. La radicalidad de sus posturas fue, en su momento, muy controvertida, y tuvo consecuencias para la vida de muchos de los mencionados artistas, algunos de ellos se marginaron de las actividades públicas, en la medida en que Traba fue ganando representatividad y poder en el arte nacional e internacional⁸⁵.

Walter Engel señalaba lo problemático de las posiciones radicales de Traba, quien, en *La pintura nueva en Latinoamérica*, presentaba a los cuatro artistas (Obregón, Botero, Ramírez y Wiedemann) en un “aislamiento hermético” y

⁸³ *Ibid.*, p. 234.

⁸⁴ Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961, pp. 134-137.

⁸⁵ Las confrontaciones, llamadas entre “los antiguos y los modernos” o entre los “trabistas y los antitrabistas”, llegaron a su punto más álgido a finales de los años cincuenta, con motivo de la representación de Colombia para la Bienal de São Paulo, Brasil, y para la II Bienal de México, en 1960. Ignacio Gómez Jaramillo, que llamó a Traba “la Papisa del arte”, presentó protesta al Ministro de Educación por su excluyente selección. Se amplió la selección, pero los “trabistas” declinaron su participación y organizaron una exposición aparte, en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

separados “artificialmente del resto del arte colombiano”⁸⁶. Sin embargo, Traba justificaba sus posiciones como necesarias para hacer del arte colombiano “un producto de exportación”⁸⁷ y “basar la pintura contemporánea en Colombia sobre algunos valores que dejen de ser simplemente locales para alcanzar una importancia continental”⁸⁸.

La apuesta de Traba por internacionalizar el arte colombiano se vio reflejada en los resultados que parecían darle la razón: simultáneamente con el reconocimiento que ella ganaba en los países latinoamericanos, los artistas que defendía conquistaron importantes reconocimientos en los circuitos panamericanos de entonces, como ningún otro grupo de artistas colombianos lo había logrado antes⁸⁹.

⁸⁶ Walter Engel, “A ‘tono’ con Marta Traba”, en *El Espectador*, Bogotá, 23 de julio de 1961, en *Arte colombiano del siglo XX. Los años sesenta, entre lo nacional y lo importado*, catálogo de exposición, Centro Colombo Americano, 1982, p. 155.

⁸⁷ Marta Traba, “El caso de la exportación equivocada”, en *Ver y Estimar*, Bogotá, núm. 20, 30 de agosto 30 a 5 de septiembre de 1961, en Marta Traba, *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, 1976, p. 115.

⁸⁸ M. Traba, *La pintura nueva...*, *op. cit.*, citada por W. Engel, “A ‘tono’ con ...”, art. cit., p. 156.

⁸⁹ Como señala Carolina Vanegas, en 1956, once artistas colombianos expusieron en la Primera Bienal de Arte del Caribe y del Golfo de México, en el Museo de Bellas Artes de Houston. Al año siguiente, Negret, Ramírez Villamizar y Obregón participan en la IV Bienal de São Paulo, en el Pabellón de la Unión Panamericana. En 1959, Ramírez Villamizar, Negret, Villegas y Grau participan en la exposición *South American Art Today*; y, en 1960, Negret y Ramírez Villamizar expusieron en *Modern Classicism*, para la David Herbert Gallery. Éste era sólo el comienzo de una participación internacional que se intensificó en los años sesenta. Véase C. Vanegas, “Voluntad de hacer pintura moderna 1957-1964”, en Cristina Lleras *et al.*, *Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*, Bogotá, Museo Nacional/Planeta, 2006, pp. 78-79. Junto con Botero, los artistas mencionados se hicieron acreedores al premio Guggenheim (Obregón ganó el primer premio en la Bienal de Córdoba y el “Gran premio de Pintura” en la Bienal de São Paulo); expusieron de manera individual en la Unión Panamericana, y el MoMA adquirió obras suyas para su colección.

La anterior situación fue aún más favorable, porque los planteamientos de la crítica argentina coincidían con los discursos internacionales de ese momento, especialmente con los promovidos, desde Estados Unidos, por Gómez Sicre, uno de sus principales aliados entonces⁹⁰. Por eso, Pedro Nel Gómez le decía a Carlos Correa que Marta Traba era un agente de la *Central Intelligence Agency* (CIA), y que el apoyo suyo a Obregón era “la mejor farsa montada del mundo”, dirigida por “Nelson Rockefeller, por conducto de José Gómez Sicre, Jefe del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana”⁹¹.

Así pues, el modernismo de los años cincuenta en Colombia, a pesar de que partía de experiencias muy concretas de los artistas con las realidades del país o sus tradiciones, eludió la referencialidad explícita y el compromiso político directo, optando por un simbolismo mítico que se acoplaba más fácilmente con problemas relacionados a los medios plásticos y al lenguaje internacional del arte. Si bien los artistas asumieron esos puntos de vista desde años anteriores, cuando Marta Traba llegó al país sus obras hicieron parte de un relato más amplio, el latinoamericano, que ella promovía a partir de ejemplos prominentes en el Continente, y donde entrelazaba sus relatos para armar un mapa de la modernidad estética latinoamericana. Trazar esos mapas fue su interés y, quizá, uno de sus

⁹⁰ A mediados de los años sesenta, las posiciones de Marta Traba cambiaron de perspectiva, hasta el punto de que, a comienzos de los años ochenta, cuando trabaja con Gómez Sicre en la OEA, como recuerda Félix Ángel, aquel la veía como una comunista antagónica a sus ideas. Imelda Ramírez, entrevista a Félix Ángel, Medellín, marzo de 2005.

⁹¹ Carlos Correa, “11ª Conversación. Octubre de 1960”, en *Conversaciones con Pedro Nel*, Medellín, Secretaría de Cultura de Antioquia, 1998, p. 97.

logros. El arte y la literatura comenzaron a ser vistos como un descubrimiento vibrante y ejercieron fascinación entre públicos nuevos.

Así pues, los efectos más evidentes derivados de la forma como Marta Traba promovió el modernismo en Colombia, tienen que ver no sólo con la promoción del arte colombiano en el exterior, con el impacto positivo en la formación del público y el fortalecimiento del mercado del arte, sino también con el hecho de que los artistas señalados por ella como “nacionalistas”, y acusados de sufrir de “complejo de inferioridad”, pasaron a un segundo plano, y mucha gente joven vio sus obras con desconfianza. Esas ideas aún perduraban al final de los años setenta, como recuerda el escritor Eduardo Arias:

En 1979 a uno no podía gustarle la pintura anterior a Alejandro Obregón. No era un problema de mal gusto. Era mucho peor que eso. Era un problema de provincialismo. O se era universal, contemporáneo, vanguardista y todo lo demás, o no se era.

Marta Traba se había encargado de decirnos qué estaba bien y qué estaba mal. Bastaba leerla para quedar uno convencido de lo malos que eran esos pintores de los cuales uno ni siquiera había visto su obra. Tal era su capacidad de palabra, tan certeros sus dardos, tan contundentes sus aseveraciones, que dejaron un paradigma que aún hoy resulta difícil sacarse de la cabeza.

Salvo los Wiedemann y los Andrés de Santa María, todo lo pintado antes de Alejandro Obregón es basura. En el Museo Nacional uno pasaba corriendo por las salas dedicadas al siglo XIX para no dejarse seducir por los rostros femeninos de los Acevedo Bernal, verdaderos cantos de sirena que lo podían llevar a uno a los abismos de la Regeneración y sus costumbres de convento. Uno miraba de reojo una inmensa pintura del maestro Acuña con un tema indígena que presidía el tercer piso y tocaba pensar: “Vil copia de Seurat. Arte bachué. Indigenismo. Arte lugareño. Academicismo revaluado”. Ni hablar de los murales de Pedro Nel Gómez en los edificios públicos⁹².

⁹² Eduardo Arias, “Lo que Marta Traba trabó”, en *El Tiempo*, Bogotá, 23 de noviembre de 1997, s. p. El crítico y escritor barranquillero Álvaro Medina ha dedicado sus escritos, curadurías e investigaciones para reevaluar los trabajos de los artistas nacionalistas que trabajaron en el país durante los años veinte y treinta, y también para revisar los planteamientos de Marta Traba en torno

Durante los años sesenta, su relato se consolidó a través del MAM de Bogotá, en las exposiciones individuales de los principales exponentes del modernismo, quienes parecían convivir con propuestas más experimentales, las cuales, más que cuestionar la tradición del modernismo, parecían darle continuidad y retroalimentarla en una dinámica de renovación constante, como se verá a continuación.

2.4 Crisis del modernismo y espíritu de vanguardia

Durante los años sesenta, la relación entre modernismo y vanguardia en el arte colombiano fue muy dinámica y se manifestó de múltiples formas. Una de ellas, estuvo relacionada con el apoyo, por parte de Marta Traba, desde el MAM de Bogotá, a una “vanguardia nacional” -con este término se refería a un grupo de artistas jóvenes que ella promovía desde el Museo- que, según sus planteamientos, zanjó una “grieta de expansión” para el arte y la cultura de aquellos años.

a esa generación. En 1997, por ejemplo, realizó la curaduría e investigación para la exposición “Colombia en el umbral de la Modernidad”, para el MAM de Bogotá. Para esta exposición, Medina reunió 450 obras de los artistas de aquella “generación perdida”, los *Bachues*, como también se les conoce, y los presentó como una “generación de cambio que sitúa a Colombia en la modernidad”, al romper con el academicismo y el paisajismo del siglo XIX, y proponer la inclusión de nuevas técnicas y posibilidades, así como el trabajo con la figura humana, desde una visión más comprometida con el entorno próximo, desde los mitos nacionales, las particularidades de la geografía, el clima, la historia nacional y los problemas sociales de entonces. Autor desconocido, “Apareció la generación perdida”, en *El Tiempo*, Bogotá, 23 de noviembre de 1997, s. p.

Si bien, al final de los años sesenta, Marta Traba se distanció de las vanguardias, a comienzos de la década era, como decía de manera general, Andreas Huyssen, una modernista cuya práctica teórica “se aproximaba al espíritu de la vanguardia”, pues, desde su perspectiva, el modernismo se retroalimentaba con las vanguardias, con la experimentación y con la introducción de elementos externos al campo artístico, para renovarlo y ampliarlo⁹³.

El espíritu de vanguardia, presente en las propuestas de los artistas más jóvenes promovidas por Marta Traba desde el MAM de Bogotá (su “vanguardia nacional”), entre quienes se encontraban, Beatriz González, Luis Caballero, Bernardo Salcedo, entre otros, permitió renovar el modernismo, a través de la inserción de elementos, antes excluidos, provenientes de la cultura popular y de masas, de territorios vedados por la sociedad, así como de nuevos materiales y tecnologías. Marta Traba aceptaba y promovía ese espíritu de vanguardia, siempre y cuando no pusiera en peligro la continuidad del arte.

Sin embargo, su actitud fue otra cuando percibió que dicho espíritu ponía a prueba el mismo paradigma modernista, en el sentido de que el sistema del arte ya no podía absorber los elementos exógenos introducidos por las vanguardias, ni conservar la dinámica de renovación y continuidad, sino que, por el contrario, estremecía sus fundamentos y amenazaba con diluir el arte en la acción política,

⁹³ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002, p. 337, p. 7.

en la experimentación o en el nihilismo, como proponían otras vanguardias diferentes al grupo promovido por ella, desde el Museo.

Cuando Marta Traba fue consciente de esa crisis, optó por hacer un alto y tomar distancia frente a ella, para rescatar la continuidad del arte en la producción artística local, y en sus referencias a una cultura atemporal o multitemporal, que estaba presente, por ejemplo, en la literatura, diferente al sentido lineal que daba forma a la dinámica vanguardista de ruptura e innovación, como se verá a continuación.

2.4.1 Marta Traba, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y la “vanguardia nacional”

Cuando en 1962 diferentes autoridades y personalidades se reunieron para constituir nuevamente el MAM de Bogotá, Marta Traba fue nombrada directora y, al mismo tiempo, curadora de la nueva institución. Con la asesoría de José Gómez Sicre y una donación de la empresa Intercol, entre otras empresas, el Museo comenzó a funcionar en una sede provisional⁹⁴.

⁹⁴ Ante un aparente abandono por parte del Estado colombiano, la participación de la Esso (EXXON- Intercol), así como de otras empresas privadas en la promoción de actividades culturales, como concursos literarios, becas de estudio, realización de películas y de exposiciones internacionales, entre otras, iba en aumento. Marta Traba decía que “si tuviéramos que ponerle nombre a la actual cultura, deberíamos llamarla ‘Cultura Esso’, cosa que debería sonrojar a quienes dirigen este país”. A. Torres García, “El intercambio cultural superará el subdesarrollo del país”, en *El Tiempo*, 12 de marzo de 1961, en R. N. Acuña, “Arte, crítica y sociedad...”, *op. cit.*, p. 66. Durante la segunda mitad de los años sesenta, por ejemplo, el Salón Nacional de Artistas, que era el compromiso más manifiesto del Estado con los artistas, pasó a ser patrocinado por Propal S. A. Esta empresa aún conserva en su colección las obras ganadoras en estos eventos nacionales.

Debido a las dificultades económicas, el programa de actividades del Museo estuvo circunscrito a exposiciones nacionales y latinoamericanas, especialmente, como decía Traba, cuando “los amigos” podían ayudar. El propósito fue entonces, según ella

[...] mostrar al público los grandes pintores y dibujantes latinoamericanos, para crear un contexto continental, y dividir el panorama nacional entre la presentación antológica de los maestros, (Obregón, Negret, Botero, Ramírez Villamizar, Wiedemann, Roda), y el lanzamiento de los nuevos que tuvieran algo interesante que decir⁹⁵.

De ese modo, según Marta Traba, con la acción del Museo se continuaba la “ubicación del arte colombiano dentro de la vasta circulación del arte moderno, (afirmando, no obstante, sus datos nacionales)”, como ya había sucedido con “la generación Negret-Obregón”. Ahora le correspondía el turno a un grupo de artistas más jóvenes que comenzaba a exponer, en el Museo, obras de “neofiguración, ‘pop art’, chatarra, espacios ambientales, conceptualismo, objetos”⁹⁶.

Este grupo de artistas cercano al MAM de Bogotá constituían, para Marta Traba, una “vanguardia nacional” pues exploraban el absurdo de la sociedad colombiana y buscaban, mediante sus obras, abrir las compuertas de lo reprimido, explorar la sexualidad, o plantear una crítica abierta a la sociedad no tanto por la vía del compromiso político, sino a través del humor y la ironía, sin desconocer los problemas específicos al arte mismo.

⁹⁵ Marta Traba, “La nueva gente del Museo”, prólogo de Exposición en el Museo Nacional, Bogotá, 1978, en E. Araujo, *Marta Traba, op. cit.*, p. 124.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 127.

En el Museo, pues, se iniciaba una nueva generación de artistas -entre ellos Feliza Bursztyn, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo, Luis Caballero y Beatriz González, algunos alumnos de Marta Traba⁹⁷-, quienes comenzaron a plantear perspectivas de trabajo en direcciones distintas a las propuestas por los “maestros” del modernismo⁹⁸, aunque continuando, de algún modo, sus logros, como recuerda Beatriz González:

Marta Traba como profesora de arte nos inculcó una veneración por los artistas colombianos que ningún otro profesor ha logrado. Nos los explicaba y hacía querer y eso me fue convenciendo de que era importante superar a Botero⁹⁹.

El artista Fernando Botero es, quizá, quien mejor representa la transición de una postura artística que tiene como centro “el arte como problema”, a una que, sin abandonar aquel presupuesto, se hace permeable a situaciones locales mediante un nuevo acercamiento al “realismo”. En 1964, después de vivir algunos años en Europa, México y Nueva York, Botero regresó a Colombia y expuso sus pinturas más recientes en el MAM de Bogotá. Sus obras, una serie de catedrales, parecían encarnar la imagen de Colombia como un país encerrado en sus tradiciones y de

⁹⁷ Sobre Luis Caballero y Beatriz González escribió Traba: “Ambos pasaron muchas horas frente a mí, sentados en sus bancos de buenos alumnos de la Universidad de los Andes. Aunque no lo supieran, muchas veces di la clase solo para ellos; sostenida por su interés y su curiosidad crítica; recibiendo sus entusiasmos y también sus desaprobaciones”. Catálogo de la exposición *Beatriz González, Luis Caballero*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, febrero de 1973, s. p.

⁹⁸ Hernando Santos decía que las obras de los nuevos artistas prometían remontar el “complejo Obregón-Botero” en el que estaba sumido el arte colombiano.

⁹⁹ Citada por Marta Calderón *et al.*, *Beatriz González, una pintora de provincia*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1998, p. 187, citada por Santiago Londoño, *Botero. La invención de una estética*, Bogotá, Villegas Editores, 2003, p. 315.

espaldas al mundo, como posteriormente lo postularían Marta Traba y otros investigadores (Imagen 2.6).

Como se hace evidente en los cuadros de Botero, Marta Traba afirmaría, durante los años setenta, que Colombia era un “país ostra”¹⁰⁰, “una isla” que pataleaba sobre su “piedra de fundación, inmóvil y resistente”¹⁰¹. Esa idea de Colombia como un país atemporal y mítico fue tomando más fuerza con la publicación, en 1967, de *Cien años de soledad*, la célebre novela de Gabriel García Márquez. En ese sentido, Frederico Moraes, investigador brasileño, coincidía con Marta Traba en plantear que esa “desconexión” del arte colombiano no era enteramente desventajosa, pues, debido a ella, el arte colombiano no se dejaba llevar por las corrientes internacionales y, de ese modo, se preservaba una tradición de “pintores-artesanos, que valorizan el diseño de una obra terminada, hecha para durar y vender”¹⁰².

El “realismo provinciano” de Fernando Botero, que se valía de la cultura local vista a través del lenguaje pictórico de la tradición renacentista, abrió un campo nuevo de exploraciones para los artistas más jóvenes. La artista santandereana Beatriz González comentaba que, para ella, Botero era “el ideal de

¹⁰⁰ Marta Traba, “Declaración de amor a Colombia”, en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá-Colombia, 1974, en E. Araujo, *Marta Traba, op. cit.*, p.174.

¹⁰¹ Marta Traba, “Imaginación en escultura”, en *El Tiempo*, Bogotá, 1970, citado en Beatriz González, edición, “Entrevista atemporal”, *Revista Mundo*, Bogotá, núm. 5, 18 de septiembre de 2002, p. 46.

¹⁰² Frederico Moraes, “Colombia, un país redondo”, en *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, vol. 1, num. 1, abril-junio de 1978, p. 19.

pintor”, porque había tomado “toda la cultura europea y la había transformado en colombiana”¹⁰³.

En 1964, la empresa Intercol patrocinó, en el MAM de Bogotá, un Salón de Arte Joven organizado por Marta Traba, en el que intervinieron, como jurados, además de ella, Alejandro Obregón y José Gómez Sicre. Por las descripciones que hace Walter Engel de las obras expuestas en el salón, la muestra parecía una apoteosis de arte *pop*, pues en ella se encontraban “muestrarios de cacharrería”, “recortes de etiquetas comerciales”, “cajas de chicles y fósforos”, muebles, “collages-ensamblajes” y construcciones con alfileres, botones, muñecos y todo tipo de objetos personales. Las *Chatarras* de Feliza Burstyn ganaron el primer premio en escultura y *Las frutas* de Fernando Botero, el de pintura.

Aquella efusión de arte *pop* pareció, al mismo tiempo, haberle planteado a Traba la necesidad de un alto en sus perspectivas críticas. Unos meses después, con ocasión del XVI Salón Nacional, escribía:

Fuera de la batalla, la meditación nos lleva a pensamientos ambiguos, alucinantes. Lo único claro es que no hay ni habrá tregua alguna en este combate por lograr una expresión inédita; y, al mismo tiempo, que la aprobación de la originalidad misma está destruyendo todos los móviles y las justificaciones estéticas del arte¹⁰⁴.

Ante esa carrera loca y acelerada por la búsqueda de originalidad y novedad, agravada por la obsolescencia que, también al arte, impone la sociedad

¹⁰³ M. Calderón *et al.*, *Beatriz González...*, *op. cit.*, p. 187, citada por S. Londoño, *Botero. La invención...*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁰⁴ Marta Traba, “XVI Salón Nacional= XVI Panteón Nacional”, en *El Tiempo*, Bogotá, 25 de octubre de 1964, publicado en C. Lleras *et al.*, *Marca Registrada...*, *op. cit.*, p. 80.

de consumo, y a lo que ella comenzó a llamar “la estética del deterioro”, la vía que, según Marta Traba, quedaba para los artistas era la de la “resistencia”: “Expresionistas abstractos, expresionistas figurativos, neoclásicos se encuentran entre ellos”¹⁰⁵.

De esa forma, teoría y práctica artística se fueron construyendo en un diálogo de colaboración mutua: no sólo el grupo de artistas jóvenes que Marta Traba promovía en el Museo había aprendido de ella, sino que sus propuestas y planteamientos le servían como elementos en la construcción de su “teoría de la resistencia”, apenas en ciernes. Esta teoría fue formalizada por Traba al final de los años sesenta y ampliamente defendida por ella durante los años setenta, como se verá en la tercera parte de esta investigación.

Aquel alto en el camino comenzaba a evidenciar, pues, el inicio de un viraje en las posiciones teóricas de Marta Traba: no sólo porque con su defensa de la “resistencia” tomaba una mayor distancia con respecto a las corrientes artísticas internacionales, sino también porque, como muchos intelectuales colombianos, se alejaba de las posiciones oficiales establecidas y asumía una postura crítica frente al gobierno, en un momento de gran convulsión política; tal situación le produjo, al mismo tiempo, cada vez mayores desencuentros con el gobierno colombiano.

¹⁰⁵ *Ídem.*

2.4.2 Espíritu de vanguardia

Aunque Marta Traba aludía muy tangencialmente a la “vanguardia nacional” o “vanguardia inteligente”, refiriéndose a ese grupo de artistas a los que también apoyaba desde el Museo, (Botero, Caballero y González, entre otros), podría afirmarse de manera más general que el *espíritu de vanguardia* impregnó distintas expresiones culturales en Colombia durante aquellos años, en el sentido tradicional del término, es decir, aquel que Raymond Williams define como el “dinamismo agresivo y la afrenta consciente de los reclamos de liberación y creatividad” y de “rechazo al orden social existente y su cultura”¹⁰⁶.

El espíritu de vanguardia, sin embargo, no se dirigía en una sola dirección, como pensaba Marta Traba. Su energía y su ánimo generalizado se expresó de múltiples maneras y alcanzó puntos extremos, ya como negatividad cultural, ya como revolución. Marta Traba buscaba preservar la autonomía del arte de su disolución en prácticas diferentes, como la política o el nihilismo, pues pensaba que la revolución sólo podía darse al interior del arte mismo y no en la fusión indiscriminada con experiencias diversas. Las concepciones de Traba al respecto introdujeron nuevas escisiones y divergencias con el espíritu de vanguardia de la época.

Como expresión compartida del espíritu de rebeldía de esos años, los distintos grupos “contraculturales” intercambiaban ideas y compartían los espacios

¹⁰⁶ R. Williams, *La política del modernismo...*, *op. cit.*, p. 85.

de reunión, en la conciencia de que, como creía Albert Camus, la lucha por la justicia era también una lucha por la belleza. De ese modo, la búsqueda de las nuevas generaciones por transformar la sociedad –en lo político, lo cultural y lo estético– aparecía como una causa compartida.

Muchos de los artistas que surgieron durante los años sesenta habían convivido o padecido los efectos de la violencia política bipartidista que estremeció la sociedad colombiana a mediados del siglo XX. Esa generación, de algún modo, creció en el desencanto. Quizá la expresión más estridente de ese “cambio de ‘ritmo’ histórico y violento que desquició las estructuras de la sociedad y los valores espirituales del hombre colombiano”¹⁰⁷ se encuentra en el *nadaísmo*, nombre acuñado por un grupo de jóvenes con aspiraciones literarias, congregados por el escritor antioqueño Gonzalo Arango¹⁰⁸. La propuesta de los nadaístas, como

¹⁰⁷ Gonzalo Arango, *Reportajes*, 2ª ed., Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003, p. 357.

¹⁰⁸ Gonzalo Arango estudió algunos semestres de licenciatura en Derecho en la Universidad de Antioquia y luego desertó, “desengañado de la república de las bayonetas y del Sagrado Corazón”. Se fue para el campo, a buscarse a sí mismo, y allí se encontró como escritor. Trabajó como profesor de literatura y como bibliotecario. “Escribió poemas, cuentos, novelas, teatro, ensayo, panfletos y cartas. Como periodista publicó en casi todos los diarios del país reportajes, crónicas, comentarios de arte y de libros, artículos, columnas. Dirigió durante ocho números su propia revista *Nadaísmo* y fue colaborador de *Esquirla*, *La Viga en el Ojo*, *El Ojo Pop* y el suplemento de *El Expreso*, órganos nadaístas en distintas épocas”. Murió en un accidente automovilístico cuando viajaba en un vehículo público entre Bogotá y Tunja, el 25 de septiembre de 1976. Véase Jotamario Arbeláez, “Prensa y sensación”, en G. Arango, *Reportajes*, *op. cit.* p. XIII, y Gonzalo Galán, “Gonzalo Arango”, disponible en *Biblioteca Luis Ángel Arango*, <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-b/biogcircu/arangonz.htm>, consulta: 20 de septiembre de 2005.

fue proclamada en el primer manifiesto de 1958, consistía en examinar y revisar todo lo que estaba “consagrado como adorable por el orden imperante”¹⁰⁹.

Así pues, en torno al *nadaísmo* se aglutinó “una juventud derrotista, frustrada y autodestructiva” que “no sabía qué hacer con su alma, con sus sueños, con su vitalidad sin porvenir”¹¹⁰ y que, a cambio, se propuso provocar y “turbar el orden moral y laborioso”¹¹¹. Con ese propósito, según cuenta Jotamario Arbeláez - uno de sus integrantes-, sabotearon

[...] los simposios de sabelotodos, profanábamos como sacrílegos consagrados las hostias sosas en las catedrales metropolitanas por desafiar a Dios y el peligro de miles de fanáticos sueltos. Amenazábamos a los alcaldes con dinamitar monumentos que homenajearon el mal gusto [...]. Nos cagábamos literalmente en los floreros de nuestros anfitriones [...]. Pero siempre el papel escrito con humor negro y corrosivo era nuestro pase al infierno de delicias de la sociedad corrompida¹¹².

¹⁰⁹ Con el propósito de cuestionar el orden establecido, el manifiesto nadaísta señalaba: “Sean crueles y sádicos. Insulten a la belleza. Vomítense en lo sagrado. Ríanse de todo y de todos. Ríanse de ustedes mismos. Vivan hasta el agotamiento”, pues la “muerte no existe”. Citado en Juan Gustavo Cobo, “El Nadaísmo, 1958-1963”, *Eco*, Bogotá, vol. XXXVII, núm. 224-226, 1980, p. 353.

Los Nadaístas, como señala Juan Gustavo Cobo, fueron incluidos en la llamada generación *beat latinoamericana*. Establecieron intercambios con grupos como *Los Mufados*, en Argentina; los *Tzanticos*, en Ecuador; *El Techo de la Ballena*, en Venezuela, y los redactores de *El corno emplumado*, en México, grupos a los que Stefan Baciú, en 1966, llamó la “*beat generation*” latinoamericana. *Ibid.*, p. 361. Allen Ginsberg, uno de los fundadores de los *beatnicks* estadounidenses, escribió en 1966: “Tenemos una sociedad juvenil internacional de niños solitarios –entre ellos los Nadaístas– todos atolondrados ante el mundo de horror de la era espacial en el que han nacido y al cual no se han acostumbrado – y que ahora se están haciendo preguntas acerca de la naturaleza del Universo mismo, como es propio de la era espacial”. Sin embargo, los nadaístas estaban menos preocupados por la era espacial que por la mojigatería de la sociedad colombiana. Allan Ginsberg, en *Nadaísmo 70*, Medellín, s. d., 1970, s. p.

¹¹⁰ G. Arango, *Reportajes*, op. cit., p. 433.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 245.

¹¹² Jotamario Arbeláez, “La pasión y la máquina de escribir en el dadaísmo”, *Casa de Poesía Silva*, disponible en <http://www.casadepoesiasilva.com/revista1jotamario.htm>, consulta: 20 abril de 2005. En Cali, escribieron *graffitis* en los muros de la ciudad, propusieron cambiar “el busto de Jorge Isaacs por el de Brigitte Bardot”, quemaron ejemplares de los principales periódicos colombianos y

Muy rápidamente, y en especial por la propaganda negativa y alarmista que recibían sus acciones, el círculo del *nadaísmo* se amplió y se diversificó hacia ciudades diferentes a Medellín, como Pereira, Cali, Manizales, Bogotá y Barranquilla¹¹³, donde realizaron publicaciones, conferencias, festivales de vanguardia, exposiciones del libro inútil, concursos de poesía y de novela, entre otros. Estas actividades, en la mayoría de los casos, fueron pensadas como la antítesis de los eventos oficiales¹¹⁴. Los integrantes nadaístas tuvieron una gran movilidad nacional e intercambiaron experiencias en diferentes ciudades, y con sus iniciativas contribuyeron al proceso de descentralización de la actividad artística y cultural en el país, hecho que tomó más fuerza durante los años setenta.

En esa estética de la confrontación, generalizada durante los años setenta, en algún momento los nadaístas se acercaron a los grupos políticos, de

colgaron de los árboles “La María y La Vorágine, el Catecismo Astete y la Constitución Nacional; Un año de gobierno, de Alberto Lleras y los ensayos de Silvio Villegas”, entre otras propuestas y acciones. J. G. Cobo, “El Nadaísmo...”, art. cit., p. 365.

¹¹³ La lista de sus integrantes, según Juan Gustavo Cobo Borda, es extensa: “[...]además de J. Mario y Elmo Valencia, se unieron los poetas Jaime Jaramillo Escobar (X-504), Eduardo Escobar, Alberto Escobar, Darío Lemos, el novelista Humberto Navarro, los cuentistas Amílcar Osorio (Amílcar U) y Jaime Espinel, el cineasta Diego León Giraldo y los hermanos Jorge Orlando y Moisés Melo [este último participó en la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín], y también Mario Rivero. Más tarde, en *De la nada al Nadaísmo*, un fichero del grupo, aparecieron los nombres de Fanny Buitrago, Elkin Restrepo, David Bonells y Armando Romero”. *Ídem*.

¹¹⁴ En la franca oposición con lo “establecido”, como su otra cara, los nadaístas crearon una relación de dependencia con ese “orden establecido”, pues usaron como base su oposición en la negación, como si la trasgresión en sí misma constituyera “un tipo de oposición eficaz”, usando las palabras de Mario Perniola. Por eso, el periodista y librero Alberto Aguirre, en cuya librería se reunían escritores y poetas, además, financiaba a Arango la impresión de los manifiestos y lo sacaba de la cárcel, decía que el Nadaísmo estaba en peligro de convertirse en “una simple excrescencia de la burguesía haciendo, no frente a ella sino como su apéndice, el papel de bufón”. *Ídem.*; M. Perniola, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 77.

estudiantes o sacerdotes inconformes¹¹⁵, y a los primeros grupos de música *go-go*, así como a los cantantes de protesta, al hipismo y a las vanguardias artísticas de esos años.

La obra de Umberto Giangrandi, de la escultora Feliza Bursztyn o de Álvaro Barrios, así como la de otros artistas de vanguardia que en algún momento trabaron amistad con el nadaísmo, fueron obras que, según escribe Gonzalo Arango, dieron respuesta “a una necesidad estética de nuestra generación”, como “apoteosis de agresividad combativa, en el orden social, estético y erótico”¹¹⁶. En este sentido, Álvaro Barrios afirmaba que al grupo de los nadaístas se había

¹¹⁵ El Nadaísmo encontró resonancia entre algunos seminaristas reunidos en el grupo Golconda. El Padre Isidro comentaba que “La revolución de la Iglesia en Colombia empezó con el Nadaísmo. El Nadaísmo fue el camino de la rebeldía y su influencia penetró hasta los claustros del Seminario. Cuando nosotros éramos estudiantes, el Nadaísmo nos revolcó la conciencia y eso nos hizo despertar del letargo de una iglesia abierta de par en par al Cielo, pero con puertas de bronce que separaban a Cristo de la ciudad de Dios”. Y Ernesto Cardenal, quien vivió como seminarista en Antioquia, decía: “No es extraño que el arte de vanguardia esté formado en gran parte por antiguos seminaristas. Colombia nunca lamentará lo suficiente que los Nadaístas no hayan sido los sacerdotes de Cristo”. A. Ginsberg, en *Nadaísmo 70*, *op. cit.*, s. p.

¹¹⁶ *Ídem*. En 1966, fueron publicadas unas ilustraciones de Álvaro Barrios en la revista mexicana *El Corno Emplumado*. En la reseña correspondiente se decía que su creador era un “destacado miembro del grupo *nadaísta* de Barranquilla”. Gonzalo Arango desconocía que Barrios fuera nadaísta, pero ese descubrimiento fue el punto de partida para el nacimiento de una amistad. Las ilustraciones de Barrios fueron incluidas junto a los poemas de Ernesto Cardenal. *El Corno Emplumado* (1962-1969) publicaba la obra de poetas de diferentes países y, con ello, creó una especie de hermandad universal alrededor de la poesía. Dice Álvaro Barrios que allí se leía “la mejor poesía de vanguardia de entonces, en la que colaboraban los mejores ilustradores latinoamericanos, como José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg y Manuel Felguérez”. Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000, p. 71.

vinculado “lo mejor de la vanguardia intelectual y artística del país”¹¹⁷, en las diferentes ciudades colombianas.

Al mismo tiempo, los medios impresos y audiovisuales comenzaron a forjar nuevas relaciones y maneras de vivir, y paulatinamente se introdujo en la sociedad colombiana una nueva sensibilidad, “un cambio de ritmo en todo: en la vida, en la moda, en las costumbres, en las relaciones sexuales, en la cultura en general”, como escribía Gonzalo Arango¹¹⁸.

Sin embargo, a mediados de los años sesenta, la situación cambió. Una vez que se hicieron más visibles los logros de la revolución cubana, la izquierda política comenzó a organizarse y su protesta contra la intervención de Estados Unidos en América Latina y la oposición al Frente Nacional tomaron la forma de un lenguaje y una práctica más claramente revolucionarios¹¹⁹. En ese contexto, arte y política comenzaron a atraerse cada vez con más fuerza y urgencia, y los artistas experimentaron las exigencias de un compromiso político más explícito con la

¹¹⁷ Al grupo nadaísta de la costa Atlántica se vincularon, además de Álvaro Barrios, Jaime Jaramillo Escobar (X-504), radicado por entonces allí; Alberto Sierra, profesor, crítico de arte y de cine cartagenero, y también Álvaro Medina, novelista y crítico e investigador de arte, entre otros.

¹¹⁸ G. Arango, *Reportajes, op. cit.*, p. 434.

¹¹⁹ El fracaso de la “Alianza para el progreso”, junto con la radicalización de la crisis económica, social y política, como señala Andrea Giunta, “diluyeron la posibilidad de concebir un desarrollo gradual para Latinoamérica y plantearon la urgencia del cambio revolucionario”, situación ante la cual el gobierno estadounidense no dudó en buscar nuevos socios: “no ya políticos vulnerables, ni representantes de las nuevas burguesías industriales ligadas al proyecto modernizador”, sino a los militares y a las dictaduras que predominaron en los sistemas políticos de América Latina desde entonces. En ese sentido, más que ceder, las polaridades políticas se agudizaron. Capitalismo y socialismo aparecían como órdenes irreconciliables y excluyentes entre sí. El problema no estaba en la transformación gradual de la sociedad, sino en la necesidad de una revolución radical que reemplazara un orden político por otro. A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo..., op. cit.*, p. 381.

lucha revolucionaria. De esa manera, las excentricidades de los nadaístas, o el “mensaje hippie de paz y amor”, como señala Jorge Giraldo, ya no encajaban “con la reciente tragedia de Camilo Torres y el torrente de revolución armada que recorría al país”¹²⁰.

La izquierda se fortaleció en el país, distanciándose de las manifestaciones estéticas como expresión de rebeldía juvenil, quizá porque no las comprendió o porque se trataba, como señala Jorge Giraldo, de una “rebeldía en los comportamientos. No una rebeldía consciente y discursiva”¹²¹, como planteaba el movimiento revolucionario. La escisión entre la rebeldía estético-cultural y la lucha revolucionaria hizo presencia entre los artistas. Para ellos, ese cambio pudo evidenciarse mediante la transformación de un informalismo espontáneo en una pintura con mensajes más explícitos y políticamente comprometidos (Imágenes 2.7 y 2.8).

¹²⁰ Jorge Giraldo, “El eslabón perdido”, en Gonzalo Caro, “Carolo”, y Carlos Bueno, *El Festival de Ancón: un quiebre histórico*, Medellín, Lealón, 2001, p. 162. El cura Camilo Torres era amigo personal de Gonzalo Arango y fue un sacerdote muy carismático cuyas palabras, que podían escucharse también en la radio, llegaban muy profundamente a los jóvenes. Fue fundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, pero dejó la academia para unirse a la lucha armada como única vía posible para “realizar el bienestar de la mayoría de la población”. Al poco tiempo de haber ingresado al Ejército de Liberación Nacional (ELN), en 1966, murió en combate con el ejército colombiano. Sobre sus ideas véase Alberto Aguirre “Camilo Torres”, *Cuadro*, Medellín, Letras, 1984, p. 109.

¹²¹ J. Giraldo, “El eslabón perdido”, art. cit., p. 162.

2.4.3 Divergencias

Marta Traba fue invitada por los nadaístas como conferencista, para hablar en el primer Festival de Vanguardia. En su charla, titulada “La cultura de la incultura en Colombia”, Traba se refirió a la “incultura” como el estado de la cultura en Colombia, del que debían partir los artistas, aceptando sus carencias y para, a su vez, tomar elementos y traducirlos al “lenguaje general contemporáneo”¹²². Podría pensarse que su definición de la cultura local, en términos negativos como “incultura”, y como aceptación de lo que somos, para dejar de aspirar a lo que no somos, es un antecedente para su posterior “teoría de la resistencia”.

En esa ocasión, también se hizo evidente que los planteamientos de Marta Traba no coincidían con los de los nadaístas. Traba era escéptica con el trabajo de este grupo de escritores, pues lo consideraba mediocre; según ella, “fabrican un absurdo convencional”, pero no arriesgaban “el pellejo”, ni comprometían “el alma en la empresa”. La literatura de ese grupo, le escribía a Gonzalo Arango, “no es más que un calco triste de una miserable vida cotidiana”, hecha “más por instinto que de manera premeditada”, y por eso, escribía Traba, “a veces le sale bien y otras, le sale mal”¹²³.

En otro sentido, también podría decirse que los cuestionamientos de Marta Traba a los nadaístas daban cuenta, como en otras ocasiones, de una especie de

¹²² Marta Traba, “La cultura de la incultura en Colombia”, en E. Araujo, *Marta Traba, op. cit.*, p. 399.

¹²³ Marta Traba, “No”, en *La nueva prensa*, núm. 118, 27 de junio de 1964, s. p.

elitismo crítico; de esa manera, con el argumento de defender “la calidad”, se reservaba para sus opiniones, y para los trabajos de los artistas que defendía, el lugar privilegiado de la verdad¹²⁴.

En 1965, el MAM de Bogotá se trasladó a las instalaciones de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá¹²⁵. Ya en el *campus* universitario, además de continuar al frente del Museo, Marta Traba fue nombrada directora de Extensión Cultural de la institución educativa. En la Universidad, señala Ruth Noemí Acuña,

Se presentaba así, un museo más dinámico que aglutinaba en torno suyo la actividad cultural de la Universidad y con una orientación ampliamente formativa, trabajo que en sus primeros momentos había sido desempeñado por las galerías, las cuales ahora se orientarán fundamentalmente con criterio económico, presentando, principalmente a los artistas que cuentan ya con amplio reconocimiento¹²⁶.

De esa época, se encuentran algunas exposiciones realizadas en el Museo que hoy son muy recordadas, pues introdujeron la integración de medios, así como lo multisensorial, participativo y efímero de las instalaciones. Entre ellas se hallan la exposición *Luz, sonido, movimiento* que presentaron, en 1966, Jacqueline Nova y Julia Acuña¹²⁷; las *Históricas*, de Feliza Bursztyn¹²⁸ y los *Espacios ambientales*,

¹²⁴ Decía Traba: “Creo profundamente en los valores de la cultura, creo en la inteligencia, y mis combates a muerte con la mediocridad, las mentiras y ficciones culturales, los falsos mitos y las apologías ridículas y lugareñas de nombres inexistentes, siempre tienen el mismo fin: preservar los verdaderos valores postulados por la verdadera inteligencia”. *Idem*.

¹²⁵ Este cambio se debió a las dificultades económicas del Museo, a la falta de apoyo y a las limitaciones de espacio que tenía la sede. En la Universidad, el Museo siguió trabajando como una entidad independiente.

¹²⁶ R. N. Acuña, “Arte, crítica y sociedad...”, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁷ La exposición *Luz, sonido, movimiento* fue realizada por Jacqueline Nova, -quien había regresado de Buenos Aires de estudiar música electrónica en el Instituto Torcuato di Tella, y la

realizados en 1968, por iniciativa de Álvaro Barrios. En el montaje de *Espacios ambientales* participaron, en la creación y apropiación de los espacios del Museo, además de Barrios, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo y Víctor Celso Muñoz, este último maestro de albañilería, quien fue invitado a exponer una gran maqueta de Bogotá, de 16 m², que contaba “con edificios, luces eléctricas, estatuas -Gaitán, Bolívar, George Washington-, todos sus monumentos y la historia del país escrita en su base”¹²⁹.

Durante la inauguración, como recuerda Álvaro Barrios, un grupo de izquierda protestaba a la entrada del Museo, exigiendo un “arte para el pueblo y no para los burgueses”¹³⁰; a la mañana siguiente, dos estudiantes entraron de forma violenta al Museo y destruyeron la maqueta, entre otros trabajos.

La actitud de los estudiantes evidenciaba así las múltiples tensiones del momento y mostraba que las vanguardias que promovía el Museo, que planteaban una revolución al interior del arte y de la obra en relación con el visitante, se alejaban cada vez más de las vanguardias comprometidas con el activismo y la política. Como los estudiantes, algunos profesores de la Facultad de Bellas Artes

artista plástica Julia Acuña. La muestra incluía “sensores de luz y sensaciones táctiles”. María Teresa Guerrero e Ivonne Pini, “La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta”, en *Texto y Contexto*, Bogotá, Universidad de los Andes, núm. 22 octubre-diciembre de 1993, p. 22.

¹²⁸ Feliza Bursztyn también trabajó con Jacqueline Nova en sus *Históricas*, que consistían en unas cintas de acero, dobladas de manera libre, a las que un pequeño motor a la vista “las hacía sonar y vibrar constantemente”, emitiendo un ruido turbador de la “trepidación de láminas cortadas y enrolladas que chocan torpemente entre sí”. *Ibíd*, p. 17.

¹²⁹ A. Barrios, *Orígenes del arte conceptual...*, op. cit., p. 18.

¹³⁰ *Ídem*.

de la Universidad Nacional de Colombia, quienes apoyaban el “arte comprometido”, acusaban al Museo de ser “elitista” y de difundir un “arte burgués”¹³¹; se quejaban también del exclusivismo de Marta Traba al considerar sólo válida “su” vanguardia nacional. Al respecto, el pintor y grabador Carlos Granada señalaba que

Nuestras sociedades, sujetas a una determinada concepción política, se encuentran escindidas ideológicamente, lo que trae como resultado que su arte quede, asimismo, escindido y, naturalmente, cada grupo defiende su ideología artística como vanguardia. Pero hay que ser consecuentes a ligar el resultado artístico con la misma concepción de vida¹³².

Marta Traba, por su parte, replicaba esas acusaciones, diciendo que descalifican

[...] un museo que ha estado siempre de lado de los experimentos, los cambios y las aventuras que convierten el arte actual en una formidable empresa revolucionaria¹³³.

Pero la divergencia con los planteamientos, los pronunciamientos y las iniciativas de Marta Traba no venía sólo de la izquierda revolucionaria, sino también de los sectores oficiales.

2.4.4 Descentramientos

En 1966, en medio de fuertes tensiones sociales y políticas, llegó a la Presidencia de Colombia Carlos Lleras Restrepo, economista liberal que representaba el

¹³¹ R. N. Acuña, “Arte, crítica y sociedad...”, *op. cit.*, p. 90.

¹³² Autor desconocido, “Un diálogo constructivo propone el pintor Granada”, en *El Espectador*, 11 de mayo de 1969, en *Ídem*.

¹³³ I. González, “Pro y contra del XX Salón de Artistas”, en *El Espectador*, Bogotá, 1969, citado en *Ídem*.

nuevo intelectual “tecnócrata” y que, según María Teresa Uribe, “desplazó al abogado político” como figura predominante “en el panorama de la acción colectiva a lo largo de la vida republicana”¹³⁴. Lleras Restrepo se propuso afianzar el proceso de modernización de la sociedad colombiana y del Estado.

Para contrarrestar la intensa inestabilidad social del momento, Lleras Restrepo actuó con mano dura e hizo uso de medidas extraordinarias, como el “Estado de sitio” y, en la misma dirección, determinó juzgar, como actos criminales, las agitaciones sociales y políticas de sindicalistas y estudiantes. Para dejar clara su postura política, tras haber tomado posesión de su cargo, se propuso visitar la Universidad Nacional de Colombia en compañía de John D. Rockefeller; la visita fue sabotada por los estudiantes. En respuesta, y como muestra de que no había terrenos vedados para el gobierno, como había sido hasta entonces el *campus* universitario, la Universidad fue militarizada y varios estudiantes fueron detenidos¹³⁵.

Ese mismo año, Marta Traba recibía en Cuba el premio Casa de las Américas por su novela *Las ceremonias del verano*. A su regreso de la isla, escribió de manera elogiosa sobre la vida en Cuba y manifestó su inconformidad por la militarización de la Ciudad Universitaria. Debido a sus declaraciones, la presencia de Marta Traba se volvió incómoda para el gobierno, en un momento en

¹³⁴ M. T. Uribe, *Universidad de Antioquia...*, *op. cit.*, p. 497.

¹³⁵ La mano dura del gobierno se reflejó en el fortalecimiento de la lucha armada y en la consolidación de los grupos guerrilleros, entre 1966 y 1970.

el que, como señala María Teresa Uribe, veía tras “cada protesta social la mano de Moscú o de Pekín”, bajo el imaginario del comunismo y las tesis del enemigo interno que se difundían por toda América Latina¹³⁶.

Desde entonces, Marta Traba comenzó a recibir amenazas, tuvo que cancelar sus programas de televisión y fue expulsada del país, acusada de “alentar la subversión”¹³⁷. A pesar de recibir el apoyo de mucha gente y de que el gobierno reconsideró la medida, fue vetada en muchos lugares y obligada a renunciar a sus distintos cargos públicos. Aún así, Traba siguió trabajando en Colombia unos meses más, con distintos proyectos: se encontraba redactando el libro *Historia abierta del arte colombiano*¹³⁸, y atendiendo una librería y una galería, abiertas ambas como resultado de su gestión. Finalmente, Marta Traba salió del país en 1969.

El Estado colombiano se propuso reorganizar el campo de las artes y retomar su papel como ente regulador, además de buscar especializar sus acciones y deslindarlas de las de la empresa privada. La acción del Estado se vio reflejada en dos espacios: por un lado, como parte del programa de modernización propuesto por el presidente Lleras Restrepo, estaba la creación de los institutos descentralizados, dentro de los cuales fue establecido, en 1968, el Instituto

¹³⁶ M. T. Uribe, *Universidad de Antioquia...*, *op. cit.*, pp. 497-515.

¹³⁷ V. Verlichak, *Marta Traba...*, *op. cit.*, p. 169.

¹³⁸ *Historia abierta del arte colombiano* fue publicada en Cali, en 1974, por el Museo La Tertulia.

Colombiano de Cultura. Con la creación de Colcultura¹³⁹ se pretendía fortalecer la funcionalización y especialización de la cultura como una actividad pública al alcance de las mayorías¹⁴⁰.

Además, el gobierno asumió el control del Salón Nacional, antes financiado por iniciativa privada. Si, hasta mediados de los años sesenta, Marta Traba había alcanzado cierto protagonismo en los salones, en la defensa de las propuestas experimentales de los más jóvenes, la presencia de Traba también comenzó a ser descentrada. Los premios ya no coincidían con los planteamientos de ella e, incluso, se llegó a decir que estaban propuestos en su contra.

En 1968, con la reorganización administrativa que llevó a cabo el presidente Lleras, no se convocó al Salón Nacional. Fue en 1969 cuando el Salón Nacional regresó, con nuevos protagonistas. Como jurados, fueron invitados Kynaston McShine, curador asociado al MoMA y los pintores Armando Morales y Santiago Cárdenas. La premiación fue criticada por el grupo cercano a Marta Traba, pues

¹³⁹ Colcultura, hoy transformado en Ministerio de Cultura, nació como un organismo encargado de la difusión y el fomento de las expresiones culturales del país y de establecer políticas de apoyo a las diversas manifestaciones artísticas, además del rescate y la restauración del patrimonio cultural, la publicación de textos, el apoyo a las expresiones populares y a los grupos étnicos y la proyección de la cultura colombiana hacia el exterior. Véase M. T. Guerrero e I. Pini, "La experimentación...", art. cit., p. 14.

¹⁴⁰ Dice Fabio López de la Roche que al funcionalizarse la cultura, será tratada de manera creciente "como una dimensión especializada de la sociedad, será estudiada por especialistas y producida y enjuiciada por un personal profesionalizado en torno de esas funciones. Su penetración por el mercado, esto es, su distribución ampliada y estandarizada en un espacio de intercambios relativamente anónimos, le resta 'rareza' o 'carisma', permitiendo que sea apropiada por todos o por cualquiera, siempre que cuente con los medios y las competencias de acceso". Fabio López de la Roche, "Escenarios culturales de una modernidad tardía", en *Nómades*, Bogotá, Universidad Central, núm. 8, 1998, pp. 122-123.

consideraba que en los premios había favoritismo y, además, que para la selección se aplicaban criterios coincidentes con las tendencias estadounidenses, desconociendo las particularidades colombianas. Marta Traba propuso la realización de un salón paralelo con las obras de los artistas rechazados, entre quienes estaban Beatriz González, Feliza Bursztyn y Ana Mercedes Hoyos. El salón paralelo se inauguraría en las instalaciones del MAM de Bogotá, en la Universidad Nacional, simultáneamente al Salón oficial.

El salón de los rechazados fue suspendido, pues la Universidad lo prohibió “con el retiro de su apoyo y la exigencia de consulta previa de cada exposición”¹⁴¹. Tal desavenencia implicó el quiebre de las relaciones entre el MAM y la Universidad Nacional, así como la posterior separación entre ambas instituciones¹⁴².

Bernardo Salcedo, quien firmaba bajo el seudónimo del “Doctor Trueno”, se encargó de dar la batalla en defensa de Marta Traba. Con ello, el artista intentaba, de algún modo, dar continuidad a las polémicas críticas de Traba, aunque sumándole su dosis de irreverencia. A raíz del polémico XX Salón de Artistas, Salcedo escribió que hacer un salón

¹⁴¹ Marta Traba, “El caso del doble Salón”, en *El Espectador, Magazín Dominical*, Bogotá, 4 de mayo de 1969; publicado en Camilo Calderón S., comp., *50 años del Salón Nacional de artistas*, Colcultura, Bogotá, 1990, p. 160.

¹⁴² Durante la inauguración del Salón Nacional, algunos artistas ganadores manifestaron su rechazo. David Manzur y Álvaro Barrios declinaron sus reconocimientos y este último, junto con Bernardo Salcedo “cubrieron sus obras con telas negras”. *Ibid.*, p. 156.

[...] con el limitado propósito de destruir un “Credo” y un estado de posiciones estéticas, ya no es propósito de sana razón sino de esquizofrenia. Planear un programa milimétrico para galopar contra un nombre como el de Marta Traba y contra una institución como el MAM, es una política pobre... muy pobre, mezquina, verde..., de la envidia, que nos está diciendo muy claramente cuán mediocre es el medio en que se ha fraguado. Y digo esto, porque no ha sido otra la razón por la cual el Salón XX fue un “triumfo” de una oscura política milimétricamente planeada, para tratar de menoscabar el prestigio de artistas con real talento que en un momento de su obra fueron y son apoyados por la institución más joven y dinámica de las artes plásticas en el país: el MAM y su fundadora M.T.¹⁴³

Tras su posicionamiento ante el XX Salón Nacional, Salcedo arremetió contra sus organizadores, quienes, lo único que consiguieron, según este artista, fue haber:

[...] engrandecido la imagen de una institución como el MAM que continuará firme en sus postulados, porque no está pidiendo de rodillas en humillante llanto ni a ningún viento que se le declare “fuera de concurso”. El Museo está en concurso... y sus artistas son los únicos que el país pensante acepta como tales y el mundo admira, porque se imponen en cualquier actitud. No como grupo proveniente de una institución, sino como reales valores, intrínsecos: Obregón, Botero, Salcedo, Beatriz González, Manzur, Norman Mejía, Barrios, Caballero, Beatriz Daza, Bursztyn, Solano, Ramírez Villamizar, Alcántara y todos los jóvenes que seguramente seguirán surgiendo en estos años y que el museo acogerá sin vacilación alguna al juzgar sus claridades conceptuales y sus capacidades creativas. Ellos son garantía de valor y talento porque el museo no ha tenido criterio distinto del de apoyar el talento y desechar la mediocridad¹⁴⁴.

[...] Hago un llamado a la gente joven del país, en especial a los estudiantes de arte de las diversas facultades y sobre todo a aquellos de la U.N, para que no se dejen utilizar más con el propósito desleal y deshonesto de tapar, con su juventud, toda esa ansia senil, reverdecida, de quienes son hoy sus profesores y jamás han podido tener una

¹⁴³ Bernardo Salcedo, “Análisis sobre el XX Salón de Artistas”, en *El Tiempo*, Bogotá, 25 de abril de 1969, publicado en *Ibid*, p. 157.

¹⁴⁴ También arremetió contra los artistas premiados: “Por eso es tan ridículo y tan jovialmente cursi el Salón XX, porque sus proyecciones no podrán ir más allá de la amargura que proviene de la falta de talento. Aunque para ello hayan tenido que premiar a un Carlos Rojas simple figura de papel y diletante de tiempo completo en falsos procedimientos estéticos, o hayan declarado fuera de concurso a un Carlos Granada el más oscuro exponente de la mediocridad plástica y a Manuel Hernández sutilmente asociado al elenco reptil”, en *Ídem*.

idea propia. Yo les pido no cortejar lo falso, no entrar en la evasión de la impotencia y no confundirse con un mundo que por gracia ya no nos corresponde vivir.¹⁴⁵

Las palabras de Salcedo quizá nos ayuden a ver hasta qué punto el grupo de artistas que exponía en el Museo, al que Marta Traba tanto defendía, se había constituido en una nueva oficialidad, pensado como un conjunto exclusivo que ostentaba su liderazgo por el “real” valor “intrínseco” de sus obras, mientras que los valores en los que se apoyaban otras obras eran descalificados con extrema dureza. Tal era el maniqueísmo fincado por Marta Traba y que creó escuela.

Durante la progresiva retirada de Marta Traba, su centralidad comenzó a ser sacudida. Las luchas de poder por recuperar los espacios que ella dejaba se hicieron cada vez más evidentes y las confrontaciones, a veces más personales que con referencia a problemas del arte, reflejaban rivalidades y pleitos entre las personas y las instituciones que representaban. Por otra parte, la dedicación y la eficacia de Marta Traba en la construcción y difusión de una historia “inmediata” comenzaron a ceder¹⁴⁶; los debates se circunscribieron, cada vez más, a la exclusividad de los círculos artísticos, y la brecha entre las obras y sus públicos se fue acrecentando.

¹⁴⁵ *Ídem.*

¹⁴⁶ La amiga de Marta Traba, Sussy Iglicky, le decía a la comunicadora Ana María Cano: “Marta Traba tiene la gran cualidad de hacer historia inmediata: crea un claro panorama del rumbo que toman las cosas y por eso se siente tanto cuando ella se va”; “Marta Traba en Colombia. Deja la crítica de arte por la literatura”, en Ana María Cano, *Entrevistas*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Gubereck, 1985, p. 178.

En 1970, la Universidad Nacional abrió su propio museo de arte, bajo la dirección de Germán Rubiano¹⁴⁷. Por otra parte, Gloria Zea asumió la dirección del MAM de Bogotá, luego de unos meses en los que Alejandro Obregón actuó como encargado. La sede del Museo fue trasladada a unos locales en el primer piso del Edificio Bavaria, la compañía cervecera que le brindó apoyo durante un año. Al año siguiente, el Museo se trasladó al Planetario Distrital, donde operó por ocho años.

¹⁴⁷ En septiembre de 1970, cuando era rector Mario Latorre, se creó el Museo de Arte de la Universidad Nacional. Comenzó a funcionar en 1971, en el mismo espacio que había utilizado el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Dos años después, fue construida su sede definitiva.

TERCERA PARTE

3 LAS VANGUARDIAS: CONSUMACIÓN Y NUEVAS FIGURACIONES

3.1 El arte como sistema: ¿un nuevo paradigma?

Al comienzo de los años sesenta, los desarrollos tecnológicos y de las telecomunicaciones desplegaban una imagen entusiasta y renovada del futuro, consignada, por ejemplo, en el eslogan publicitario de la feria mundial de Nueva York, realizada en 1964: “El hombre en un mundo que se encoge y en un universo en expansión”¹. El investigador canadiense Marshall McLuhan, preveía el impacto de los desarrollos en las telecomunicaciones tanto en el psiquismo individual, como en la vida colectiva. Para él, el efecto derivado de la expansión de los medios de comunicación se vería reflejado en la disolución de las distancias entre lo global y lo doméstico, y en la consiguiente reorganización del conjunto de intercambios sociales y culturales.

¹ Citado en Jesús Carrillo, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 15.

La explosión de los medios de masas, como el cine, la radio, la televisión, las revistas ilustradas, etc., según el investigador Jesús Carrillo, dotaría “a lo ‘popular’ de un papel hegemónico en el ámbito general de la cultura”, permeabilizaría “la sagrada barrera burguesa que separaba el espacio privado del espacio público” y, especialmente en Estados Unidos, traería consigo una “rápida sucesión de modas y la diseminación de los estilos de vida”² que penetrarían la vida social y los distintos ámbitos de la experiencia, incluido el mundo del arte.

En el arte de los años sesenta, dicha “sucesión de modas” tomó la forma de un resurgimiento del espíritu iconoclasta de las primeras vanguardias europeas del siglo XX. Este espíritu se manifestó en la exploración de nuevas estructuras comunicativas, como el performance, los happenings o la ampliación de la obra al campo expandido, entre otras manifestaciones, con las cuales se buscaba reconectar la experiencia artística con una cultura más allá del mundo del arte y de la obra de arte: se trataba, como sugería la señal más distintiva de la época, de vincular el arte y la vida.

En un afán por superar la autonomía romántica de las artes, dichas vanguardias, al mismo tiempo, se propusieron replantear el papel del creador, dejándolo de considerar como fuente suprema de subjetividad creadora, como ser ensalzado en su singularidad y como artesano especialmente dotado para la realización de obras excepcionales, para reconocerlo como voz de la cultura y del

² *Ibid.*, p. 20.

lenguaje. En ese sentido, escribía Octavio Paz en 1972: la “crítica del objeto y la del sujeto se cruzan en nuestros días: el objeto se disuelve en el acto instantáneo; el sujeto es una cristalización más o menos fortuita del lenguaje”³.

En un sentido más amplio, el replanteamiento de la noción de artista estaba en relación con el hecho de que el artista se veía confrontado por un gran aparato comercial y tecnológico para la producción, el procesamiento y la difusión de imágenes, donde los procesos, en su totalidad, ya no dependían de la intervención de un productor o de un receptor específico⁴. Según el investigador Boris Groys, esa pérdida de control individual sobre la producción de imágenes fue vivida por algunos teóricos y artistas en aquellos años como una amenaza, aunque, para otros, significó una nueva oportunidad⁵.

A comienzos de los años sesenta, el arte *Pop*, con sus propuestas derivadas de la apropiación de imágenes y de objetos producidos en masa, ganaba reconocimiento dentro de los circuitos internacionales del arte. Pese a los desafíos que en su momento propusieron los artistas pop, Groys señala que, al considerar las imágenes y los objetos producidos en masa como opuestos a la subjetividad creadora, a la “necesidad interior” señalada por Kandinsky, éstos

³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 222.

⁴ La situación de confrontación con los medios tecnológicos y masivos de producción de imágenes era un complejo tema de trabajo para artistas y teóricos desde los años treinta, Sin embargo, durante los años sesenta, dicha situación era más radical, y su influencia más compleja y extendida.

⁵ Boris Groys, “The Mimesis of Thinking”, en Donna De Salvo, *Open System. Rethinking Art c. 1970*, Londres, Tate Publishing, 2005, p. 51.

permanecían ligados a los principios del modernismo. El cambio, según Groy, vino con los artistas minimalistas y conceptualistas, quienes, siguiendo las teorías del lenguaje, entendieron el acto creativo, no como una experiencia individual, subjetiva y autónoma, sino inscrito en determinados “sistemas” de producción de imágenes y de comunicación, ceñido a ciertas reglas e inscrito, desde el comienzo hasta el final, en unas prácticas sociales específicas⁶.

Así pues, desde el lenguaje, los artistas conceptuales hicieron referencia a distintos “sistemas” sociales, incluido el arte mismo. Los minimalistas, por su parte, se ocuparon de los “sistemas espaciales”: buscaron suprimir las distancias entre el objeto y el espacio, y replantear la noción de obra como totalidad de partes relacionadas entre sí. En ese sentido, convirtieron los elementos tridimensionales en piezas de formas y posiciones variables, puestas en relación con los espacios y el accionar de quienes se encontraban con ellos.

De ese modo, a partir de la noción de “sistemas”, los artistas del llamado “posminimalismo” y la vanguardia conceptualista entendieron el proceso creativo desde la perspectiva de la complejidad como un tejido de relaciones más amplio respecto a la materialidad de la obra y al mundo del arte. Los artistas, pues, encontraron una nueva forma de hacer referencia al mundo por “fuera” del arte, es decir, a los diferentes “sistemas sociales”, incluido el “sistema del arte”, cuyas reglas, entonces, podían ser observadas, cuestionadas y modificadas. Así, los

⁶ *Ibid.*, p. 52.

artistas pudieron apropiarse de los distintos “sistemas” como un rico material de trabajo y, a su vez, el acto de creación ya no sucedía como algo excepcional, en solitario y separado o por fuera de las “burocracias” del arte y del “mundo”, sino en medio de ellos y de las más diversas rutinas cotidianas.

Aunque, señala Boris Groys, el cambio de actitud hacia la noción de “sistema” pudo malinterpretarse con facilidad, al considerarse como un acto de capitulación con respecto a los aparatos del progreso tecnológico y a la cultura de masas comercializada. Sin embargo, según este autor, dicho cambio permitió a los creadores, por primera vez, criticar y analizar, con los medios artísticos que tenían a su alcance, el régimen dominante de la producción de imágenes y su distribución masiva⁷.

Si la noción de sistema resultó operativa para los artistas y les permitió ampliar su campo de acción, también lo fue para los teóricos del arte, quienes se propusieron repensar el campo del arte, ampliado o integrado a las condiciones dadas por la expansión de los medios de comunicación de masas⁸. A comienzos de los años setenta, el crítico de arte inglés Lawrence Alloway, a quien se debe el

⁷ *Ídem*.

⁸ La noción de sistemas no era nueva. Adorno y Horkheimer escribían en los años cuarenta: “La cultura marca hoy todo un rango de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos”. Sin embargo, para los autores, la relación entre los sistemas generados por “las industrias culturales” y por el arte era problemática y diferenciada o, incluso, antagónica y excluyente. “Por el momento -señalan los autores-, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”. Véase Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 165 y 166.

nombre y las primeras teorizaciones sobre el arte Pop, señaló en un artículo publicado por *Plural*, que el arte había pasado a integrar “una red de comunicaciones de gran eficacia”⁹. Frente a un crecimiento en el número de artistas, a una proliferación de estilos y de productos artísticos, y a una expansión en la distribución de las obras a través del uso de las “nuevas técnicas de venta”, de reproducción y de difusión masiva, el término “arte”, señalaba Alloway, debía ser reconsiderado como “sistema”:

Incluye el trabajo original y sus reproducciones, los escritos críticos o informativos, las galerías y museos y las colecciones privadas. Es una suma de personas, objetos, recursos, mensajes e ideas. Incluye monumentos y fiestas, estéticas e inauguraciones, *Avalanche y Art in America*. Quiero describir ese término como un sistema y considerar qué efectos tiene en el arte y en nuestra comprensión del arte. Déjenme declarar de una vez que sistema no significa solamente *establishment*¹⁰.

Seguidamente, Alloway se pregunta:

¿Cuál es la producción del mundo del arte visto como un sistema? No es el arte, porque existe con anterioridad a la distribución y sin la tecnología de información. La producción es la distribución del arte, literal e indirectamente, como texto y reproducción¹¹.

Así pues, entender el arte como “sistema” permitía dar cabida a las nuevas condiciones de distribución y consumo de las obras como “texto y reproducción”. Una nueva situación que introducía cambios significativos, pues convertía el arte en flujo de información y de signos desmaterializados, liberados de las obras

⁹ Lawrence Alloway, “El mundo del arte de hoy visto como un sistema”, *Plural*, México, vol. 2, núm. 33, 24 de septiembre de 1973, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ídem.*

físicas que los originaron¹². Los ecos de las obras de arte y de las voces de los sus creadores aparecían en lugares y soportes insospechados: en objetos de consumo, en la publicidad, en las revistas de moda, entre muchos otros. Por esa razón, para investigadores como Alloway, el arte había sido asimilado a las esferas del consumo: había sido bajado de su pedestal, de aquel “lugar privilegiado que le atribuía el humanismo de símbolo inmortal o de ejemplo moral”, para hacer parte de un amplio “espectro de objetos y mensajes” cotidianos. El arte, concluye Alloway, se ha vuelto “parte de un sistema de información pública”¹³ (Imagen 3.1).

Y en esos flujos de información, las imágenes son sustituidas por otras, y forman cadenas sin referentes fijos. De ese modo, el arte se liberaba “hacia un espacio de no-designación”, como señala Bernardo Pinto de Almeida. Es en ese panorama, según este autor, en que el museo reaparece en el contexto contemporáneo “como instancia acreedora y legitimadora por excelencia, y dado que la cosa del arte como tal cada vez se vuelve más ausente”. Esa situación, de desmaterialización del objeto artístico y de “no-designación”, genera un espacio

[...] cuya acreditación, por no decir identificación, sólo requiere la presencia, no de la cosa, sino de aquello que la nombra. Es en este sentido en el que el arte actual necesita cada vez más de los dispositivos que lo nombran -la revista, el museo, la

¹² El investigador español José Jiménez señala a ese respecto: “la expansión de la técnica y la consecuente tendencia a la multiplicación del objeto hace gravitar sobre éste, también sobre ese ‘objeto’ tan especial que seguimos llamando ‘obra de arte’, una pérdida ‘de peso’, de materialidad. O, en otros términos, lo conduce irremisiblemente a su conversión en signo, en unidad o conjunto de información”. En José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, Alianza, 2003, p. 241.

¹³ L. Alloway, “El mundo del arte de hoy visto como un sistema”, art. cit., p. 9.

galería-, para definirse en una dimensión que, con todo, resulte reconocible y contextual¹⁴.

Así pues, el sistema del arte aparecía entonces como una red móvil y desjerarquizada de imágenes, ideas, espacios, objetos e información, pero también de actores. Frente a la necesidad de actualidad y de fabricar un acontecimiento mediático, la atención de las instituciones se volcó hacia los artistas vivos, quienes comenzaron a ocupar un lugar de visibilidad preponderante. Si hasta entonces los museos, como señala Alloway, “trabajaban a una distancia fija del arte que exhibían”¹⁵, durante los años setenta la distancia temporal se fue acortando, y las instituciones comenzaron a incluir con mayor regularidad el trabajo de los artistas vivos, actividad que llegó asemejarse con el de galerías de arte; entre museos y galerías hubo mayor colaboración y complicidad, y las funciones de los curadores, los críticos, los galeristas y los historiadores del arte se fueron haciendo cada vez más móviles e intercambiables, comprometidos todos en la producción, casi inmediata, del evento mediático. Esa aceleración en la producción de información contribuyó, según Alloway, al mismo deterioro de la noción de vanguardia, pues la supresión de un tiempo necesario para la elaboración de los cambios y de las nuevas ideas terminó unificando la información, a la vista del receptor, en una sucesión de reseñas más o menos iguales, como ya se trató en la primera parte de esta investigación (Imagen 3.2).

¹⁴ Bernardo Pinto de Almeida, “La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980”, *Arte y Parte*, Santander, núm. 70, s.f., 2007, pp. 30-59; p. 49.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 7.

3.2 Dilemas y disyuntivas en América Latina

En América Latina, los dilemas y tensiones del arte se hacían más complejos por la situación histórica de pobreza, de injusticia y de desigualdad social, así como por los cruces de su diversidad cultural y sus tradiciones. Como parte de las secuelas de dominación colonial, cultural y económica, y del “desarrollismo”, como decía Juan Acha¹⁶, los discursos teóricos y artísticos en América Latina se presentaban, a menudo, como productos de una “periferia” intelectual en conflicto o sumisión respecto de los centros cosmopolitas de los países del “primer mundo”. Al fin y al cabo, señala Aníbal Quijano, a los pueblos dominados se les impuso “un distorsionante espejo que les obligara a verse con el ojo del dominador”¹⁷, donde la imagen reflejada resultaba siempre desventajosa. Descolonizarse, pues, era también subvertir las comparaciones devaluatorias. De modo que, durante los años sesenta y setenta, al decaer el fervor internacionalista del modernismo y de los discursos del “desarrollo”, los debates por la descolonización del pensamiento y de las artes se agudizaron.

La crisis del modernismo también se vivió en América Latina como un esfuerzo por quebrantar la autonomía del arte, por tratar de reintegrar el arte a la

¹⁶ Según Juan Acha, el “desarrollismo” es la versión psicosocial de la realidad socioeconómica del subdesarrollo. Juan Acha, “Las posibilidades del arte en América Latina”, *Plural*, México, vol. 2, núm. 24, septiembre de 1973, p. 53.

¹⁷ Aníbal Quijano, “El fantasma del desarrollo en América Latina”, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, vol. 6, núm. 2, mayo-agosto 2000, p. 81.

vida cotidiana. Adicionalmente, los artistas y teóricos latinoamericanos se veían llamados a impulsar formas de desjerarquizar y democratizar el arte, el que hasta entonces se encontraba amparado por unas élites vicarias de la tradición europea. Por eso, una de las cuestiones más recurrentes y relevantes, tras la puesta en cuestión de la experiencia estética elitista y las formas artísticas tradicionales, parecía ser la necesidad de revisar la función social del arte; al mismo tiempo, se requería poner a prueba las nuevas condiciones y posibilidades derivadas de la ampliación de los medios de comunicación de masas dentro de procesos de mayor autonomía cultural y política.

Hacer realidad un arte que desempeñara un papel significativo en la sociedad como agente de transformación social, así como hacerlo accesible a un público más amplio, habían sido preocupación de muchos de los artistas latinoamericanos a lo largo del siglo XX; la nueva situación planteada por la cultura urbana y de masas implicaba nuevos y diferentes desafíos.

Más que quebrantar totalmente la autonomía del arte, el dilema durante los años setenta parecía dirigido a conservar las exigencias de una creación experimental y, a su vez, ampliar la resonancia social y política del arte mediante la exploración de sus posibilidades democratizadoras, como, por ejemplo, a través de la cultura de masas o de la inserción del arte en la vida urbana. Las preguntas parecían otras: ¿cómo hacer del arte de vanguardia una experiencia social significativa en una cultura urbana masificada, la que ofrece una variada gama de nuevas experiencias estéticas y de consumo, incluido el arte mismo? ¿Y cómo

conservar las posibilidades críticas y transformadoras del arte en una región en emergencia social, política y económica?

Si en América Latina el modernismo parecía haberse dado como un proyecto unificador, las vanguardias de los años sesenta y setenta y su variedad de cuestionamientos trajeron consigo una explosión de lenguajes particulares, como una Babel donde las formas adoptadas eran tan variadas como diferentes eran las particularidades de cada región y país. A su vez, quizá, esa Babel evidenciaba las contradicciones propias de los procesos histórico-culturales en América Latina, los cuales parecían salir de su ocultamiento tras la caída del velo aparentemente uniforme del modernismo. La investigadora chilena Nelly Richard señala que la temporalidad uniforme, continua y racionalizada por la “conciencia occidental”, desde donde se originaba la dinámica de afirmación y negación de las vanguardias, no podía estar presente en América Latina, pues allí prevalecían

[...] los desfases e inconexiones que marcan la formación histórico-cultural latinoamericana; producto híbrido de tradiciones mezcladas y de pasados bruscamente yuxtapuestos en sedimentaciones irregulares de memorias fragmentadas. El programa vanguardista de la modernidad le ofrece entonces a América Latina un modelo de ordenamiento de la crisis que no contempla la inorganicidad de tradiciones entrecortadas y desensambladas ni admite la precariedad de una sucesión de fases y procesos en constante desequilibrio de términos¹⁸.

Pese a lo incongruente que pueda resultar, en América Latina, según Juan Acha, hemos sido unos “importadores” y unos “imitadores” de las “naciones

¹⁸ Nelly Richard, “Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha”, en Ana María de Moraes Bellezo (compiladora), *Modernidade: Vanguardias artísticas na América Latina*, Sao Paulo, Memoria/Unesp, 1990, pp.187 y 188.

adelantadas”¹⁹. Por esa razón, Nelly Richard señala que nuestros discursos de lo nuevo están cruzados por una “falla constitutiva”, por un “destiempo” y por una “asimetría” en relación con el “horizonte internacional de producción de lo nuevo”. Así, lo nuevo, para esta autora, actuaba “siempre disociativamente” de las tradiciones locales en América Latina. Esa idea de “disociación”, de “desfase”, de estar desterrados de nosotros mismos y de nuestras tradiciones, pero también de las vanguardias, se convirtió en un tema recurrente, y fue motivo de álgidos y ricos debates en aquel entonces.

Desde el “colonialismo modernista” o el “desarrollismo” se asociaba lo nuevo a un producto inherente al progreso tecnológico, científico y económico “del horizonte internacional” del “primer mundo”, del cual, dadas nuestras condiciones, quedábamos automáticamente excluidos. El problema parecía estar en una especie de ilegitimidad para incluirnos dentro de las dinámicas de lo nuevo. Sin embargo, con la crisis de las vanguardias o, en palabras de Juan Acha, con el hecho de que “muchos de los artistas de los países desarrollados postulan hoy la ruptura del sistema artístico occidental”, la situación se hacía mucho más compleja, pues dada esa “transmutación de valores”, escribe Acha en 1973:

[...] nos vemos ante la sorpresa de tener que interrumpir nuestra política artística de saltos, al no tener modelos que importar, puesto que desde hace unos cinco años nada nuevo nos ofrece el mundo internacional de las artes visuales tradicionales²⁰.

¹⁹ J. Acha, “Las posibilidades del arte en América Latina”, art. cit., p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 53.

En ese sentido, la crisis del arte Occidental, expresada, a su vez, en un declive de las pretensiones universalistas de la modernidad, implicó para los latinoamericanos construir caminos acordes con nuestras necesidades particulares. Se trataba de hacer un esfuerzo para inventar nuevos espejos donde pudiéramos reflejarnos sin las mismas mediaciones deformantes.

Dentro de ese contexto crítico, el término de vanguardia pasó a ser un objeto problemático, pues con él se designaban propósitos y proyectos diferentes; además, se confundía la experimentación local con la noción de una vanguardia en crisis. Por esa razón, quizá, la inadecuación del término vanguardia para tan variada gama de experiencias y expresiones fue la combustión de muchas de las controversias durante los años setenta.

Así pues, en los distintos países latinoamericanos, las llamadas nuevas vanguardias de los años sesenta y setenta asumieron diferentes y variadas configuraciones, cuyo estudio global se hace problemático. En los siguientes párrafos, se exponen algunas ideas presentes en las discusiones sobre las nuevas vanguardias en América Latina durante aquellos años.

3.2.1 Vanguardias latinoamericanas: experimentación, participación y autonomía.

En el Brasil, las utopías modernas se experimentaron con intensidad y vigor, razón por la cual la producción teórica y experimental de ese país adquirió rasgos característicos. La utopía moderna, derivada de las vanguardias constructivistas europeas de los años veinte, encontró en la integración de las artes, bajo el manto de la arquitectura, la nueva función de un arte para las masas. Esa utopía fue muy fecunda en el continente americano, cuyo soporte, se creía, estaba en los

procesos de modernización industrial, donde, se pensaba, estaba todo por hacer. La inauguración de Brasilia, en 1960, aparecía como la realización más completa y acabada de dicha utopía. Con la crisis de los ideales de la modernidad, esas utopías comenzaron a mostrar sus fallas.

A finales de los años cincuenta, el poeta Ferreira Gullar, en el Brasil, se propuso impugnar las pretensiones racionales y de científicidad reivindicadas por los artistas y poetas concretos del grupo de São Paulo, con quienes se había vinculado antes. En su manifiesto Neoconcreto, escrito en 1959, para el *Jornal do Brasil*, afirmaba que los concreto-racionalistas aún veían “al hombre como una máquina entre máquinas” y procuraban “limitar el arte a la expresión de esa realidad teórica”²¹. En su intento por hacer del lenguaje del arte una experiencia fenomenológica con significaciones existenciales, en conexión con lo real y en una tensión constante entre lo efímero y lo permanente, Ferreira Gullar imaginó el proceso creativo más allá del objeto material como un “cuasi-corpus” o un “no-objeto”. Esta idea es una teoría precursora de los no-objetualismos que fueron defendidos, por ejemplo, por Juan Acha en los eventos de Medellín, como se mostró en la primera parte de la presente investigación.

²¹ Escribía Ferreira Gullar en su Manifiesto: “El racionalismo despoja el arte de toda autonomía y sustituye las cualidades intransferibles de la obra de arte por nociones de la objetividad científica: así, los conceptos de forma, espacio, tiempo y estructura —que en el lenguaje de las artes están unidos a una significación existencial, emotiva y afectiva— son confundidos con la aplicación teórica que de ellos hizo la ciencia [...] los concreto-racionalistas aún ven al hombre como una máquina entre máquinas y procuran limitar el arte a la expresión de esa realidad teórica”. Ferreira Gullar, “Manifiesto Neoconcreto”, en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 22 de marzo de 1959, en *Cuasi-Corpus. Arte concreto y Neoconcreto de Brasil*, México, Museo Tamayo Arte Contemporáneo y Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2003, p. 116.

En otro sentido, los planteamientos de los artistas neoconcretos de Río de Janeiro, entre quienes se encontraban, junto con Ferreira Gullar, Lygia Clark y Hélio Oiticica, entre otros, también sirvieron de soporte para la construcción de una noción de vanguardia a partir de la cual era posible repensar la función social del arte experimental ligada a la situación social, en este caso, de Brasil. De una forma muy particular, se unieron la cultura popular y las condiciones paradójicas del “subdesarrollo” con las exigencias de experimentación vanguardistas, cuya búsqueda era ampliar los límites restringidos del arte para el encuentro con lo real o, mejor, encontrar una “nueva objetividad”, según la expresión de Oiticica²² (Imagen 3.3).

Así pues, la vanguardia en Brasil construyó una vinculación muy vigorosa entre discurso estético y acción política, la cual permitió reformular las nociones de artista y de público, asumidos ambos como agentes activos en el proceso creativo y en la transformación de la sociedad; a la vez, supuso plantear la inserción de esos actores con su accionar en la cultura de masas, como una opción rica en posibilidades y oportunidades²³. En ese sentido, Ferreira Gullar sostiene en su escrito “Vanguardia y subdesarrollo”, publicado en 1969 y citado por la

²² Véase Hélio Oiticica, *Situação da vanguarda no Brasil. Proposta 66*, Río de Janeiro, 1 de noviembre de 1966, disponible en www.itaucultura.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho, consulta: 28 en octubre de 2007.

²³ Gonzalo Aguilar, “Hélio Oiticica: La invención del espacio”, art. cit., p. 24.

investigadora mexicana Rita Eder²⁴, que en América Latina la cultura de masas, como agente “formador e informador de la sensibilidad de nuestro tiempo”, según explica Rita Eder, permite canalizar la “función liberadora de la creatividad”. En esa cultura es posible localizar “la nueva experiencia estética del hombre contemporáneo y la que puede dar lugar a una integración del arte a la sociedad”, sin reñir con la asimilación de los cambios en el lenguaje artístico. En ese sentido, lo nuevo es para Ferreira Gullar, según Eder

[...] parte indispensable de un proyecto de liberación en el ámbito del subdesarrollo, ya que los países dominantes han ejercido el poder sobre América Latina gracias a la supervivencia de viejos modos de vida que implican el atraso y la ignorancia²⁵.

De ese modo, la vanguardia asumía, para Ferreira Gullar, un papel destacado en el proyecto de liberación de América Latina. Ese poder depositado en las vanguardias artísticas, dentro de las luchas contra la dictadura militar impuesta en 1964, fue quizá una de las razones para que los artistas brasileños no rompieran con las instituciones artísticas, que acogieron sus iniciativas, como sí

²⁴ En su ensayo “Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina”, la investigadora mexicana Rita Eder relaciona las posiciones con respecto a las vanguardias de tres críticos de arte latinoamericanos. En un extremo, la investigadora ubicaba los planteamientos de Marta Traba, con su “resistencia” al “terrorismo” de las vanguardias internacionales; en el opuesto, posiciona las vanguardias “guerrilleras” de Frederico Moraes y, en el medio, las reflexiones críticas de Ferreira Gullar, quien aceptaba con cautela lo nuevo y trasgresor, junto con las posibilidades de cultura de masas, al permitir transformar las estructuras anquilosadas de nuestras sociedades inequitativas. Rita Eder de Blejer, “Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina”, en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, México, núm. 13, primavera de 1977, pp. 10-12. Al margen del texto de la investigadora, añado que Ferreira Gullar fue vigilante con las vanguardias, hasta el punto que, al finalizar los años setenta, se distanció de ellas, pues le resultaban aburridas.

²⁵ *Ibíd.*, p. 12.

sucedió en otros lugares como, por ejemplo, Argentina. En ese sentido, el profesor Gonzalo Aguilar señala que, en Brasil, los artistas no se sintieron

[...] tentados por abandonar las instituciones del arte ni por descartar los poderes de su especificidad: por un lado, porque no tenía sentido dilapidar el entramado institucional de los museos de arte moderno logrado en las espléndidas batallas del concretismo; por otro, porque el antagonismo político no se percibía necesariamente más vigoroso que el artístico²⁶.

La concepción de las vanguardias con funciones de renovación e integración social, dentro de las posibilidades ofrecidas por la cultura de masas, lo que algunos consideraron *populismo de vanguardia*²⁷, contribuyó, según Aguilar, a “viabilizar y vitalizar la circularidad entre cultura alta y cultura popular”, así como a “potenciar al máximo la interacción entre densas categorías provenientes de la estética y la vida cotidiana”²⁸. Adicionalmente, ese movimiento artístico tuvo un impacto importante en la valoración de las potencialidades políticas y democratizadoras de las vanguardias locales, así como de las fortalezas de la experimentación. Se trataba de vanguardias artísticas y liberadoras e independientes, que no desconocían lo inevitable de las interrelaciones globales.

En Argentina, la situación fue diferente, al menos así lo han planteado algunos investigadores. En especial, a partir de la existencia de los programas del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, eje principal de la actividad cultural

²⁶ G. Aguilar, “Hélio Oiticica...”, *op. cit.*, p. 24.

²⁷ Señala Gonzalo Aguilar que se trata de “un fenómeno que podría denominarse populismo de vanguardia o populismo *chic* y que tuvo una gran persistencia en la cultura brasileña. Este populismo de vanguardia “contiene la promesa de conectar las conquistas del arte contemporáneo con la labor en las *favelas* y en otros espacios públicos”. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ *Ídem.*

de los años sesenta en Buenos Aires, se ha señalado que existía una correspondencia y una “sincronía conceptual entre las propuestas de los artistas argentinos y los artistas de los llamados centros del primer mundo”²⁹, particularmente en relación con las nuevas vanguardias de los Estados Unidos. Dicha situación fue producto de los diversos programas de estímulos e intercambios entre críticos y artistas argentinos y extranjeros; con influencias recíprocas, como lo testificaron los mismos visitantes.

El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella fue inaugurado en 1963; desde ese año, fue dirigido por Jorge Romero Brest hasta su clausura, a finales de la década³⁰. Romero Brest se comprometió con toda clase de propuestas en cuya base estuviera la libertad, la novedad y la experimentación, dando continuidad al propósito que se planteó al comenzar su trabajo como director del Centro:

[...] no admitiremos repetición [...] nuestra vara no es el valor, cuya estimación es social y exige reconocimiento público, sino la invención, aun mejor dicho la de la aventura [...] proponemos, un camino de libertad de expresión”³¹

Bajo el imperativo de acoger lo nuevo y fomentar la libertad, los planteamientos y apoyos de Romero Brest fueron flexibles a los cambios y a las necesidades de un presente en movimiento: no tenía reparos en anunciar la

²⁹ Patricia Rizo, *Instituto Di Tella. Experiencia '68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998, p. 10.

³⁰ Sobre la clausura del Di Tella se ha especulado mucho: algunos dicen que fue cerrado por presiones políticas por parte de la dictadura; otros señalan que perdió credibilidad por su falta de compromiso político, mientras que sus directivos argumentan dificultades económicas.

³¹ J. Romero Brest, *Arte Visual en el Di Tella*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 24, citado en Patricia Rizo, *Instituto Di Tella. Experiencia '68, op. cit.*, p. 31.

muerte del arte y el fin de la obra de arte³², en acoger los procesos de su desmaterialización en favor de los conceptos o las acciones en las cuales la experiencia de temporalidad primaba sobre la permanencia del objeto, así como en celebrar las posibilidades brindadas por los nuevos medios. En la década del Di Tella, las acciones y los eventos espectaculares de Marta Menujín, como, por ejemplo, La Menesunda, realizada en 1965, se hicieron conocidos, a veces, por los mismos escándalos que motivaban.

Por lo anterior, se ha dicho que, si las vanguardias de Brasil optaron por el populismo, en el Di Tella -así como en el Centro de Arte y Comunicación, CAYC, fundado por Jorge Glusberg una vez que cerró el Di Tella, y del que se hablará más adelante-, las vanguardias tuvieron un cariz intelectual y, en muchas ocasiones, hermético. En ese sentido, las propuestas de los artistas se asociaron con un nuevo elitismo: si éstas buscaban fusionar el arte y la vida, en las instituciones volvían a quedar separadas, pues eran accesibles solo para unos pocos "iniciados". Otros artistas decidieron realizar sus acciones en la calle o en distintos lugares de la ciudad, en donde se integraban más fácilmente con la acción política o con los asuntos cotidianos, prescindiendo de los circuitos artísticos, como sucedió con "Tucumán arde", o con murales, afiches, historietas políticas, talleres populares, entre otras experiencias.

³² En uno de los trabajos de Roberto Jacoby expuesto en el Di Tella se leía, por ejemplo, que se había acabado "la obra de arte porque la vida y el planeta comenzaban a serlo". *Ibid.*, p. 54.

En sus artículos y conferencias escritos durante los años setenta, Romero Brest se planteaba la disyuntiva frente a “los ‘modos de conformidad’ de la mayoría”, refiriéndose al “diseño industrial y el publicitario, el arte para consumir, los medios masivos de comunicación”, pues, como forma de resistencia ante lo establecido, y dudaba si debía aceptarlos o negarlos:

Me ha costado mucho decidirme, pero considerando finalmente que la batalla debe ser empeñada en el seno de la sociedad como es, de consumo o de producción o de explotación, porque la vida no se detiene a la espera de soluciones por mucho que se las deseen, pienso que los artistas, preservando su libertad para crear lo conveniente, tampoco pueden detenerse³³.

Para Romero Brest, era importante atender a los cambios y a las transformaciones del arte y la cultura, así como encontrar teorías para explicar dichos cambios.

Durante los años setenta, el protagonismo de las vanguardias argentinas se desplazó al Centro de Arte y Comunicación (CAYC), fundado y dirigido por Jorge Glusberg a comienzos de la década³⁴. Para este empresario, promotor y teórico, el arte había “establecido una cooperación activa con la industria, la tecnología y la

³³ Jorge Romero Brest, “Bases de una política artístico-visual en Latinoamérica”, *Plural*, México, vol. 2, núm. 33, 24 de septiembre de 1973, p. 22.

³⁴ Jorge Glusberg, según Néstor García Canclini, se constituyó en una institución “unipersonal”, con control sobre muchas instancias de la producción y circulación artística: él era quien financiaba el CAYC, su revista y sus actividades; él promovía a los artistas dentro y fuera de su país, realizaba los intercambios y sus recursos servían para la realización de los proyectos experimentales de los artistas; al mismo tiempo, representaba a los críticos argentinos en las asociaciones internas e internacionales. En fin, parecía un ejemplo extremo de la movilidad de funciones a la que hacía referencia Lawrence Alloway. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 90.

ciencia”³⁵. En 1970, Glusberg escribía que estamos “hablando de un [...] arte vivo, creado por matemáticas, en lugar de pintura; luces y motores e información en lugar de pinceles”³⁶.

Se trataba, pues, de un arte ligado a los desarrollos científicos y tecnológicos más recientes, y que Glusberg promovía a través de grupos interdisciplinarios, como el “Grupo de los 13”, conformados por ingenieros, teóricos de las ciencias sociales y artistas, incluido el mismo Glusberg. Estos grupos trabajaban, en muchas ocasiones, asociados con algunos artistas de los países de mayor desarrollo tecnológico, como, por ejemplo, Japón o Estados Unidos. Aún así, este arte, para Glusberg, no dejaba de estar “comprometido con la sociedad” y con las problemáticas propias de los países latinoamericanos, de las que era su “versión” y su “visión”³⁷.

En una dirección diferente, otra de las expresiones de vanguardia que tomó fuerza en algunos países latinoamericanos, especialmente en Argentina, en Venezuela y México, y en Colombia, se relaciona con las derivaciones del geometrismo y del concretismo a los espacios de la ciudad. Se trataba de una “geometría sensible” que permitía trascender sus propios límites para generar

³⁵ Jorge Glusberg, “Arte y cibernética”, *El Colombiano*, Medellín, 19 de abril de 1970, Suplemento Dominical, s. p.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ Miguel González, “Todo está muy Caro”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 13, octubre de 1980, p. 42.

soluciones nuevas, donde el arte se integraba a la vida urbana y a la ciencia, alcanzando así una nueva función social³⁸.

Las experimentaciones con la “geometría sensible”, que se desprendían del cuadro y de la escultura tradicional, parecían plantear salidas alternativas a la desmaterialización del objeto artístico. Se buscaba la realización de una obra de arte total a partir de los planteamientos y las utopías de las vanguardias constructivas y de la Bauhaus, como lo venía planteando el influyente artista de origen húngaro radicado en París, investigador de los procesos ópticos, Víctor Vasarely: el arte debía integrarse a la arquitectura, a la calle, a los espacios y objetos cotidianos, al cuerpo, y era el responsable de dar forma a una nueva estética para un mundo moderno. Vasarely afirmaba en 1970: “Quiero terminar con todo lo que precisamente quiere el museo: la obra única e irremplazable, el peregrinaje, la contemplación pasiva del público”³⁹. En ese sentido, el arte tenía que encontrarse con la fábrica, la calle y los objetos de consumo, como señala Damián Bayón: “Sí, ése es el proyecto utópico de Vasarely, hacer una ciudad entera pintando y creando volúmenes de diferentes colores. (Un ‘arte total’)”. De

³⁸ Fermín Fevre utiliza el término de “geometría sensible” para referirse a la obra Ary Brizzi, integrante del Grupo Arte Generativo de Argentina, así como, en general, para la obra de otros artistas posteriores, como J. A. Fernández Muro y R. Polesello, entre otros. Fermín Fevre, “Ary Brizzi: un arte visual sensible”, en *Plural*, México, vol. 6, núm. 9, 3 de junio de 1975, p. 43.

³⁹ Luis Alonso Fernández, *Museología y museografía*, Barcelona, Serbal, 1999, p. 82.

ese modo, la obra de Vasarely era, para este autor, un “‘puente’ entre la Bauhaus y los cinetistas”⁴⁰.

Las propuestas derivadas de la geometría, como las de los cinéticos venezolanos, entre otras, eran consideradas como una expansión al espacio de la ciudad, en estrecha conexión con los desarrollos de la ciencia⁴¹. Para Damián Bayón, sin embargo, tales propuestas no dejaban de plantear un dilema: si bien podrían significar la revitalización de la utopía moderna a través de nuevas realizaciones, al mismo tiempo podían representar el final de dicho ciclo, ante el agotamiento y las limitaciones de las soluciones exclusivamente estéticas o formales. En el primer caso, le comentaba a Julián Gallegos: “Sin querer ser profeta, desde hace años vengo diciendo que todas esas obras deberían ser ejecutadas a gran escala para ir a parar a la arquitectura y al urbanismo”. Una situación que, según Gallegos, podía “revertir en un nuevo urbanismo, en una nueva arquitectura”⁴².

⁴⁰ J. Gallegos y D. Bayón, “Una conversación sobre arte último”, art. cit., p. 35. La cita de Vasarely se encuentra en Luis Alonso Fernández, *Museología y museografía, op. cit.*, p. 82.

⁴¹ El Cinetismo, especialmente fecundo en Venezuela, representó una forma de acoger el movimiento y de brindarle al espectador una experiencia estética envolvente y dinámica. Los experimentos cinéticos de artistas como Carlos Cruz Díaz y Alejandro Otero se expandieron a la ciudad, mientras que los de Jesús Rafael Soto fueron asociados a la ciencia contemporánea. Saul Yurkievich, por ejemplo, señala que la obra de Soto respondía a la nueva experiencia del hombre contemporáneo, quien considerado “un microcosmos aparece ahora como lugar de coincidencia fugitiva de fuerzas en continuo movimiento”. Yurkievich, Saúl. “Soto: ‘la movilidad reverberante’”, *Plural*, México, vol. 4, núm. 7, 6 de abril de 1975, s. p.

⁴² J. Gallegos y D. Bayón, “Una conversación sobre arte último”, art. cit., p. 34.

Sin embargo, las propuestas a gran escala que buscaban fundir arte, diseño, arquitectura y urbanismo, más que profecía, se concretaron en los trabajos de los arquitectos-artistas, Luis Barragán, mexicano, y Mathias Goeritz, radicado en México. Para Acha, ellos eran pioneros: “El primero con su manejo creador y bella organización de espacios vacíos e insinuados”⁴³. El segundo, según Acha, “con su minimalismo volumétrico y generador de espacios y con sus conceptos de arquitectura emocional de raigambre antifuncionalista”⁴⁴. Los trabajos pioneros de ambos incentivaron a un grupo de escultores a desarrollar propuestas novedosas en la interacción entre arte, arquitectura y urbanismo. Algunos de estos escultores-arquitectos-urbanistas aplicaron nociones de semiótica al espacio y a la geometría, como, por ejemplo, en el planteamiento de Manuel Felguérez de un “espacio multidireccional”, e introdujeron un lenguaje innovador para las propuestas escultóricas de gran escala. La prolija actividad de estos escultores-arquitectos-urbanistas fue ampliamente respaldada por empresas y gobiernos, tanto durante esos años, como en las décadas siguientes⁴⁵.

⁴³ Juan Acha, “Mathias Goeritz: Condensador de espacios”, en *Plural*, México, vol. 3, núm. 7, 15 de abril de 1974, p. 43.

⁴⁴ Juan Acha, “El impacto visual de Fernando González Gortázar”, en *Plural*, México, vol. 4, núm. 11, agosto de 1975, p. 44.

⁴⁵ Véase Manuel Felguérez, “El espacio múltiple”, en *Plural*, México, vol. 5, núm. 6, marzo de 1976.

3.3 Las vanguardias en Colombia: de la resistencia a la reconexión internacional

3.3.1 Marta Traba, la “teoría de la resistencia” y los artistas colombianos

A pesar de los importantes logros de muchas de las vanguardias en América Latina, para la crítica colombo-argentina Marta Traba, gran parte de la experimentación de esos años, especialmente la producida en Caracas y en Buenos Aires, representaba un arte de “entrega” y de “rendición” a las metrópolis del “primer mundo”, pues, para ella, eran propuestas realizadas con un sentido “mimético”, de algún modo inconsistente, ya que la situación de desarrollo tecnológico y de modernización que daba lugar a las dinámicas de lo nuevo y a las modas en el “primer mundo” no era comparable con la de nuestros países, cuyas condiciones sociales y económicas eran diferentes.

En su teoría de la “resistencia”, elaborada a finales de los años sesenta, especialmente en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, publicado en México, en 1973⁴⁶, Marta Traba planteaba una toma de distancia frente a las vanguardias de las sociedades industrializadas -principalmente Estados Unidos-, pues esa búsqueda de originalidad y movilidad, la base misma del arte moderno, a la que llamaba la “estética del deterioro”, parecía exacerbarse y amenazar la continuidad del arte, pues forzaba la lógica del deterioro hasta la disolución de las formas artísticas

⁴⁶Véase también Marta Traba, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972; y *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.

tradicionales con el consecuente alejamiento del público. De ese modo, las propuestas disolventes de las vanguardias internacionales, sus acciones y provocaciones eran el reflejo de la profunda crisis cultural de las sociedades industrializadas. Para Marta Traba, la situación de pérdida de significaciones y de escisión entre lo que ella llamaba un “vanguardismo en el vacío” y las tradiciones culturales, no se daba de la misma forma en América Latina, donde, en vez de opulencia, había pobreza, y donde ni la tecnología ni las industrias culturales ejercían la misma fuerza ni el mismo control⁴⁷.

Para Marta Traba, la situación de los países latinoamericanos, especialmente la de Colombia, no era enteramente desfavorable para los artistas, pues de su desconexión, de ese desfase, surgía un arte rico, que se nutría de ese mundo aparte. Conscientes de vivir en él, los artistas colombianos reafirmaban “su voluntad de decir las cosas, irremediabilmente, desde un punto de vista colombiano”, confirmando, con ello, “los valores de la región”⁴⁸.

Los artistas, en dichas circunstancias, formaban parte de su sociedad, reinterpretaban sus necesidades, y no renunciaban a las técnicas tradicionales del dibujo, del grabado, de la cerámica y de los tejidos, entre otros, pues eran apreciadas como “datos y memorias”, capaces de “comunicar la visión del mundo”

⁴⁷ Véase Marta Traba, “La cultura de la resistencia”, ponencia presentada en la Universidad de Bonn, en el Seminario de Romanística, en mayo de 1973, en: AA VV, *Literatura y Praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974, y disponible en Emma Araujo de Vallejo, comp., *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 329.

⁴⁸ Marta Traba, “Propuesta para una doble lectura”, Bogotá, *Arte en Colombia*, núm. 23, marzo de 1983, p. 25.

que los rodeaba⁴⁹, fortaleciendo con ello la comunicación con sus propias comunidades. Por esa vía, según Traba, y de una manera más discreta, pero efectiva, los artistas habían logrado vincular el arte y la vida, y cumplir así la aspiración de las vanguardias. Por esa razón, en América Latina, según Traba, una “enorme retaguardia” de dibujantes y grabadores “se convierte en la única vanguardia verdadera, operante y reconectada con una sociedad concreta”⁵⁰. Sólo en el sentido de retaguardia es, pues, como puede existir para Marta Traba una “verdadera” vanguardia en América Latina.

Marta Traba contrastó su experiencia en Bogotá con la suya posterior en la ciudad de Caracas y en su tierra natal, Buenos Aires. De ese contraste resultaron diferencias, visiblemente marcadas para ella, entre una modernidad “refleja”, según ella “simulada”, y otra precaria, como era el caso de Bogotá. Lo anterior, a mi modo de ver, no quería decir que Colombia fuera un país rural, o que sus artistas fueran ingenuos y estuvieran dedicados al “indigenismo”, como en ocasiones se ha afirmado⁵¹.

⁴⁹ M. Traba, *Dos décadas vulnerables...*, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁵¹ El artista venezolano Manuel Quintana Castillo escribe, por ejemplo, que cuando Marta Traba llega a Caracas, “desde una Colombia rural, Caracas y Buenos Aires eran las únicas grandes capitales hispanoamericanas donde había Arte de Vanguardia. En los otros países hispanoamericanos se hacía puro arte indigenista. La vanguardia universal latinoamericana estaba en Caracas y en Buenos Aires. A ella no le convencieron estos artistas vanguardistas y se le ocurrió definirlos como ‘Miméticos’”. “Manuel Quintana Castillo: Lo plástico es lo que confiere dignidad estética a lo visual”, en *ENcontrARTE*, vol. 3, núm. 52, 5 de noviembre 2006, disponible en <http://encontrarte.aporrea.org/hablando/52/>, consulta: 23 de septiembre de 2007.

Los artistas colombianos cercanos a Marta Traba, quienes conformaban, según ella, una vanguardia “nacional”⁵², estaban enterados de los debates recientes. Ellos, en sintonía con los planteamientos de Traba, asumieron el propósito de desafiar los valores burgueses del “buen gusto”⁵³, a través del humor, la ironía y el erotismo, como solía escribir Traba. Simultáneamente, se sometieron a una rigurosa y austera identificación de la crudeza y de la ternura de su medio cultural, para mirar sin vergüenza sus contradicciones y las que el medio moldeaba en ellos; asumieron su situación periférica, con la duda de lo inoperante de esa noción en el terreno cultural; se pelearon cuerpo a cuerpo con el arte occidental, para entenderlo y para desafiarlo. Por eso, Traba resaltaba, en 1973, y sin esconder su orgullo, las “increíbles” declaraciones de los artistas: “se deciden por la provincia, el subdesarrollo, la temática local, el desprecio frontal por la universalidad, el rechazo de las modas, el orgullo de la identidad”⁵⁴. Por las razones anteriormente expuestas, me atrevería a afirmar que la “teoría de la resistencia” de Marta Traba se gestó en cercanía con el grupo de artistas colombianos⁵⁵ (Imagen 3.4).

⁵² M. Traba, “Propuesta para una doble lectura”, art. cit., p. 25.

⁵³ Véase Marta Traba, “Las aventuras de la soledad”, *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, julio 21 de 1971, en A.A.V.V., *Arte colombiano del XX. Los años sesenta. Entre lo nacional y lo importado*, Bogotá, Centro Colombo Americano, 1980-1982, p. 165.

⁵⁴ Marta Traba, *La cultura de la resistencia*, op. cit., p. 328.

⁵⁵ Florencia Bazzano-Nelson señala que en los escritos de Marta Traba hay un “etnocentrismo colombiano” y Mari Carmen Ramírez dice que en ellos se advierte un “vislumbre crítico desmedido”, cuando se refieren a los artistas colombianos. Véase Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en M. Traba, *Dos décadas vulnerables...*, op. cit., p.

En ese sentido, afirmaba Marta Traba que la provincia “como visión estrecha, comportamiento acomplejado e ignorancia del medio exterior” había desaparecido, para ser reemplazada “por el orgullo de la región, apoyado en el análisis de los recursos culturales propios⁵⁶”.

Artistas, como Luis Caballero, pasaron de practicar una pintura de ruptura conscientemente asumida, para volver voluntariamente al dibujo, en el sentido más clásico de la palabra y de espaldas a la experimentación. También Botero recurrió al clasicismo, al igual que Darío Morales y los hermanos Juan y Santiago Cárdenas, entre otros (Imagen 3.5). Durante los años setenta en Colombia, las técnicas del grabado y del dibujo vivieron sus mejores momentos como una opción consciente de los artistas, muchas veces vinculada a la acción política, a la revisión de la tradición europea o a la experimentación. En ese sentido, escribió el historiador del arte colombiano Germán Rubiano:

Por razones de subdesarrollo, entre otras cosas, Colombia no tiene un arte realmente próximo a la ciencia o a la tecnología. Por razones de idiosincracia y de ámbito cultural tampoco tiene un arte marcadamente experimental o dispuesto a seguir con facilidad todos los últimos gestos de la vanguardia internacional -las excepciones solo confirman la regla-; pero sí tiene a más de unos poquísimos escultores y de unos cuantos pintores, una pléyade -tal vez la más importante de Latinoamérica- de dibujantes y grabadores, en buena parte de las últimas promociones⁵⁷.

31 y Mari Carmen Ramírez, “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”, en, *Ibid*, p. 51.

⁵⁶ Marta Traba, “Los novísimos colombianos”, catálogo de la exposición *Los novísimos colombianos*, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, junio de 1977.

⁵⁷ Germán Rubiano, “Los años setenta. Manifestaciones tradicionales y no tradicionales”, catálogo de la exposición *Arte Colombiano del Siglo XX*, Centro Colombo Americano, Bogotá, 1980-1982, p. 202.

Así pues, el trabajo del grupo de artistas cercanos a Marta Traba no se comprendería bien sin sus discursos teóricos y, al mismo tiempo, su “teoría de la resistencia” quedaría a medias sin el trabajo de ellos. Por ello, quizá, resultaba problemático el hecho de hacer extensiva al conjunto de expresiones artísticas latinoamericanas una teoría tan localizada, pese a su valor como criterio operativo para hacer referencia al arte latinoamericano desde una visión holística. Puede ser que por esa razón, Mirko Lauer afirmaba que el “Arte de la resistencia” era “una teoría que no tiene detrás un arte sino un grupo de artistas”⁵⁸.

La artista Beatriz González planteaba que, durante los años setenta, había surgido una “vertiente conservadora e historicista” y que esa vuelta atrás, incluso al clasicismo, según ella tenía que ver con un “complejo” de inseguridad por parte de los artistas colombianos con respecto a la tradición artística Occidental (¿complejo equiparable con la resistencia?)⁵⁹. De forma simultánea, durante los mismos años aparece en Colombia, con fuerza e insistencia, una especie de retórica institucional sobre la experimentación y las vanguardias, como si se tratara de una deuda pendiente. ¿Cómo, pues, explicar esa ambigüedad en el ámbito artístico colombiano con respecto a las vanguardias, de negarlas y afirmarlas?

⁵⁸ Mirko Lauer, “Epístola de São Paulo”, Lima, enero de 1979, en *Artes Visuales*, México, núm. 21, marzo-mayo de 1979, p. 17.

⁵⁹ Escribe González: “El clasicismo es un complejo propio del Tercer Mundo. La inseguridad que produce no contar en el pasado con la perfección clásica, lleva a los artistas a gastar muchas horas de ensayo hasta lograr, por medio del virtuosismo de la línea, la precisión del contorno. Es la razón por la cual muchos pintores colombianos partieron en ese decenio a París para especializarse bajo el influjo de un neoclasicismo anacrónico”. Beatriz González Aranda, “Espectador de un funeral, 1970 - 1981”, en Cristina Lleras *et al.*, *Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*, Bogotá, Museo Nacional/Planeta, 2006, p. 136.

3.3.2 Vanguardias latinoamericanas y las Bienales de Coltejer

Entre 1968 y 1972, se realizaron en Medellín tres grandes Bienales patrocinadas por Coltejer, empresa textil líder en Colombia y en América Latina⁶⁰. Las Bienales de Coltejer fueron eventos internacionales de gran envergadura, como los ya realizados en otras capitales industriales latinoamericanas, como, entre otras, la Bienal Americana de Córdoba, en Argentina, y la de São Paulo, en Brasil.

La crisis política que rodeó la Bienal de São Paulo, boicoteada en 1969, en señal de protesta por las acciones represivas de la dictadura militar⁶¹, así como la suspensión de la Bienal Americana de Córdoba, en 1966, con la venta de la empresa automotriz Kaiser, hacían pensar que el intercambio artístico entre los países latinoamericanos se desplazaba a Medellín. En esas circunstancias,

⁶⁰ Las empresas de la ciudad de Medellín y sus alrededores lideraban el crecimiento industrial colombiano, destacándose en el sector textil la empresa Coltejer. Por su carácter de ciudad industrial, a menudo a Medellín se le llamaba “la Manchester latinoamericana” o, también, se le comparaba con São Paulo. A finales de la década del sesenta, escribe Jorge Valencia Restrepo, el sector textil fabricaba “el 90% de los textiles de algodón de todo el país” y en el ámbito latinoamericano “ocupaba el primer lugar por disponer el parque de producción más automatizado y eficiente”. Coltejer hacía parte de un grupo de compañías asociadas para la producción de “repuestos textiles y productos fundidos de hierro, acero, cobre y aluminio, maquinaria, repuestos y partes para automotores”, así como productos “derivados de la agricultura, tapetes, pulpa para papel, telas no tejidas y fibras poliestéricas”. Véase Fernando Gómez Martínez, “Desarrollo y subdesarrollo en Antioquia, El estado del desarrollo en Antioquia”, en *Foro Efemérides de la firma del acto de independencia de Antioquia*, Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia, 1969, p. 6, citado en Jorge Valencia Restrepo, “La industrialización en Medellín y su área circundante”, Jorge Orlando Melo (director), *Historia de Medellín*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1996, p. 476; Separata “Itinerario de la III Bienal de Arte Coltejer”, Medellín, Bienal de Coltejer, 1972.

⁶¹ Si bien la Bienal de São Paulo surgió como una iniciativa privada, en 1963 se separó del Museo de Arte Moderno “para transformarse en fundación, pasando a ser sostenida por partidas de los gobiernos municipal, estatal y federal, sus únicos recursos fijos”. Andrea Giunta, “Bienales americanas de arte. Una alianza entre arte e industria”, en *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1997, p. 756.

señalaba Lawrence Alloway, invitado como jurado a la Bienal, Medellín ofrecía “una única oportunidad en este momento de ver un grupo grande de artistas latinoamericanos contemporáneos”⁶².

En ese sentido, el propósito de las Bienales de Coltejer estuvo orientado, según mi criterio, en dos direcciones: La primera perseguía una finalidad de internacionalización, de integración y “acercamiento espiritual entre los pueblos”⁶³, especialmente, aunque no exclusivamente, los del continente americano. Desde esa perspectiva, las Bienales ofrecían espacios de “información”, de actualización sobre el arte internacional⁶⁴, y eran vías de acceso a “la carrera veloz de nuestro siglo en el que mencionar ‘ayer’ es como hablar de un pasado lejano”⁶⁵.

Las Bienales, en otras palabras, tuvieron un claro sentido moderno y modernizador, como señalaba uno de sus invitados internacionales, el crítico italiano Giulio Carlo Argan: “la Bienal fue organizada con un criterio moderno, de representar sólo esas corrientes que permitan llegar a resultados nuevos y abrir

⁶² Lawrence Alloway, catálogo de la *II Bienal de arte Coltejer*, Medellín, 1970, s. p.

⁶³ Rodrigo Uribe Echavarría, discurso de apertura, catálogo de la *I Bienal Iberoamericana de pintura de Coltejer*, Medellín, 4 de mayo de 1968, p. 7.

⁶⁴ En la apertura de la Bienal, el presidente de la empresa señaló: las Bienales de Coltejer “serán medios de intercomunicación y acercamiento, siguiendo la tendencia de la época en la cual los nacionalismos mal entendidos, perjudiciales para el desarrollo de la humanidad, van desapareciendo y dando paso a una cada vez más estrecha colaboración internacional en todos los campos. En otro tiempo, decía, “pudo hablarse con propiedad de determinadas escuelas nacionales” pero en “el arte contemporáneo sólo hay una ‘escuela’, la internacional, en la que se van integrando, aún los artistas de países profundamente tradicionales”, como el nuestro. *Ídem*.

⁶⁵ *Ídem*. Además de invitar a diferentes artistas latinoamericanos, los organizadores incluyeron delegaciones de Estados Unidos, Canadá, España, Inglaterra y Portugal, entre otros.

otras perspectivas para el futuro”⁶⁶. Se trataba de un proceso en el que estaban comprometidos los dirigentes de la ciudad. Medellín entera estaba modernizándose, con vías y edificaciones en desarrollo que mostraban su compromiso progresista; muestra de ello fueron las sedes elegidas para la realización de las Bienales de Coltejer. Los dos primeros encuentros, en el nuevo *campus* de la Universidad de Antioquia: pensado para 15 mil estudiantes y aún en proceso de construcción, contó con aportaciones del gobierno local, de la misión Ford y del Banco Interamericano de Desarrollo. La III Bienal, por su parte, se realizó en la nueva sede de Coltejer, aún en obra negra, la cual se levantaba como la torre más alta y emblemática de la ciudad en forma de lanzadera de telar, y en cuyo terreno no quedó ni el recuerdo de lujosas y emblemáticas edificaciones de los años veinte, como lo fueron el teatro Junín y el Hotel Europa.

Bajo esas premisas, los propósitos de las Bienales de Coltejer se relacionaban más a los de la Bienal de São Paulo, cuya “fuerte intención internacionalista”, como señala Andrea Giunta, estaba destinada a posicionar el arte del país “en un espacio de confrontaciones y de puesta al día”, y menos, con

⁶⁶ Mariester, “Habla el profesor Giulio Carlo Argan: ‘Lo más importante es la absoluta libertad de selección y juicio’”, en *El Colombiano*, Medellín, 29 de abril de 1970, s. p. Como Giulio Carlo Argan, visitaron la ciudad personalidades del mundo del arte como Gillo Dorfles, Lawrence Alloway, Jorge Romero Brest, Jashia Reichardt, José Gómez Sicre, Brian O’Doherty, Rafael Squirru, Marta Traba, Eugenio Barney Cabrera, Mario Barata, entre otros.

la Bienal Americana de Córdoba, asociada a “la difusión de los valores artísticos locales” ya establecidos⁶⁷ (Imagen 3.6)

La otra orientación de las Bienales de Coltejer, estrechamente relacionada con la anterior, buscaba “robustecer” los vínculos entre “Empresa y Comunidad”⁶⁸, para, de esa manera, contribuir a la transformación cultural de la sociedad. En ese sentido, estos eventos implicaron un inmenso esfuerzo por educar y familiarizar a la gente con los nuevos cambios culturales que, de acuerdo con sus organizadores, aparecían “reflejados” en el arte más nuevo⁶⁹. Por esa vocación educadora, los eventos fueron asociados a grandes “museos temporales”, dispuestos para comunicar el valor y las problemáticas del arte contemporáneo, con la misma eficacia y vigilancia empresarial, tratando de “domesticar” un arte crítico y en crisis. Desde esa perspectiva, la crisis del arte aparecía neutralizada, por medio de un montaje librado “a la dispersión estilística de las vanguardias, a su búsqueda obsesiva de originalidad y prestigio”⁷⁰, como dice Néstor García Canclini. Igualmente, la orientación de las Bienales eludió cualquier problemática

⁶⁷ A. Giunta, “Bienales americanas de arte...”, *op. cit.*, p. 733.

⁶⁸ Rodrigo Uribe Echavarría, discurso de apertura, catálogo de la *II Bienal de Coltejer*, Medellín, 1970, s. p.

⁶⁹ Néstor García Canclini señala, para el caso argentino, que “muchas búsquedas de esta década [los años sesenta] fueron condicionadas por las empresas industriales y por el proyecto de una fracción de la burguesía de establecer un nuevo orden tecnológico y social [...] No podremos entender cabalmente las innovaciones estéticas de la década del 60 [...] en América Latina, mientras no consideremos -además de los cambios en la representación de la sociedad- que las transformaciones fueron inducidas por las empresas que introdujeron los nuevos materiales”. N. G. Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 7ª edición, 2001, [1era Ed.1979], p. 113.

⁷⁰ Néstor García Canclini, “¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte?”, *Plural*, México, vol. 3, núm. 92, mayo de 1979, p. 4.

latinoamericana, pese a la insistencia de los invitados extranjeros. Sin embargo, para los organizadores, la neutralidad se justificaba en pro de razones pedagógicas; para su director, el artista y odontólogo Leonel Estrada, las Bienales de Coltejer fueron medios efectivos para

[...] abrir los ojos a un público sin museos, sin galerías y sin posibilidades de adquirir libros de arte. Fue la ocasión más propicia para reaccionar ante vicios tradicionales y ante expresiones de molde que detenían la evolución⁷¹.

Con respecto a la “evolución” referida por el director de las Bienales, es interesante apreciar, a través del seguimiento a los discursos producidos por sus organizadores o por los críticos vinculados a los eventos, el desenvolvimiento de las percepciones sobre la crisis del arte y el proceso de desmaterialización de sus obras, así como su reconversión en nuevas instancias y dimensiones poéticas.

Si en las dos primeras Bienales de Coltejer parecía más fácil dividir el arte por “tendencias” y argumentar dicha diversidad, como un diálogo enriquecido y disonante⁷², en la III, las diferencias se multiplicaban hasta diluirse en una situación más amorfa e inquietante. El problema, decía el presidente de Coltejer en

⁷¹ Leonel Estrada, “Una década significativa y significativa”, en *El arte en Antioquia y la década de los setentas*, catálogo de la exposición inaugural del Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, 1981, s. p.

⁷² “La evolución rápida del arte contemporáneo, señala el director de las Bienales, nos permitió ver confrontados en un mismo sitio los hallazgos de lo cinético, con la pintura habitable o la pinto-escultura. Lo geométrico, lo pop y lo óptico con la pintura de materia y el “arte otro”. Fue una aventura misteriosa este conjunto de expresiones tan disímiles que, en último término, son sencillamente el signo inequívoco del arte de vanguardia atemperado por el espíritu de la magia que posee el artista latinoamericano”. Leonel Estrada, catálogo de la *I Bienal Iberoamericana de pintura...*, *op. cit.*, p. 2.

la inauguración, “no es averiguar qué es arte, sino si existe o si va a subsistir”⁷³. Quizá pueda decirse que aquel turbador diagnóstico llevaba el sello de uno de sus más cercanos colaboradores, el crítico argentino Jorge Romero Brest.

A Romero Brest le fue solicitado un texto para preparar, prevenir o contrarrestar la inevitable extrañeza que experimentarían los futuros visitantes de la III Bienal, quienes se encontrarían frente a un arte en crisis que asistía a su propio desmantelamiento. Gustosamente, Romero Brest preparó un pequeño manual para ofrecer a sus lectores “armas para defenderse de los ataques que recibirán”⁷⁴ en dicha Bienal. En su texto, el crítico argentino explicaba con naturalidad que el arte se encontraba “en todas partes y en ninguna de modo definitivo”⁷⁵, pues ya no es “lo que hacen los artistas” sino “lo que son capaces de sugerir” y, en esa medida, ellos pueden “desde sugerir a Dios hasta sugerir las formas contingentes de la vida diaria”⁷⁶.

Así pues, la argumentación de Romero Brest convierte la extrañeza del arte crítico del momento en un valor intrínseco e inherente a su compromiso con lo nuevo y con la verdad; de no presentarse el desconcierto en el público, advierte el crítico, se escaparía también la aspiración a la verdadera experiencia estética: “La

⁷³ Rodrigo Uribe Echavarría, discurso de apertura, catálogo de la *III Bienal de Coltejer*, Medellín, 1972, p. 8.

⁷⁴ Jorge Romero Brest, *Qué es eso del arte*, Buenos Aires, diciembre de 1971, texto en mecanuscrito, escrito para la *III Bienal de Arte Coltejer*, Medellín, 1972, p. 55. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 5.

extrañeza de cualquier manifestación artística, indicaba Romero Brest, es condición de su existencia, porque si es extraña es nueva, y si es extraña y nueva es verdadera”. Aunque así no lo crea el lector, esa extrañeza no debería suceder sólo frente a las obras más recientes, ya que “todas han sido y son extrañas”; pero si al lector no le parecen extrañas “es porque no son obras de arte”, o porque “no las contempla como se debe”⁷⁷. Así pues, el visitante quedaba sometido a admitir con naturalidad la extrañeza del arte o, de no hacerlo, quedaba excluido, no solo del arte contemporáneo, sino de toda la tradición del arte occidental.

Otro colaborador en las Bienales de Coltejer fue el crítico argentino Jorge Glusberg del Centro de arte y Comunicación (CAYC). Como se vio anteriormente, desde el trabajo interdisciplinario entre artistas e ingenieros, el “Grupo de los 13”, vinculado a este Centro, daba cabida a la interrelación entre arte conceptual, tecnología y ciencia, así como al trabajo conjunto con otros colectivos internacionales con iguales preocupaciones. De esas alianzas resultaron exposiciones itinerantes organizadas por el CAYC, como “Arte y Cibernética” y “Arte y Sistemas”, ambas presentes en la II y la III Bienales respectivamente⁷⁸.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 14 y 17.

⁷⁸ Por la afinidad del director de las Bienales con Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg, José Gómez Sicre, director del Centro de Arte de la Unión Panamericana, en Washington, le envió un comunicado pidiéndole “que en próximas ocasiones impidas que la Bienal de Coltejer termine en el osario en que otras dos instituciones ya están pudriéndose, es decir, la de San Pablo y el Instituto Di Tella, dos difuntos que perdieron la vida por darle la espalda a la tradición y coquetear con la novedad. Lo novedoso es la moda, la moda es un ejercicio superficial que complace el instinto gregario del ser humano sin penetrar en su intelecto”. Leonel Estrada, “El arte no muere: se transforma”, *El Colombiano*, Medellín, 16 de abril de 1972, p. 4; José Gómez Sicre, “El circo y la

Con la exposición “Arte y Cibernética”, expuesta en la II Bienal, se pretendía, según las palabras de Glusberg, hacer de la “computación y sus productos” un “instrumento de creación, para unificar una tarea interdisciplinaria que sea el reflejo de la época que nos tocó vivir”⁷⁹. En ella participaron, entre otros, los artistas japoneses del “*Computer Technique Group*”; mientras que en la exposición “Arte y Sistemas”, presente en la III Bienal al lado de algunos artistas argentinos vinculados al “Grupo de los 13” se presentaron obras de Christo, Mario Mertz y Allan Kaprow, entre otros.

Entre los integrantes del “Grupo de los 13”, estaba el argentino Carlos Ginzburg, quien presentó dos grupos de obras en la Bienal: una de señalamiento, y otra, una acción para poner al descubierto las penurias del artista conceptual como un ser común y desencantado (Imagen 3.7).

La reunión de artistas del continente americano, incluyendo a los de los países del norte, así como a las delegaciones europeas, entre artistas y jurados, hicieron de las Bienales un espacio de interacción internacional. Los visitantes extranjeros, incluidos los latinoamericanos, resaltaron la importancia de poder conocer y ver reunidas las propuestas de los artistas de América Latina como una posibilidad excepcional y valiosa. La III y última Bienal de Coltejer⁸⁰ volvía a dejar

feria no pueden sustituir la labor del artista, del creador auténtico”, en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 21 de junio de 1970, s. p.

⁷⁹ J. Glusberg, “Arte y cibernética”, art. cit., s. p.

⁸⁰ A pesar del interés expresado por los dirigentes de Coltejer de continuar las Bienales, en 1974, éstas debieron ser temporalmente suspendidas mientras se superaba lo que parecía una crisis

planteado un problema que se hacía cada vez más recurrente: la existencia de un arte latinoamericano con características diferenciadas del norteamericano y del europeo, en un mundo cada vez más interconectado y, a la vez, dominado por fuerzas e intereses también más avasallantes.

En ese sentido, el arquitecto brasileño Mario Barata, concluía sobre la Bienal:

Ésta de Medellín quedará así, con la penetración e introspección más profundas de la creación latinoamericana -sin cerrarse a confrontación con otros continentes- posibilitando una visión del arte latinoamericano, entendimiento entre sus creadores, estudiosos y críticos⁸¹.

Entre los artistas y los críticos latinoamericanos, la proximidad de sus reflexiones con las realidades latinoamericanas se invocaba como necesidad y como criterio de valor deseable, aunque desde perspectivas diferentes. Si bien Marta Traba insistía en la “búsqueda de un estilo latinoamericano propio” y diferenciado de las vanguardias internacionales, Jorge Glusberg, desde su coincidencia con dichas vanguardias, también señalaba la necesidad de conexión

momentánea. Entre tanto, la empresa continuó con los programas educativos alternos, como conferencias, cursos y exposiciones. Al año siguiente, los organizadores propusieron nuevamente la realización, esta vez de una “trienal”, pero, muy pronto, la empresa debió desistir definitivamente ante una situación económica cada vez más difícil. Sin embargo, la idea de continuar las bienales no cayó en el olvido y en repetidas oportunidades se volvió a ella con insistencia. En 1975, cuando la ciudad celebraba su tricentenario, y ante una evidente pobreza de actividades culturales, los empresarios se unieron para crear “Medellín Cultural”, una entidad constituida por donaciones y dinero del Estado, provenientes de las cédulas congeladas del Banco Central Hipotecario, y cuyo objeto sería, entre otros, “la construcción de un teatro apropiado para espectáculos de alta calidad artística” y “el rescate de la Bienal de Arte que antes patrocinó Coltejer”; este proyecto, explican sus fundadores, “tiene un alcance de importancia tal que no solamente son Medellín y Colombia las beneficiadas con su realización sino toda América Latina”. Véase *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 4, núm. 18, diciembre de 1976 y vol. 5, núm. 7, agosto de 1977, s. p.

⁸¹ Mario Barata, en catálogo de la *II Bienal... op. cit.*, p. 18.

de los artistas con su entorno, de partir de él y de su investigación. Para Glusberg, según escribía en 1972, “no existe un arte de los países latinoamericanos, pero si una problemática propia” que los diferencia. El problema parecía residir, pues, en la forma en como se instrumentaba esa necesidad de conexión con el entorno desde los discursos de la vanguardia (Imagen 3.8).

Las Bienales de Coltejer dejaron muchas inquietudes planteadas en torno a la crisis del arte, y a la necesidad y pertinencia de un arte latinoamericano vinculado con su entorno específico, a la vez, en diálogo, no siempre fácil, con el arte internacional. Frente al arte nacional, hasta entonces centralizado en Bogotá y ensimismado en unos debates particularizados, las Bienales de Coltejer introdujeron un nuevo y amplio campo de referencias que, de manera significativa y tal vez, no plenamente reconocida, reorientaron los debates artísticos en el país e influyeron considerablemente, junto con otros factores, en la reorganización, diversificación y consolidación del campo artístico en Colombia. Esta reorganización puede verse desde la crítica de arte y las instituciones, desde las propuestas de los artistas y a través de los ideales que dieron lugar a la creación de un nuevo museo de arte moderno para Medellín, como se verá en seguida.

3.3.3 Vanguardias, mercado y reorganización de las instituciones de arte moderno en Colombia

Las Bienales de Coltejer señalaron un momento de transición y de inflexión en el arte colombiano. El artista barranquillero, Álvaro Barrios, con una buena dosis de entusiasmo, escribía en 1970: “Esta confrontación de Colombia ante América -y tal vez ante lo mejor de América- es definitivamente lo más importante, como brújula

indicadora para nosotros, en el evento de Coltejer”. Y en esa confrontación, decía, se ha confirmado

[...] que se ha clausurado un ciclo para dejar vía libre a toda una nueva situación espiritual que motive otra visión del arte entre nosotros. Anuncia solamente que llegó el momento de reconsiderar nuestros esquemas estéticos sin vigencia para establecer otra tabla de valores basada en un contexto totalmente diverso⁸².

La percepción del comienzo de un nuevo ciclo en el arte colombiano coincide, también, con la separación de Marta Traba de la vida artística del país⁸³. En ese sentido, las Bienales de Coltejer⁸⁴ ofrecieron un espacio alternativo, propicio para ventilar otras ideas y para establecer nuevas relaciones, en torno a las cuales se conformaron los principales campos de fuerzas, así como las dinámicas, que le imprimieron características particulares al arte colombiano durante los años setenta.

La nueva situación, de mayor apertura, como lo muestra la afirmación de Álvaro Barrios, fue presentada por un sector de la crítica como una “ruptura” y un

⁸² Álvaro Barrios, “Derrumbe en la Bienal”, en catálogo de la exposición *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, noviembre-enero de 2001, s. p.

⁸³ Aunque Marta Traba se fue definitivamente de Colombia en 1969, nunca se distanció afectivamente del país, donde vivía parte de su familia y de sus amigos. Por esta razón, desde sus otros lugares de residencia -Montevideo, Caracas, San Juan, Washington, Princeton, Barcelona y París- realizó la curaduría de importantes exposiciones sobre arte colombiano y escribió elogiosamente sobre las obras de los artistas participantes. Quizá una de las exposiciones que más incidencia tuvo fue la de *Los Novísimos Colombianos*, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en junio de 1977, en la cual participaron cerca de cincuenta artistas jóvenes. La muestra contó con un hermoso catálogo, de “los más originales que haya visto”, decía Traba; fue diseñado por Juan Fresán con la forma de un pasaporte colombiano, sin descuidar todos los detalles: sellos, perforaciones, colores, etc. Véase Marta Traba, “Los novísimos colombianos: antología ejemplar”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 5, agosto-octubre de 1977, p. 23.

⁸⁴ A partir de 1971, el Museo de Arte Moderno La Tertulia, en Cali, organizó la I Bienal Americana de Artes Gráficas. Este evento, como sus posteriores versiones, impulsaron, de manera significativa, el grabado, el dibujo y las artes gráficas en Colombia, y popularizaron la obra seriada, a través de la promoción de talleres, carpetas y portafolios.

nuevo comienzo, de la misma forma como, en su momento, Marta Traba impulsó el modernismo; sin embargo, esta vez, el punto de partida era la gestión y los planteamientos de Traba, aunque para destrabar aspectos que ella había dejado “trabados”.

3.3.3.1 Discurso crítico, entre tradición y ruptura

A partir de los nuevos eventos, los críticos colombianos, así como las instituciones que ellos representaban, alinearon sus posiciones en torno a los dilemas planteados por las Bienales de Coltejer, especialmente en relación con las vanguardias. En ese sentido, podría ser posible afirmar que las Bienales de Coltejer ofrecieron un terreno propicio para una serie de “definiciones post Marta Traba”⁸⁵, las cuales, a mi modo de ver, estuvieron relacionadas con la persistencia y validez de un discurso a favor de las vanguardias en Colombia, cuya problemática estaba medianamente resuelta y aún lejos de estar clausurada, como lo presentaba Marta Traba.

Quizá, como lo he planteado en mi hipótesis de trabajo, en contraposición a la exigencia, generalizada a lo largo de los años setenta, de hacer del arte una reivindicación explícita de lo regional, como quería Marta Traba, o un testimonio de las condiciones políticas del país, el discurso a favor de las vanguardias y su reconexión con las vanguardias internacionales -incluidas las latinoamericanas- se

⁸⁵ El término es de Eduardo Serrano. Véase Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000, p. 158.

convirtió en una retórica remozada por las instituciones para rehabilitar las dinámicas de lo nuevo. La nueva retórica de la vanguardia se presentó bajo diferentes denominaciones en un contexto donde el mercado y las instituciones de arte moderno estaban cada vez más interrelacionados, como se verá a continuación.

En otro escrito posterior al antes citado, Álvaro Barrios describía la situación del arte colombiano durante los años setenta de manera ilustrativa y un tanto caricaturesca, tal vez para resaltar aquellos aspectos contra los que se oponía:

Estamos viviendo una especie de Patria Boba del arte colombiano. Afuera de nuestras puertas el arte del mundo –y el mundo también es América Latina– es vital, arrollador, sin miedo a los errores ni a los aciertos. Aquí, en cambio, los artistas tenemos que pintar la Sabana de Bogotá para que nuestro arte sea “colombiano” y evitar el anatema de un arte “internacional” o “colonizado”. Mientras el tema sean las ventanas del barrio La Candelaria, el Hiperrealismo es “arte nacional”. Mientras se pinte a los policías torturando a sus presos, el arte político es “nacional”. Algunos han llegado al extremo de colocar los colores de la bandera colombiana en algún lugar de la obra y en fin, por todos los medios se entiende que hacer “arte nacional” equivale a exigirse poco y conformarse con coleccionar premios en eventos nacionales y en dudosos salones en el extranjero (no hay Costa Azul que no premie a un artista colombiano joven)⁸⁶.

La fuerte presencia de las ideas de Marta Traba en Colombia fue, probablemente, uno de los motivos para que el uso de la palabra “vanguardia” fuera marginal o visto con recelo, o para que el término adquiriera connotaciones ambiguas o francamente negativas, más corrientemente asociado con la teoría de las “modas” y la “dependencia”, y menos con una actitud crítica⁸⁷. De esa manera,

⁸⁶ Álvaro Barrios, “El arte como idea en Barranquilla”, en *Re-Vista del arte y la arquitectura en Colombia*, Medellín, vol. 1, núm. 2, 1978, p. 22.

⁸⁷ Marta Traba, durante los años setenta, escribió: “Colombia ha usado muy poco la palabra ‘vanguardia’ y solo fueron considerados ‘vanguardísticos’ los tímidos y olvidados intentos abstraccionistas de treinta años atrás. Después nadie ha hablado de vanguardias, bien sea para

volver sobre el tema de las vanguardias, aparentemente superado, parecía una necesidad aplazada.

Como ya se ha expuesto a lo largo de este trabajo, durante los años sesenta, Marta Traba impulsó la experimentación desde el MAM de Bogotá, en cierta continuidad con las vanguardias internacionales; sin embargo, a finales de la década, Traba se distanció de ellas; al mismo tiempo, defendió la continuidad de los medios tradicionales -pintura, dibujo, grabado, etc.-, así como la autonomía del arte como una forma de resistencia, ante la amenaza vanguardista de disolver el arte en la vida y en la acción política, en un país donde el campo artístico era precario. De ese modo, los planteamientos de Traba, ambiguos con respecto a las vanguardias internacionales -que oscilaban entre filiación y rechazo-, encontraron alguna continuidad en los planteamientos de otros críticos o historiadores de arte del país, cuyas posiciones terminaron por distanciarse. Así, la polarización ideológica en el arte colombiano caracterizó mucha parte de los discursos críticos durante los años setenta.

Eduardo Serrano, antropólogo barranquillero, y quien reemplazó a Marta Traba en la curaduría del MAM de Bogotá, representaba una posición de apertura

vituperarlas o para ensalzarlas. Los críticos serios coinciden en considerar a Obregón como el primer artista moderno colombiano, pero nunca se pensó calificarlo de vanguardista. Tampoco los nuevos se autodenominan 'vanguardias' y cuando revisten la apariencia de novedad y se internan (poco) en campos experimentales adoptan siempre un aire divertido y voluntariamente insustancial sin dejarse llevar en momento alguno por la tentación de dramatismo heroico con que avanzan las vanguardias. Marta Traba, "Declaración de amor a Colombia", en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá-Colombia, 1974, en E. Araujo, *Marta Traba, op. cit.*, p.174. pp. 174 y 175. Estas ideas también se encuentran desarrolladas en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p.158.

y filiación a las vanguardias internacionales. Desde una posición más heterodoxa y ecléctica, defendía a los “artistas jóvenes” y la experimentación vinculada con los logros del arte internacional. Por esa razón, para Serrano, las Bienales de Coltejer habían puesto a los artistas “al día” y a “pensar universalmente”⁸⁸, y habían demostrado, “más allá de toda duda, la posibilidad de encajar sin sobresaltos la producción artística nacional en el rico y crítico panorama del arte occidental”⁸⁹.

A su regreso a Colombia, en 1969, y tras vivir seis años en Nueva York, Eduardo Serrano fundó la Galería Belarca, desde donde se propuso “tomar a la gente más vanguardista”, apoyándose “en lo que había hecho Marta Traba, pero también continuándolo y corrigiéndolo” desde su “punto de vista personal”, lo cual significaba, por una parte, acoger el arte conceptual⁹⁰ y, por otra, moldear y ampliar la tradición del modernismo, para así reubicar sus fundaciones más allá de los años cuarenta⁹¹. Así pues, a diferencia de los planteamientos de Marta Traba sobre la “resistencia”, para Eduardo Serrano, el arte colombiano marchaba al unísono con la historiografía, la teoría y la experimentación en el arte internacional.

⁸⁸ Ana María Cano, “Medellín cuenta en el arte de los setenta”, *El Mundo*, Medellín, 31 de mayo, 1979. p. 12.

⁸⁹ Eduardo Serrano, “Plástica en 1970”, en *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Museo de Arte Moderno de Bogotá/Tercer Mundo, 1976, p. 151.

⁹⁰ Decía Eduardo Serrano que Marta Traba, “aunque [...] coqueteó con la idea del Arte Conceptual, [...] no la convenció”. A. Barrios, *Orígenes del arte conceptual...*, *op. cit.* p. 158.

⁹¹ Para Serrano, la búsqueda de autonomía estética ya estaba presente en los pintores paisajistas de finales del siglo XIX o en los logros de la fotografía, que podían eludir con mayor facilidad las técnicas y formas de representación clásicas.

En la línea experimental e internacionalista de las Bienales de Coltejer, además del mismo Serrano, coincidieron otros gestores, quienes, como él, se iniciaron en el oficio de galeristas; algunos entraron en contacto durante aquellos eventos, como el artista Álvaro Barrios, quien abrió una galería con su nombre en Barranquilla; Miguel González, inició su galería Ciudad Solar, en Cali; en Medellín, el arquitecto antioqueño Alberto Sierra, después de las Bienales de Coltejer, abrió una galería en los pasillos de su oficina de arquitectura, llamada La Oficina; fue en esa galería donde se gestó el proyecto de un nuevo MAM para Medellín⁹².

A partir de las Bienales de Coltejer, Alberto Sierra se vinculó con Eduardo Serrano, y con ese grupo de artistas, críticos, curadores y galeristas, quienes comenzaron a dar forma al discurso renovado sobre unas vanguardias de “ruptura” y apertura internacional⁹³; para todos ellos, las Bienales de Coltejer fueron un

⁹² Alberto Sierra se formó como seminarista y, posteriormente, como arquitecto y diseñador, bajo la influencia de la Escuela de Ulm, de Tomás Maldonado y Max Bill, entre otros. En 1972, una vez concluidas las Bienales de Coltejer, Alberto Sierra comenzó a exponer algunas obras en el pasillo de su oficina de arquitecto, la número 513 del edificio Camacol, compartida con Santiago Caicedo y, ocasionalmente, con Jorge Mario Gómez. La primera exposición del “Edificio Camacol, 513”, reseñada en *Clarooscuro* fue en noviembre de 1972, con unos grabados de Alejandro Obregón. Al año siguiente, ya aparece en las reseñas del mismo informativo el nombre de “La Oficina”. Véase *Clarooscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 2, núm. 19 de 1972, s. p.; Alberto Sierra, entrevista grabada, Medellín, enero 26 de 2004.

⁹³ Al mismo tiempo, las Bienales de Coltejer, para los mencionados gestores, fueron un espacio propicio para establecer contactos internacionales en el campo de la experimentación, como, por ejemplo, con Jorge Glusberg, quien, en varias ocasiones, invitó a Álvaro Barrios, a Antonio Caro, a Bernardo Salcedo y a Alberto Sierra, entre otros, a participar en los eventos por él organizados en Buenos Aires y en otros países. Según Jorge Glusberg, los trabajos de Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios eran los que “más le habían impresionado e interesado”. Glusberg también invitó a Alberto Sierra como jurado en el premio Argentina 78 y en la Primera Trienal Latinoamericana de Grabado; en esos eventos participaron varios artistas colombianos con obras experimentales sobre el grabado como medio y, a la vez, como concepto. En correspondencia, Jorge Glusberg fue colaborador de algunos programas y publicaciones promovidas por Alberto Sierra en Medellín. Véase Isaías González, “Será una gran bienal de arte”. Dice juez argentino de admisión”, en

punto de partida: para Alberto Sierra, por ejemplo, las Bienales habían establecido “paralelos con el arte internacional”, condicionando la “creatividad” para que “tuviese al menos la información como medida en una confrontación universal”. De esa manera, las Bienales de Coltejer “evidenciaron y exaltaron en un medio provinciano el arte como concepto universal”⁹⁴.

La posición contraria dentro de la nueva retórica de la vanguardia, en la cual la filiación a las vanguardias internacionales y la preferencia por la experimentación eran vistas con discreción, o como una evidencia de dependencia cultural, contaba con algunos investigadores, como Germán Rubiano y Álvaro Medina. Desde la investigación académica, Rubiano⁹⁵ valoraba la figuración y los medios tradicionales, en especial el dibujo y la escultura, sobre los que realizó exposiciones e investigaciones de gran importancia para la historiografía del arte colombiano.

Para Germán Rubiano, los años setenta no significaban una época de rupturas, sino, más bien, de continuidades. En ellos, escribía, “no hubo novedades o verdaderos aportes”, sólo “prolongaciones, variaciones e incluso conclusiones de

catálogo de la exposición *Las Bienales de Medellín. Una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, noviembre de 2000, s. p.

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ Germán Rubiano regresó a Colombia en 1967, luego de especializarse en Historia del Arte en el Instituto Courtauld de Londres, y asumió la dirección del Museo de la Universidad Nacional cuando, establecido una vez el MAM de Bogotá, se trasladó a otra sede.

manifestaciones artísticas nacidas en el decenio anterior y, a veces, un poco más atrás”⁹⁶.

Según sus puntos de vista, el arte colombiano de los años setenta era “anti-vanguardista por excelencia”⁹⁷, y en él se evidenciaba una “vuelta consciente” al “buen oficio de las artes plásticas” y un afán por revisar “los temas y de los problemas formales de la tradición artística de Occidente tanto en pintura como en dibujo y grabado”⁹⁸. Y escribía, sin embargo, que aún “persistían” los “procedimientos no tradicionales y las aproximaciones conceptuales”, llegados “tardíamente” a Colombia⁹⁹.

Los planteamientos de Álvaro Medina son, tal vez, un poco más radicales. Medina regresó a Colombia, luego de vivir en Nueva York, tras lo cual se incorporó los debates críticos, al año siguiente de la última Bienal. A partir de una perspectiva sociológica y estructuralista, Medina asumió una posición crítica, con la que se propuso “destrabar” el arte nacional, y, de paso, señalar a los artistas

⁹⁶ Germán Rubiano, “Los años setenta. Manifestaciones tradicionales y no tradicionales”, catálogo de la exposición *Arte colombiano del siglo XX*, Centro Colombo Americano, Bogotá, febrero-marzo de 1982, p. 200.

⁹⁷ G. Rubiano, “1978-1982: Nuevos aportes y tendencias”, catálogo de la exposición *Arte colombiano del siglo XX*, Centro Colombo Americano, Bogotá, febrero-marzo de 1982, p. 200p. 264.

⁹⁸ G. Rubiano, “Los años setenta....”, art. cit., p. 199.

⁹⁹ G. Rubiano, “1978-1982: Nuevos....”, art. cit., p. 264.

experimentales como imitadores en retraso de lo que ya en las “metrópolis” había “dejado de ser vanguardia”¹⁰⁰. En ese sentido, escribía:

Para la alta burguesía, nada más cómodo que obtener por una fracción mínima de su valor real en dólares lo que vio en las galerías y museos de Nueva York, con el orgullo patrio de ser un producto “made in Colombia” que se parece asombrosamente al original¹⁰¹.

La anterior es solo una entre muchas otras críticas dirigidas, no sólo al apego de los artistas, curadores y compradores por lo que se pareciera al arte internacional, sino, en muchas ocasiones, al MAM de Bogotá, acusado de perpetuar el legado de Marta Traba, de promover solo lo nuevo y de ocultar “con vergüenza en el desván” a todos los “que con dolor y lentitud trabajan su propia cosa”¹⁰². Escribía Medina:

Marta Traba se dedicó a promover el más fácil vanguardismo desconectando a las nuevas generaciones de la historia. Que tuviera el ojo permanentemente puesto sobre los artistas jóvenes y los estimulara, era y es correcto. Pero convertir al museo en un apoderado de líneas y tendencias no asentadas, fue un grave error.

[...] En determinado momento el MAMBO casi desapareció. Luego renació y cambió de dirección. Pero su política ya estaba tasada y esa política siguió. Promover lo nuevo y solo lo nuevo, sirvió para muchas cosas y ha estado siendo utilizado para traficar en el mercado del arte de un modo especulativo¹⁰³.

Así pues, los debates críticos durante los años setenta estuvieron atravesados por esta polarización ideológica: por un lado, según la terminología de

¹⁰⁰ Álvaro Medina. “Orientación Plástica: Catorce artistas de Barranquilla, Cali, Medellín”, en *Suplemento del Caribe*, Barranquilla, domingo 19 de mayo de 1974, p. 4.

¹⁰¹ Álvaro Medina, “Destrabando el arte nacional. El mambo que baila el MAMBO”, en *El Espectador*, Bogotá, 25 de agosto de 1974, s. p.

¹⁰² *Ídem*.

¹⁰³ *Ídem*.

Germán Rubiano, quienes apoyaban los medios tradicionales y quienes defendían los no tradicionales; por otro, según la perspectiva de Eduardo Serrano, entre los más “audaces”¹⁰⁴ y los que aún permanecían “aferrados a criterios decimonónicos” y condenaban “sistemáticamente toda posibilidad de búsqueda, originalidad o experimento”¹⁰⁵.

Estos enfrentamientos por parte de la crítica, en muchas ocasiones y tal como aparecían en los escritos de la época, más que una defensa o un ataque a la vanguardia, parecían animadversiones personales con nombres propios, y menos, una confrontación de ideas. José Hernán Aguilar escribía, por ejemplo, que “Rubiano nunca ha dejado de expresar su inconformidad con la vanguardia siempre que se trate de la impulsada por Eduardo Serrano”¹⁰⁶. Ese tipo de expresiones e insinuaciones fueron comunes durante los años setenta.

Las confrontaciones entre los críticos -Germán Rubiano y Eduardo Serrano, principalmente, pero también entre las instituciones en las que ambos colaboraban¹⁰⁷- comenzaron desde las Bienales, cuando Rubiano hacía parte del

¹⁰⁴ Eduardo Serrano, según José Hernán Aguilar, era “el político experimentador que presenta la plataforma más audaz” en el arte colombiano. José Hernán Aguilar, “VII Salón Atenas. Problemas políticos”, en *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 2, núm. 8, 1982, p. 57.

¹⁰⁵ *Ídem.*

¹⁰⁶ *Ídem.*

¹⁰⁷ Carolina Ponce de León señala que durante los años setenta en Colombia, la crítica, que “resulta ser de una vanguardia artística por parte de Eduardo Serrano”, tuvo “una incidencia que marcó en general los mecanismos de difusión del arte. Sean ellos los de los salones nacionales, luego el Salón vs. el Salón Atenas, o la confrontación entre las revistas de arte o entre las instituciones. Serrano creó el modelo de crítico-cizañero, el crítico de la discordia, como un

comité de selección, pero también durante el Salón Nacional de 1972, donde participaba como asesor. Como contrapartida a la supresión de los premios en este salón oficial, Eduardo Serrano y otros galeristas, con el apoyo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de empresas privadas, organizaron el 1er Salón Independiente de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Una vez abierto ese Salón Independiente, algunos artistas sabotearon el acto de inauguración del Salón oficial, realizado unos días después en el Museo Nacional:

Un melancólico trío musical (contratado por Álvaro Herrán, Bernardo Salcedo, Alberto Sierra y Arnulfo Luna) interpretaba en el recinto la canción “Espumas” con estrofas como la siguiente: “Salones que se van, y pinturas viajeras, se alejan en trenes y en pequeños buses dañando el paisaje”; mientras el artista conceptual Flavio Ramírez regaba cientos de bolas de ping-pong que rebotaban estrepitosamente sobre obras, paredes y piso aportando la nota de humor en su tenso y patético acto de apertura¹⁰⁸.

Este sería el tono de esta nueva vanguardia conceptual, la que, para Eduardo Serrano y los gestores afines a él, representaba la señal de una transformación:

[...] el Salón de la Tadeo fue apenas el indicio más ruidoso de dicho cambio; algo así como una bulliciosa fiesta para despedir criterios que habían sido positivos y vitales, pero que ya no se ajustaban a la realidad ni correspondían con las necesidades del país en la materia¹⁰⁹.

mecanismo para mantener en punta la tensión (limitada) hacia el arte”. Véase Carolina Ponce de León, “La crítica de arte en Colombia (1974-1994)”, en *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá, Alcaldía de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, p. 246.

¹⁰⁸ Véase *Ídem*, Hoja volante distribuida a los asistentes a la inauguración del XXIII Salón de Artistas Nacionales, Bogotá, 3 de noviembre de 1972; Eduardo Serrano, “Los años setentas: y el arte en Colombia”, en *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, vol. 1, núm. 4, 1980, p. 31.

¹⁰⁹ *Ídem*.

Esta polarización ideológica estuvo abonada, además, por un nuevo y poderoso ingrediente: un mercado del arte en expansión. Si bien para algunos este incremento de la demanda de objetos relacionados con el arte era un fenómeno caótico y descontrolado, de cualquier manera incidió significativamente en las dinámicas del arte en los años setenta.

3.3.3.2 Creación, comercialización y difusión del arte

En el arte colombiano no solo incidieron los nuevos compradores, también tuvieron su impacto en el arte de los años setenta los medios de comunicación, las industrias culturales y la “cultura cotidiana de masas” generada por ellos¹¹⁰; tales hechos abrieron espacios para el arte (Imagen 3.9) y, al mismo tiempo, contribuyeron a resquebrajar los valores sociales más tradicionales, incluidos los del arte, como señalaba el artista Bernardo Salcedo. En una entrevista realizada en 1979, Salcedo, comentaba:

La cultura de hoy en Colombia está en etapa de crecimiento. Es la emergencia y no hay que temerle porque se ha convertido en un vehículo de prosperidad económica y de oportunidades y de ganancias ocasionales. Pensar en la cultura de élite o afanarse por la falta de identidad con los valores tradicionales de la sociedad en la nueva producción sería, por ejemplo, aceptar que el tiempo no ha pasado, que el costo de la vida es insoportable o que ya no se puede vivir en Colombia por la inseguridad. Estas consideraciones son típicas de las clases medias asustadas y si se difunden el país se detiene. Colombia es hoy como los Sanandresitos¹¹¹: ya no se puede acabar. Sería un

¹¹⁰ José Joaquín Brunner, Alicia Barrios y Carlos Catalán, *Transformaciones culturales y modernidad*, Santiago de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, 1989, pp. 23-24, citado por Fabio López de la Roche, “Escenarios culturales de una modernidad tardía”, en *Nómades*, Bogotá, Universidad Central, núm. 8, abril de 1998, pp. 122-123.

¹¹¹ Los Sanandresitos son centros comerciales donde, en ese momento, se conseguía mercancía extranjera sin impuestos, como en la isla colombiana de San Andrés.

problema social. Igual es su cultura. Todo viene de afuera y así es en casi todos los países¹¹².

Además, durante los años setenta, la situación política en Colombia parecía permitirse nuevas libertades: con la terminación, en 1974, del acuerdo del Frente Nacional, vigente a lo largo de dieciséis años, y durante el cual los dos partidos tradicionales se alternaron el gobierno, la sociedad colombiana entraba en una nueva etapa política de mayores libertades democráticas, las cuales, sin embargo, trajeron consigo mayores niveles de represión. Al mismo tiempo, las bonanzas en las exportaciones de café, así como en el tráfico ilegal de marihuana, aportaron prosperidad económica y sirvieron de estímulo para un auge temporal del mercado del arte (Imagen 3.10).

Galaor Carbonell señala que el efecto más inmediato de “La década sin Marta”, refiriéndose a los años setenta, además del sentimiento generalizado de falta de orientación crítica, fue una expansión descontrolada del mercado del arte¹¹³. Explica este autor:

Cuando la crítica faltó de nuestro medio, ocurrió [un] fenómeno de significaciones distintas y contradictorias entre sí. Por una parte se sostuvo e incrementó la alta estima por las artes plásticas que comenzaron a ser vistas como las dadoras de prestigio social. (Al fin y al cabo la posesión de un cuadro satisface las necesidades iconográficas de las clases burguesas, al tiempo que cumple con las exigencias decorativas en la calificación de los espacios). Por otra parte, y como consecuencia de

¹¹² Bernardo Salcedo, “Entrevista”, en *El Tiempo*, 15 de octubre de 1979, citado por Alberto Saldarriaga R, “La cultura indiscreta: Un vistazo a las culturas emergentes”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 12, mayo de 1980, p. 30.

¹¹³ Marta Traba, según le comentó una de sus amigas a la escritora argentina Victoria Verlichak, fue quien, en Colombia “Armó el mercado. Compramos arte por Marta”, pero en círculos de élite, muy reducidos. Victoria Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Bogotá, Planeta, 2003, p.128.

lo anterior, se consolidó ese mercado voraz que, ya sin Marta Traba, quedó desprovisto de orientación y control¹¹⁴.

En ese “descontrol” se hizo común encontrar, en almacenes y restaurantes, “obras de arte” para la venta, al lado de objetos decorativos de lujo; o, también, ver cómo prestigiosas galerías reorientaban sus exposiciones para mostrar las obras de los artistas más dispuestos a satisfacer las exigencias del nuevo mercado. En ese sentido, señala Eduardo Marceles Daconte:

Se ha difundido últimamente en las ciudades más importantes del país la moda de las galerías de arte adyacentes a un almacén de artículos de decoración o integradas a un restaurante ostentoso. Se dan circunstancias en las que las galerías funcionan como realidad autónoma dentro del mismo recinto comercial o, en algunos casos, se ha incorporado totalmente al almacén distribuyendo los objetos de arte entre los artículos ornamentales. Esto en sí mismo no sería de extrañar puesto que todos sabemos que existe un arte decorativo que combina muy bien con el color de las cortinas o con el juego de sala de las casas o apartamentos de la clase emergente, sobre todo. Pero cuando son estas galerías precisamente las que se encargan de difundir el arte actual colombiano es necesario preguntarse cuál es la función que realmente ejercen estas galerías en el condicionamiento del gusto artístico entre los artistas y el público comprador¹¹⁵.

Por la razón anterior, escribe Marceles Daconte, el arte “que presenciamos en las muestras más recientes, con escasas excepciones”, se caracteriza justamente por su “carencia de vigor, por una tendencia a la salida fácil; un arte cuyo único compromiso es conquistar la chequera del comprador”, lo que ha

¹¹⁴ Galaor Carbonell, “1970-1980. La década del mercado”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 12, mayo de 1980, p. 30.

¹¹⁵ Eduardo Marceles Daconte, “Las Galerías. ¿Obstrucción o estímulo para el arte?”, en *El Espectador, Magazin Dominical*, Bogotá, 7 de mayo de 1978, p. 10.

ocasionado, según este autor, el “marasmo mercantil del arte” colombiano¹¹⁶, o, en palabras de Galaor Carbonell, el “liderazgo del argumento mercantil”¹¹⁷.

En esas circunstancias, muchas obras de arte alcanzaron precios exorbitantes, especialmente las de los artistas que Marta Traba había contribuido a posicionar, como Obregón, Botero, Caballero, entre otros, al tratarse de una inversión segura. Al mismo tiempo, el llamado “retorno a la pintura”, a los oficios tradicionales y el auge del grabado, también ofrecieron la oportunidad de renovar y diversificar el mercado¹¹⁸ (Imagen 3.11).

Es significativo, pues, que en dicho contexto se promoviera precisamente, desde las instituciones, y junto con las galerías, un arte experimental que, en lo más manifiesto, atacaba la materialidad de la obra de arte y el mercado. Dentro de la situación de aparente caos, posiblemente se buscaban formas de establecer jerarquías y de ganar prestigio, al tiempo que se reclamaba para la naciente figura del curador un lugar de privilegio, soportado en la creatividad, la asertividad y la supremacía de su criterio. El francés Jean Bernier escribe que el galerista no es solo un comerciante, sino también “un creador”, y que sólo recuperando el papel

¹¹⁶ Algunos artistas, escribe Marcelles Daconte, “[...] en complicidad con los galeristas, y motivados quizás por la ola inflacionista que azota al país, duplican y hasta triplican sus precios para cada exposición en un afán de lucro o de prestigio sin precedentes en la historia del arte colombiano”, en *ídem*.

¹¹⁷ G. Carbonell, “1970-1980. La década del mercado”, art., cit., p. 31.

¹¹⁸ Como muestra de este retorno, están las exposiciones como *¡Al fin pintura!*, organizada por Eduardo Serrano en la Galería Belarca de Bogotá, en 1976, así como en otras similares que se hicieron posteriormente. Véase Carolina Ponce de León, “La crítica de arte en Colombia...” *op. cit.*, p. 251.

de creador puede “imponer su actividad de forma creíble tanto en el mercado como en las estructuras del arte”¹¹⁹.

Así pues, creación, comercialización y difusión se unen en estrecho vínculo, que, quizá, dejaba ver los nuevos engranajes del arte contemporáneo. Dentro de los engranajes, según los planteamientos de la investigadora Natalie Heinich, se conjugaban la vanguardia y los museos para lograr cuotas de mercado, que en muchas ocasiones, alcanzaban a ser mayores que en las galerías privadas o en el coleccionismo tradicional¹²⁰ (Imagen 3.12).

3.3.3.3 El “artista joven” y las instituciones de arte moderno en Colombia

Durante los años setenta, las instituciones y el mercado estrecharon su cooperación y comenzaron a jugar un papel preponderante en la creación. En ese contexto, puede resultar comprensible también el hecho de que Eduardo Serrano apelara a la noción de “artista joven” como concepto operativo, más adaptable a las demandas del mercado y a la necesidad de novedad, así como para afianzar nombres e individualidades y menos colectividades o problemas teóricos compartidos.

La expresión “artista joven”, dice Serrano, es un término

¹¹⁹ Jean Bernier, “El mercado del arte”, en Francisco Calvo Serraler, *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 109. En ese sentido, escribía Eduardo Serrano: “...yo me he sentido muy privilegiado por la posibilidad permanente de expresar mis criterios mediante la selección, organización e instalación de exposiciones, o sea, en un lenguaje creativo y sensible, en el cual se puede prescindir de palabras”. Eduardo Serrano, “Los años setentas...”, art. cit., p. 31.

¹²⁰ N. Heinich, en M. Perniola, *El arte y su sombra, op. cit.*, p. 77.

[...] excepcionalmente valioso porque sugiere un amplio campo de investigación, que cubre, desde la simple clasificación por edades de los artistas de una determinada sociedad y la diferenciación circunstancial de los artistas más recientes, hasta el estudio de los mecanismos e instituciones que deben hacer posible su desarrollo¹²¹.

Así pues, el término “artista joven”, señala Serrano, “trasciende la mera información histórica o sociológica para iniciar o impulsar argumentos que competen a la definición misma del arte”¹²². En Colombia, concluye, no existe “una corriente de moda sino muchas maneras válidas de expresión”, de acuerdo con la sensibilidad de cada artista.

Como plataforma de inserción de los “artistas jóvenes” dentro del engranaje institucional, y como una forma de cooperación entre ambos, Eduardo Serrano, con el apoyo de una agencia de publicidad, organizó, en el MAM de Bogotá, los Salones Atenas, vigentes entre 1975 y 1985. Estos Salones ofrecían espacio para dar a conocer el trabajo de artistas menores de 31 años, quienes eran “invitados” a realizar una obra específica para el Museo, subvencionada de antemano por los organizadores¹²³.

Los Salones Atenas sirvieron para afianzar los vínculos entre novedad, creación y difusión institucional y, al mismo tiempo, fueron utilizados como medio de contraste para promover una vanguardia de ruptura, a través de “desacuerdos”,

¹²¹ Eduardo Serrano, “¿Arte Joven?”, en *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Bogotá, MAM, Tercer Mundo, junio de 1976, p. 176, tomado del catálogo de la exposición *Nombres nuevos en el arte colombiano*, MAM de Bogotá, marzo de 1972.

¹²² *Ídem*.

¹²³ Véase Eduardo Serrano, catálogo del *I Salón Atenas*, MAM de Bogotá, Atenas Publicidad, noviembre de 1975, s. p.

muchas veces provocados por anticipado¹²⁴. En ese sentido, Eduardo Serrano decía que los Salones Atenas habían servido “para radicalizar la discusión sobre el arte” producido en Colombia. Gracias a ellos, señala el curador,

[...] hoy se pueden identificar dos corrientes opuestas en esta materia, la que juzga la creatividad y la libre expresión como valores fundamentales en el arte actual, y la que considera que el oficio, la anécdota, la decoración y la sumisión a los dogmas son, así mismo, valores significativos¹²⁵.

Para Eduardo Serrano se trataba de “captar conceptos creativos más contemporáneos en los que el ‘oficio’ (o ‘metier’ etc.) carece de antecedentes o de importancia”. De ese modo, “el mundo decorativo o ilusorio de los lienzos tradicionales” y del “oficio” eran señalados como académicos y se hacían coincidir con el arte comercial, ambos acusados de provocar un “sobrecogedor vacío” (Imagen 3.13)¹²⁶. En otro sentido, los Salones Atenas aparecían como espacio de negación de las acusaciones y restricciones a las vanguardias (moda, resistencia, importaciones, etc.). Estos eventos, según Serrano, ayudaron

[...] a hacer luz sobre la burda falacia de tildar de foráneo el experimento en el arte (y por ende de propio y de nacionalista lo obsoleto, lo hecho, lo fácil), como si la creatividad fuera privilegio exclusivo de algunos países, o como si el convencionalismo

¹²⁴ Para Eduardo Serrano, la “vigencia” de una exposición estaba dada por “el desacuerdo” que lograra producir. Para lograrlo, se aseguraba de crear de antemano el desacuerdo y, de ese modo, sofocar la crítica antes, incluso, de generarse. Se trataba, según Carolina Ponce de León, de “una controversia controlada por los mismos responsables de los eventos, o por sus jurados”, la cual dejaba “por fuera la disidencia, o la atacaba fuertemente”. Véase C. Ponce de León, *El efecto mariposa, op. cit.*, p. 245. Sobre el “desacuerdo”, véase Eduardo Serrano, catálogo de la exposición *Paisaje 1900-1975*, MAM Bogotá y Salvat Editores Colombiana, S. A., julio de 1975, s. p.

¹²⁵ Véase E. Serrano, catálogo del *I Salón Atenas, op. cit.*, s. p.

¹²⁶ Eduardo Serrano, catálogo del *VII Salón Atenas*, MAM de Bogotá, Atenas Publicidad, noviembre de 1981, s. p.

en pintura, dibujo, escultura y grabado, o los conceptos de ahora sobre medios tan universales, constituyeran [el] legado directo de alguna cultura aborigen¹²⁷.

Marta Traba no pudo quedarse al margen de estas controversias. Seguía de cerca los acontecimientos del arte en Colombia y, en 1977, para la exposición *Los Novísimos Colombianos*, organizada por ella para el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, se manifestó muy entusiasmada con el arte joven colombiano y buscó apoyo de los mencionados críticos y de las galerías afines. Sin embargo, en 1981, su posición parecía otra. Escribió en *Arte en Colombia*¹²⁸, a propósito del VII Salón Atenas:

Que el Salón Atenas sea el centro de opiniones dispares y hasta polémicas es completamente lógico; toda reunión de obras de nuevos artistas, normalmente ubicados en la vanguardia de cualquier arte nacional, suscita tales reacciones.

Hay, inclusive en los salones de jóvenes, una excesiva obligación de parecerlo, y expresar esa juventud a través de rupturas que pocas veces son verdaderas rupturas y se limitan a gestos de irreverencia con los medios tradicionales. Ese defecto general es particularmente visible en el Salón Atenas, y se ha ido acentuando a través de sus siete ediciones (muchas de ellas, debo decirlo, conozco sólo a través de catálogos); no

¹²⁷ *Ídem.*

¹²⁸ La confrontación se extendió a las principales revistas que difundían el arte y la crítica producidos en ese momento en Colombia. Por un lado estaba la revista *Arte en Colombia*, cuya publicación se inició en Bogotá desde 1976, hasta hoy en día, ahora como *Art Nexus*, dirigida por Cecilia Bribragher, amiga cercana de Marta Traba. Por otro, se encontraba la *Re-Vista del Arte y la arquitectura en América Latina*, publicada en Medellín por Alberto Sierra, y de la cual aparecieron ocho números, entre 1978 y 1982. Como editor de *Arte en Colombia* estaba Galaor Carbonell; como coordinador y director de investigaciones, Germán Rubiano, y como escritores participaban, entre otros, Álvaro Medina, Antonio Montaña, Francisco Gil Tovar y Marta Traba. Esta publicación, como señala Carolina Ponce de León, tenía un “tono investigativo y profesional moderado”, dentro “de coordenadas pedagógicas”, mientras que la *Re-Vista*, por su parte, según Ponce de León, tenía una intención “latinoamericanista” con un “tono polémico y vanguardista”. En ella escribieron Federico Morais, Jorge Glusberg, Juan Acha, entre otros críticos latinoamericanos, así como los colombianos Eduardo Serrano, Álvaro Barrios, Alberto Sierra y Miguel González, entre otros. Al final, Serrano terminó por prohibir la venta de *Arte en Colombia* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Para una exposición más completa de estas polémicas, véase Carolina Ponce de León, “La crítica de arte en Colombia (1974-1994)”, en C. Ponce de León, *El efecto mariposa...*, *op. cit.*, pp. 244-247.

es ajeno a ello el tono dominante que ha ido tomando el arte colombiano en manos de Eduardo Serrano, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; de Miguel González en Cali; de Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín, quienes han apoyado lo que consideran la vanguardia, -es decir, el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica-, de un modo tan entusiasta y excluyente, como para descorazonar a todo aquel que se atreva a disentir¹²⁹.

Se trataba, para Marta Traba, de la conformación de una plataforma institucional de apoyo a la vanguardia que se había vuelto “hegemónica”. Sea como haya sido, los Salones Atenas sirvieron como medio de contraste para revitalizar un discurso institucional de vanguardia -como de ruptura, de apertura y de “audacia”- y, también, como estrategia promocional.

Galaor Carbonell señala que, durante los años setenta, no apareció en Colombia “una sola figura o institución” con “la suficiente decisión y convicciones para sostener un punto de vista y un control frente a la capacidad consumista del mercado”¹³⁰. La situación del arte se había fragmentado y parcelado en pequeños grupos, donde las instituciones, en ese caso las de arte moderno, asumieron un papel cada vez más preponderante.

Con la movilidad de funciones de los principales gestores -entre las galerías, la crítica de arte y los museos- se hizo más difícil la posibilidad de un discurso crítico independiente. Eduardo Serrano se refería a esa situación como “un problema nacional”, pues “todos los críticos [se encontraban] comprometidos con

¹²⁹ M. Traba, “El VII Salón Atenas. ‘Ya que estamos’”, art. cit., p. 74.

¹³⁰ G. Carbonell, “1970-1980. La década del mercado”, art. cit., p. 30.

una entidad (museos o galerías)”¹³¹. Alberto Sierra, por su parte, decía, quizá desvirtuando el sentido de independencia de la crítica, que los “museos y galerías” habían “tenido que suplir [esa] ausencia de crítica”¹³². Esa superposición e indiferenciación de funciones creaba situaciones confusas, las cuales eran cada vez más preocupantes, porque, como señala Germán Rubiano, los artistas eran cada vez más profesionales y numerosos, mientras que la crítica escaseaba, le faltaba especialización o estaba comprometida con las instituciones¹³³.

A mi modo de ver, otro factor que pudo contribuir a la percepción de debilitamiento o vacío en la crítica del arte, podría ser el hecho de que se trató de una promoción del “arte de vanguardia” sustentada en criterios conservadores, relacionados con la “sensibilidad visual”, valorada en oposición al intelectualismo y a la teoría, paradójicamente, en pleno auge del conceptualismo. En ese sentido, Eduardo Serrano escribía sobre su propio trabajo:

¹³¹ Ana María Cano. “Medellín cuenta en el arte de los setentas”, en *El Mundo*, Medellín, 31 de mayo de 1979, p. 12.

¹³² Ana María Cano, “MAM de Medellín en movimiento. A remozar el arte de los 70s”, en *El Mundo*, Medellín, 15 de marzo de 1980, s. p.

¹³³ “Es sorprendente -señala Rubiano- cómo frente a los muchos nombres de artistas que integran esta exposición, los nombres de los llamados críticos de arte escaseen; con el agravante de que mientras la mayoría de los artistas que se ha reunido en la muestra es profesional, buena parte de los críticos son espontáneos, sin verdadera preparación en teoría e historia del arte y, por lo tanto, bastante irreflexivos en sus opiniones. G. Rubiano, catálogo de la exposición *Arte colombiano del siglo XX. 1978-1982: Nuevos aportes y tendencias*, art. cit., p. 205. Quizá por esas razones, Carolina Ponce de León señala que, durante los años setenta, el protagonismo estuvo más en los eventos mismos y en sus organizadores que en los artistas y las obras. En ese sentido, para esta autora, ese escenario de confrontación, “no fue suficiente para crear un contexto conceptual, teórico o histórico o para definir intereses generacionales, si los hubiera” y sólo “como sofisma de distracción”: no atrajo “la atención del público de manera formativa”, ni generó “valores”, ni difundió “obras o trayectorias artísticas a cabalidad”, C. Ponce de León, *El efecto mariposa, op. cit.*, pp. 149-250.

[...] yo me he sentido muy privilegiado por la posibilidad permanente de expresar mis criterios mediante la selección, organización e instalación de exposiciones, o sea, en un lenguaje creativo y sensible, en el cual se puede prescindir de palabras.

Estos cambios han resultado, por supuesto, de difícil aceptación, [...] en especial para aquellos intelectuales negados tradicionalmente a admitir diferencias entre sensibilidad y razón, entre argumentos visuales y lógica y entre percepción y saber. Y también para algunos poetas que todavía insisten en la apología -inclusive ante obras cuya efectividad se deriva de una respuesta directa y sin intermediarios del observador- así como en dar rienda suelta a su imaginación ante obras que imponen verdades visuales concretas, reales, válidas en sí mismas y no por su poder de sugerir las otras cosas¹³⁴.

Al defender una posibilidad de “comprender visualmente [...] verdades visuales concretas, reales, válidas en sí mismas”, los escritos de Eduardo Serrano terminaban por favorecer un crítica formalista, que, en última instancia, se apoyaba en criterios de calidad y en argumentos que beneficiaban al mercado¹³⁵.

Para señalar esa especie de disociación entre el ojo y la teoría, la artista Beatriz González escribía: “En este país de contradicciones, los que teorizan no tienen buen ojo para ver el arte o se dejan llevar por el compromiso, y los que tienen ojo no saben teorizar”¹³⁶.

¹³⁴ E. Serrano, “Los años setentas...”, art. cit., p. 34.

¹³⁵ Esta actitud responde a una vanguardia conservadora, según los planteamientos de Nicos Hadjinicolaou, preocupada por la “innovación constante”, el “antiacademicismo” y “la necesidad de ser apolítico”. El concepto de vanguardia, según Nicos Hadjinicolaou, “tanto en el terreno político como en el artístico ha sido también adoptado por la derecha. Así, por un lado existe una vanguardia progresista cuya característica fundamental es su politización y constante preocupación por una definición del papel social del arte y del artista. Y por el otro, hay una vanguardia conservadora cuyos valores fundamentales sustentan la innovación constante, el antiacademicismo, pero, sobre todo, la necesidad de ser apolítico”. Nicos Hadjinicolaou, “Sur l’idéologie de l’avant-gardisme”, en *Histoire et Critique des arts*, París, núm. 6, julio de 1978, pp. 49-76, citado en Rita Eder y Mirko Lauer, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, UNAM, 1986, pp. 197 y 198.

¹³⁶ Beatriz González, citada por C. Ponce de León, *El efecto mariposa, op. cit.*, p. 250.

Así pues, para contrarrestar la falta de crítica y de un núcleo orientador, se conformó un circuito nacional de museos y centros de arte moderno que se ocupó en la tarea de hacer el relevo y de apoyar las propuestas de los más jóvenes. Si cuando Marta Traba vivió en Colombia los artistas que alcanzaban reconocimiento debían estar radicados en Bogotá a pesar de haber nacido en otras ciudades¹³⁷, ahora los más jóvenes podían integrarse a ese circuito manteniendo el lugar de trabajo en sus ciudades de origen, ciudades donde se desarrolló una actividad artística paralela a la de la capital¹³⁸.

Lucía González Aranda, directora del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, explicaba:

Las distintas regiones, a través de los Museos de Arte Moderno, recibieron mucho apoyo, fundamentalmente los artistas jóvenes, y se empezó a hablar de los artistas de los Santanderes, de los artistas de Antioquia, de los artistas del Valle, etc. [...]. Dentro de esa regionalización fueron saliendo talentos que los fuimos impulsando hacia Bogotá, y luego hacia un conocimiento mucho más extenso fuera del país. Esa oportunidad que se les dio es muy importante, es decir, yo pienso que ahí los Museos

¹³⁷ “Precisamente para el mejor nombre de la cultura nacional -se lee en *Claroscuro*- los máximos exponentes actuales de la plástica colombiana así lo confirman: Edgar Negret, escultor, de Popayán; Omar Rayo, pintor, de Roldanillo; Fernando Botero, pintor, de Medellín; Enrique Grau, pintor, de Cartagena; Alejandro Obregón, pintor por ascendencia y propia voluntad, de Barranquilla; Eduardo Ramírez Villamizar, escultor, de Pamplona. Sin hablar, por supuesto, de compositores y escritores cuyo análisis nos daría sorpresas agradables”. *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 4, núm. 3, junio de 1975, s. p.

¹³⁸ Aunque el lugar de reconocimiento seguía estando en la capital, donde el MAM de Bogotá jugaba un papel preponderante, a través de exposiciones como “Nuevos nombres en el arte colombiano”, “Barranquilla, Cali y Medellín”, “Grabadores contemporáneos colombianos”, “Los once antioqueños”, “Cinco dibujantes colombianos”, entre otras, los artistas jóvenes de las regiones empezaron a tener protagonismo en el arte nacional. Los procesos de regionalización en el arte se vieron reforzados por la realización de unos Salones Regionales previos a los Salones Nacionales, o con experiencias como la de 1975, cuando estos eventos se abrieron a todos los que quisieran participar, sin ningún proceso de preselección. De ese modo, muchos jóvenes de las regiones lograron reconocimiento, como, en esa ocasión, el primer premio que obtuvo John Castles, artista de Barranquilla radicado en Medellín.

jugaron una acción definitiva para poder mostrar lo que se estaba haciendo de talento a nivel de regiones”¹³⁹.

3.3.3.4 Instituciones de arte moderno y políticas culturales

Durante los años setenta, las instituciones de arte moderno ya existentes o los proyectos para la creación de nuevos museos de arte moderno, como en el caso de Medellín, recibieron especial estímulo. A Marta Traba la sucedió, en la dirección del MAM de Bogotá, Gloria Zea, quien era su alumna y amiga personal, además de ser la primera esposa del maestro Botero. Bajo la gestión de Gloria Zea, que se ha prolongado hasta nuestros días, al mismo tiempo que el Museo se consolidó económicamente y construyó su sede actual, reorientó sus programas, esta vez con una disposición más internacionalista. Cuando Gloria Zea vivió en Nueva York, integró el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York y, una vez en la dirección del MAM de Bogotá, fortaleció esa filiación, recibiendo allí las exposiciones itinerantes y obras de la colección del museo neoyorkino.

El MAM de Bogotá también se ubicó en una posición privilegiada, pues Gloria Zea, quien ejercía su cargo como directora *ad honorem*, fue nombrada en la dirección del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, donde permaneció entre 1974 y 1982, sin abandonar la dirección del MAM. Este organismo oficial estaba encargado de la difusión y la conservación de las artes y el patrimonio cultural colombiano, así como de su presencia internacional, a través de la organización de

¹³⁹ Lucía González Aranda *et al.*, “Arte en los ochenta”, en *Artepremsa*, Museo de arte Moderno, Medellín, vol. 3, núm. 11, abril-mayo de 1990, p. 7.

exposiciones itinerantes y la participación de los artistas colombianos en los distintos certámenes internacionales. La duplicidad de funciones de Gloria Zea durante esos años le concedió al MAM de Bogotá, así como a los museos de arte moderno del país, un gran dinamismo; aunque, al mismo tiempo, significó la centralización en el poder de decisión sobre los apoyos y las oportunidades para los artistas, centralizados en su curador, Eduardo Serrano¹⁴⁰.

En 1979, durante la inauguración de la primera parte de la nueva sede del MAM de Bogotá, Gloria Zea expuso los resultados de su gestión:

[...] durante todos estos años [se ha logrado] el gran milagro: poner la obra de arte al alcance de todos los colombianos para su deleite y estudio. Nombres como: Picasso y Giacometti, Obregón y Ramírez Villamizar, Rodin, Calder, Roda y Matta, Negret y Wiedeman, Bacon, De Kooning, Botero, Smith, Hepword, Grau, y tantos otros, dejaron de ser referencias remotas para, a través de la apreciación directa de sus trabajos, convertirse en parte esencial de la experiencia cultural de los colombianos. Fue este fecundo contrapunto entre lo nacional y lo extranjero lo que nos permitió también iluminar nuestro pasado con muestras retrospectivas que contribuyeron al mejor conocimiento de nuestra herencia artística, revisándola y revitalizándola¹⁴¹.

En esos contrapuntos, entre vanguardia, instituciones y mercado; entre lo nacional y lo internacional, entre lo nuevo y las retrospectivas, se fue reescribiendo la historia del arte moderno en Colombia como una tradición ya validada, que no había comenzado en los años cincuenta, como pensaba Marta Traba, sino mucho

¹⁴⁰ María Mercedes Carranza escribía en 1976, a propósito de la situación mencionada, y acerca de la participación de los artistas en el Salón Nacional, que los que no participaban, ocultaban su verdadera razón “para no oponerse al Museo de Arte Moderno y Colcultura a un tiempo, lo que significaría su ostracismo social”. Véase María Mercedes Carranza, “El XXVI Salón Nacional de Artes Visuales. Pssssss: peor, imposible”, en *Nueva Frontera*, agosto-diciembre de 1976; Beatriz González, “Espectador de un funeral 1970-1981”, en *Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*, Bogotá, Museo Nacional/Planeta, 2006, p.131.

¹⁴¹ Gloria Zea de Uribe, “¿Qué expresa el Museo de Arte Moderno?”, en *El Tiempo*, Bogotá, 1 de mayo de 1979, p. 5.

antes, en una historia que apenas comenzaba a juntarse en un relato continuo, el cual se buscaba hacer comprensible en diversas publicaciones y exposiciones temáticas de carácter histórico¹⁴². Dichos trabajos planteaban, desde distintas perspectivas, la necesidad de hacer balances y, con ello, daban cuenta del fortalecimiento de la autonomía del campo artístico en Colombia; o, en palabras de Juan Acha, contribuían a “completar la contextura socio cultural de nuestras artes”¹⁴³.

En síntesis, la movilidad, la cooperación y el intercambio de funciones entre la creación, el mercado del arte, las instituciones y las políticas culturales hicieron del campo artístico colombiano una compleja trama de lealtades. Las apuestas en la promoción de los “artistas jóvenes” encontraron respaldo en las instituciones de arte moderno y en las políticas culturales y, a la vez, estuvieron estrechamente vinculadas con el mercado del arte: mientras se captaban artistas nuevos, y se

¹⁴² Al iniciarse la década se publicaron las obras de Marta Traba: *La historia abierta del arte colombiano* y *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950/1960*. Salvat editores, con la coordinación y el apoyo de los profesores de la Universidad Nacional, Eugenio Barney y Germán Rubiano, publicaron la *Historia del arte colombiana*; Colcultura editó las obras de Álvaro Medina, *Antología de la crítica de arte en Colombia* y *Procesos del arte en Colombia*. Al mismo tiempo, y desde diversas entidades, se inició la revisión de la historia del arte colombiano en exposiciones como “Paisaje 1900-1975”, “Arte y política”, “Academia y figuración realista”, “Pintura y escultura de los años treinta”, “24 salones nacionales 1940-1973”, las cuales apoyaban el espíritu de la revisión histórica de esos años. Véase Germán Rubiano *et al.*, *Manual de historia de Colombia*, Tomo III: “Las artes plásticas en el Siglo XX”, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, p. 440.

¹⁴³ “[...] un arte nacional existe de veras -escribe Juan Acha- cuando posee todos los circuitos distributivos en buen funcionamiento, tanto los de sus productos como los de los medios intelectuales del consumo y de la confección de éstos. Naturalmente, todavía hoy, al terminar el siglo XX, nos encontramos en plena tarea de completar la contextura socio cultural de nuestras artes, además de vigorizarlas”. Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina. Reflexiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p.148.

recibían estímulos y promoción nacional e internacional por parte del Estado, se comercializaba su obra de la mano de los “maestros” del modernismo ya “consagrados”. Sin embargo, paradójicamente, desde las mismas instituciones de arte moderno y las galerías afines se promovió una aguerrida retórica de vanguardia contra el arte académico y la figuración política, dependientes ambas del buen “oficio” y, por ello, consideradas “dentro de la categoría decorativa [...] del mercado”¹⁴⁴. El mercado, así como el “oficio”, se convirtieron, entonces, en elementos críticos que se reconducían a favor o en contra, de acuerdo con las necesidades particulares del momento.

Los museos de arte moderno, los nuevos y los ya establecidos, aparecieron, pues, como los paladines del “arte contemporáneo colombiano”¹⁴⁵. Y en estas circunstancias, y según la apreciación admirativa Jairo Upegui, no era gratuito

[...] el nombre utilizado por cada uno de ellos, si consideramos la aureola que lo rodea y esa aspiración a identificarse con aquella imagen grandiosa y rica, todopoderosa y envidiable que constituye aquel gran paradigma: el Museo de Arte Moderno de Nueva York¹⁴⁶

¹⁴⁴ Eduardo Serrano, citado por Miguel González, “Todo está muy Caro”, art. cit., p. 39.

¹⁴⁵ Durante los años setenta, señala Rubiano, “han empezado a funcionar, dentro de las penurias propias de las entidades privadas sin ánimo de lucro, el Centro de Arte Actual de Pereira, el Museo de Arte Moderno de Cartagena, el Museo de Arte Moderno de Medellín y el Museo Rayo -de artes gráficas- de Roldadillo”. En 1978, el Museo de Arte Moderno de Barranquilla se reconstituyó como “fundación privada”, con un terreno, pero sin sede propia, y el Museo La Tertulia, a su vez, pasó a llamarse Museo de Arte Moderno. Véase G. Rubiano, catálogo de la exposición *Arte colombiano del siglo XX. 1978-1982: Nuevos aporte y tendencias*, op. cit., p. 205, y Jairo Upegui, “Los museos de arte moderno en Colombia”, en *Artes Visuales*, México, núm. 26, noviembre de 1980, pp. 47-48.

¹⁴⁶ *Ídem*.

La creación de los distintos museos de arte moderno en el país, según este autor, responde, además, “a un impulso creado por una necesidad de renovación en las manifestaciones plásticas de los últimos 20 años en Colombia” y, a la vez, “a la presión ejercida por lo diversos grupos que han girado alrededor del hacer plástico en nuestro país”, los que “asumieron las experiencias anteriores y desarrollaron, al mismo tiempo, sus propias concepciones”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ *Ídem.*

CUARTA PARTE

4 ARTE EN MEDELLÍN: DIÁLOGOS URBANOS

El arte en Medellín fue especialmente dinámico durante los años setenta. Si desde años anteriores, artistas y escritores, entre ellos los nadaístas, planteaban un arte de vanguardia en contra de la tradición, eran voces aisladas o pequeños grupos diferenciados. Durante los años setenta, por el contrario, se trató de un proceso generacional más amplio, en el cual se hizo manifiesto un fuerte interés por las artes plásticas, la música, el cine, la literatura, el psicoanálisis, la comunicación y el teatro, entre otros, en un sentido experimental y en una búsqueda por renovar las instituciones de acuerdo con los cambios sociales, así como de trabajar colectivamente para lograr ese fin.

Así pues, en Medellín los años setenta representan una época de ruptura, dentro de un proceso colectivo generacional que, como señala Félix Ángel, “no se ha podido repetir”. Es, más bien

[...] a partir de esa ruptura que se establece una línea en donde se van aceptando sin ningún cuestionamiento otra serie de influencias que obviamente ya no se oponen a

todo lo que esa generación de los setentas se opuso, que era toda una manera de pensar¹.

En el arte, esa ruptura también se manifestó en el afán de los artistas por ganar espacios y renovar los ya existentes. La apertura propiciada por las Bienales de Coltejer y por sus actividades paralelas, que se prolongaron más allá de los eventos puntuales, como también la presencia de los medios de comunicación y, en especial, la de Marta Traba en la Televisión -“esa cajita mágica que todos queríamos ver”, como dice Álvaro Marín- contribuyeron a estimular, difundir y darle sentido a los cambios y a la experimentación, momento que se hacía más atractivo, según señala este artista, “porque estaba todo aunado al rock, a la moda, a nuevas resonancias en el público”².

Ese entusiasmo generacional por el arte también encontró resonancia en el mercado del arte que estaba en expansión, como se hizo referencia en el apartado anterior, hecho que estimuló la apertura de nuevas galerías y salas de exposición, en distintas entidades públicas y privadas. Al mismo tiempo, el auge en la construcción, como señala Elkin Restrepo, modificó “por completo toda la geografía y el aspecto de la ciudad” y acabó “con la ciudad bella”, convirtiéndola “en otra cosa”³. Dentro de esa nueva ciudad moderna, artistas, diseñadores y arquitectos participaron, de un modo u otro, en el cambio.

¹ Félix Ángel, entrevista grabada, Medellín, marzo de 2005.

² Álvaro Marín y Francisco Espinal, entrevista grabada, Girardota, febrero de 2005.

³ Elkin Restrepo, entrevista grabada, Medellín, Medellín, marzo de 2005.

En muchas ocasiones, conceptos derivados de la transformación y modernización de la ciudad se utilizaron como criterios estéticos para, o bien cimentar nuevas vanguardias opuestas a la tradición (dentro de las que se encuentra el proyecto de un nuevo museo de arte moderno), o bien defender elementos de la tradición frente a una modernización que se pensaba devastadora. Dichos criterios pueden encontrarse en las dicotomías que oponían lo provinciano, o campesino⁴, con lo urbano, lo contemporáneo y cosmopolita.

Al mismo tiempo, desde la arquitectura se plantearon nuevos cuestionamientos a la enseñanza del arte, cimentada en los oficios artesanales, así como a las poéticas figurativas asociadas a la literatura, y se promovió un trabajo basado en procesos industriales y en nuevos materiales, para el caso de la escultura, la serigrafía y la fotografía, como se verá en este apartado.

4.1 Los artistas y la ciudad

4.1.1 Cambio de piel

Durante los años sesenta y setenta, las ciudades colombianas sufrieron una profunda transformación física y cultural. Por un lado, la población urbana aumentó considerablemente, engrosada por campesinos que llegaban a las ciudades buscando trabajo en la industria, el comercio o la construcción, o huyendo del

⁴ O también, las referencias a la “antioqueñidad,” en relación con los valores de la región de Antioquia, arraigados en la vida campesina.

campo, desplazados por la violencia. Por otro lado, el auge de la construcción, incentivado por el gobierno para solucionar el problema del desempleo, así como la implementación de los nuevos trazados urbanos, proyectados por las nuevas oficinas de planeación, dieron paso a la construcción de avenidas y edificios altos que transformaron la fisonomía de las ciudades colombianas en grandes y caóticos centros metropolitanos⁵. Colombia, que había sido un país predominantemente rural, se transformó, durante esos años, en uno particularmente urbano.

Si bien las ciudades colombianas, tras los cambios físicos, alcanzaron dimensiones metropolitanas y cierto semblante progresista, su población heterogénea, conformada mayoritariamente por migrantes, conservaba formas de vida “aldeanas” y se integraba con dificultad a la vida urbana. En ese sentido, las ciudades no solo estaban “cortadas en pedazos” físicamente, sino también culturalmente⁶.

⁵ Durante los años cuarenta y cincuenta, Le Corbusier visitó Colombia en varias oportunidades y recomendó la oficina de los arquitectos Wiener y Sert para la elaboración de los Planes Reguladores de Bogotá, Cali, Medellín y Tumaco, los cuales entraron en vigencia en las décadas siguientes. En 1977, José Luis Sert regresó a Medellín, y quedó sorprendido por la manera como se habían modificado los trazados sobre la ciudad contenidos en el mencionado Plan. Comentó: “aquí tienen ustedes la ciudad en el centro y cortada por vías de tráfico rápido: algunas había que hacerlas [...], pero se han añadido los cinturones esos y han acabado con el centro, produciendo con eso un estado caótico. Han dividido la ciudad a pedazos y el resultado total es que Medellín está cortado a pedazos”. Véase, Autor desconocido, “Centro de Medellín”, en *Revista Propiedades*, disponible en http://www.propiedades.com.co/sector/ciudad/centro_mllin.htm, consulta: 12 en octubre de 2005.

⁶ Alberto Saldarriaga escribe: “De las villas y aldeas del siglo XIX surgieron en este siglo formaciones urbanas descomunales en relación con sus propias posibilidades. El tamaño metropolitano de Bogotá, Medellín, Cali o Barranquilla contrasta con las formas de vida aldeana que todavía suceden en su interior. Colchas de fragmentos físicos y culturales, las ciudades han formado sus propias ecologías y en ellas la supervivencia es difícil, la competitividad es alta, no existen todavía suficientes mecanismos de solidarización de la vida urbana”. Alberto Saldarriaga,

Esa situación fue particularmente notoria en Medellín por tratarse de una pujante ciudad industrial, cuya población estaba en permanente cambio⁷. Según el historiador Jorge Orlando Melo, el “complejo de representaciones” propias de sus habitantes se construía “sobre la base de una población siempre nueva”. Tal vez por esa razón, especialmente durante los años sesenta y setenta, muchos identificaron más la ciudad con el progreso, “con lo que puede ser, con el futuro, con el desarrollo, con lo que se construirá”⁸ y menos, con su presente. Así, las representaciones de lo “antioqueño” -asociadas a la región geográfica, principalmente campesina- resultaron ser, aunque no las más incluyentes, sí las más abarcadoras y familiares, con mayor cohesión que los valores y prácticas cívicas asociados a la ciudad, por los que las élites habían trabajado con empeño desde el siglo XIX. De esta manera, se daba una extraña imbricación entre las representaciones de progreso y las de la antioqueñidad⁹.

“El fin de la ciudad: entre la utopía y el cinismo”, en *El Espectador, Magazín Dominical*, 4 de junio de 1989, citado por Germán Rubiano, “Arte Moderno en Colombia. De comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes”, en *Colombia Hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*, Bogotá, Siglo XXI, 1991, p. 392.

⁷ Jorge Orlando Melo señala que, para 1951, “más de la mitad de la población de Medellín debía ser de migrantes”, y, haciendo comparaciones ilustrativas, añade: París, en todo el siglo XX, había cuadruplicado el número de sus habitantes, “mientras Medellín multiplicó su población en los últimos cien años por 50, y en el breve lapso de 23 años, entre 1938 y 1951, prácticamente la quintuplicó”. Entre los años cincuenta y setenta la población se duplicó. Jorge Orlando Melo, “Medellín: historia y representaciones imaginadas”, en *Seminario: Una mirada a Medellín y al Valle del Aburrá*, 1993. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 1994, p. 14.

⁸ *Ídem*.

⁹ La antioqueñidad también corresponde a un proyecto cultural asociado a valores raciales y de supremacía, con un fuerte acento regionalista e independentista.

Con este crecimiento vertiginoso, se dio comienzo a la demolición de la ciudad republicana para dar paso a la nueva ciudad moderna. De ese modo, el “control del proceso urbanizador por una visión integral de la ciudad” se debilitó y se afirmó el predominio de la visión de progreso concebida exclusivamente “como desarrollo físico y productivo”¹⁰. Según el escritor Darío Ruiz, la sociedad, para acoger la modernización, quiso “decir adiós a las limitaciones de la vieja aldea” e hizo “tabula rasa con el pasado”¹¹. Y en ese proceso, muchas veces, los habitantes se hicieron extranjeros dentro de su propia ciudad.

Los artistas fueron testigos excepcionales de los procesos de transformación urbana de Medellín, bien para afirmar sus logros o bien para dejar al descubierto sus fallas. Durante los años setenta, los artistas conformaron vanguardias renovadas, las que daban cabida a elementos diferentes a los de la tradición, relacionados con la cultura popular y de masas, con la tecnología y con la ciudad. Muchos de ellos se preocuparon, como señala Andrea Giunta, por hacer una “arqueología urbana” de la ciudad, introduciendo al espacio artístico zonas de la ciudad “que habían permanecido fuera del circuito de la alta cultura”, en el momento preciso en el que desaparecían, arrasadas “por la fuerza del progreso”¹².

¹⁰ Jorge Orlando Melo, “Medellín 1880-1930, los tres hilos de la modernización”, en Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche, editores, *Cultura, medios y sociedad*, Bogotá, CES/Universidad Nacional, 1998, p. 240.

¹¹ Darío Ruiz, “La evolución de la arquitectura”, en Jorge Orlando Melo, (editor), *Historia de Medellín*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1996, p. 425.

¹² Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 188.

En sus propuestas, los artistas registraron las estrellas que los medios de comunicación proyectaban en el universo global -las del cine, de la música y del fútbol-, e incluyeron otras zonas marginadas de la modernización, con sus otras estrellas: las que brillaban en las noches de las calles, los bares, los billares, los cafés, los inquilinatos y los burdeles de los legendarios barrios de Lovaina, la Curva del Bosque, las Camelias y Guayaquil¹³.

En esas noches de tango, bolero y milonga, entre el humo y la bebida, artistas y escritores compartieron con los vecinos del lugar un culto por Carlos Gardel y, a la vez, encontraron un lenguaje y una iconografía particular para hacer referencia a la experiencia de desarraigo producida por el tránsito del campo a la ciudad y por la transformación radical, y en parte violenta, de Medellín. Esas noches fueron las que, en 1973, motivaron a Manuel Mejía Vallejo a escribir su novela *Aire de tango*, cuando, un día, el escritor se preguntó:

¿Quién va a escribir todo lo que vivimos en Guayaquil, Lovaina, La Curva del Bosque, Las Camelias, etc.[...], quién va a contar esa historia que se la tragó el tiempo, la

¹³ Los barrios de prostitución tenían una tradición legendaria. Fernando Botero, ya viviendo en París, recreó en muchas de sus pinturas de los años setenta sus recuerdos de esos famosos burdeles y de sus personajes. Las nuevas imágenes de los artistas más jóvenes, sin embargo, difieren de las de Botero, porque la vida en esos barrios ya había cambiado, como señala Fernando Vera: “Pecadora, arrobadora, bohemia, Lovaina empezó a perder la tranquilidad que le referían cronistas de dos décadas precedentes al llegar los primeros setentas del siglo veinte; nuevos habituales, prevalidos de ingresos fáciles, irrumpieron con fuerza en el ambiente y, amantes del riesgo, como lo eran, se jugaban sus vidas por una mujer de las del sector, buscaban la trifulca a como hubiera lugar. Impusieron otros parámetros de comportamiento, reemplazaron la marihuana por el perico, la navaja por el revólver”. Fernando Vera, “Pequeñas cosas. La presencia urbana de Saturnino”, en *El Colombiano, Literario Dominical*, Medellín, 4 de agosto de 2002. p. 5.

noche, el aguardiente, el ron que bebíamos? Eso se va a perder del todo y eso es la transformación de Medellín y de Antioquia, el paso de la aldea a la ciudad¹⁴.

“Aire de tango” es, para Raymond Williams, un homenaje de Mejía Vallejo “al tango y a la ciudad de Medellín”¹⁵. Según Williams -refiriéndose a la novela de Mejía Vallejo, “El día señalado”, por la que ganó el premio español Eugenio Nadal, en 1964-, la escritura de Mejía trasiega y une lo tradicional y lo moderno de manera concomitante, con lo que “marca la irrupción de la novela moderna en Antioquia” o la llamada “nueva novela en Hispanoamérica” y se constituye, además, en “la primera novela bien lograda de la violencia”¹⁶.

A mediados de los años sesenta, Manuel Mejía regresó de Europa y se incorporó como profesor a la Universidad Nacional, sede Medellín. En torno suyo, poco a poco, se fue integrando un grupo de artistas, arquitectos, escritores e

¹⁴ Manuel Mejía Vallejo, *Aire de tango*, Medellín, Concejo de Medellín, Autores Antioqueños, 2000, p. 22.

¹⁵ Raymond Williams, “La novela y el cuento”, en Jorge Orlando Melo, editor, *Historia de Medellín, Medellín, Suramericana de Seguros*, 1996, p. 478. Además de su trabajo literario, y desde los diferentes países a los que llegó en calidad de exiliado, Mejía realizó un prolijo trabajo como periodista y editor.

¹⁶ *Ibid.*, p. 476. Sin embargo, para otros, la obra de Mejía Vallejo nunca dejó de ser provinciana. El poeta nadaísta Gonzalo Arango, por ejemplo, aunque era amigo de Mejía, se refería a él como un “literato provinciano”, para quien “el bobo de Jericó es un personaje de novela de vanguardia, en esta época en que los hombres jinetean sobre cohetes por los laberintos del cosmos. Da risa y lástima que los literatos antioqueños sigan escribiendo himnos a la arepa, al bambuco, a las orquídeas y al bobo de Jericó”. Gonzalo Arango, *Reportajes*, 2ª ed., Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003, p. 250. Del mismo modo, en Bogotá, señala Santiago Mutis, se “siguen pensando en [Mejía Vallejo] como en un escritor provinciano, costumbrista, regional; es decir, como una obra que proyecta una imagen del país con la cual no se compromete la Colombia autodenominada ‘moderna’: una Colombia aldeana, una literatura local. Como si tal cosa fuera una condena; o como si las grandes constelaciones no brillaran también -o mejor- sobre las aldeas”. Santiago Mutis, “Manuel Mejía Vallejo: Una oposición que se llama la vida”, en *Nómades*, Fundación Universidad Central, Bogotá, núm. 8, marzo-septiembre de 1998, p. 136.

intelectuales con intereses afines¹⁷. De ese modo, Manuel Mejía fue una especie de eslabón entre generaciones y un eje en torno al cual se aglutinaron diferentes artistas vinculados con momentos distintos de la modernidad estética de la ciudad. Dentro de ese contexto, Mejía Vallejo compartió con artistas tan diversos como José Horacio Betancur y Rodrigo Arenas Betancourt, vinculados con la figuración americanista; con Justo Arosemena y Fernando Botero, asociados al modernismo, y con Dora Ramírez, Marta Elena Vélez, Samuel Vásquez, Óscar Jaramillo, Saturnino Ramírez, Javier Restrepo y Luis Fernando Peláez, entre otros artistas contemporáneos.

Como Manuel Mejía, el escritor Darío Ruiz, quien por la misma época regresó a Medellín después de estudiar periodismo en España, valoraba “el barrio” como un reducto de resistencia frente a la modernización impuesta por la planificación urbana: la gente, escribía Ruiz, “quiere oír el canto de los pájaros, hablar con la vecina, sentirse vivo cuando lo que el diseño quiere es que no vea

¹⁷ El grupo de docentes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional también estaba conformado por algunos artistas, como el grabador Aníbal Gil, quien ha ejercido una importante labor en la difusión de la técnica del grabado; Ethel Gilmour, estadounidense formada en el expresionismo abstracto en el *Pratt Institute* de Nueva York, y recién llegada a la ciudad; Saturnino Ramírez, egresado de la Universidad Nacional, sede Bogotá, y quien estuvo un par de años en la ciudad hasta cuando ganó una bolsa viajera en la Bienal y se trasladó a París; Javier Restrepo, su compañero de estudios por un periodo más corto, y Rodrigo Callejas, quien venía de estudiar en el Instituto de Artes de Chicago. Este grupo docente fue engrosado después por otros artistas, como Marta Elena Vélez y, posteriormente, por algunos egresados del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, como Ofelia Restrepo y Fabio Pareja, y de la Facultad de Arquitectura, quienes optaron por el arte, como Diego Arango, Germán Botero, Hugo Zapata, Luis Fernando Valencia y Alberto Uribe.

nada, que mire simplemente la TV”¹⁸. Así, la calle y el barrio se transformaron en espacios idealizados para la creación: al otro lado de “esas avenidas sin nombre”, de esos “laberintos de cemento”, escribía Darío Ruiz, es posible oír

[...] ese escándalo y perturbador rumor de la vida, esos espacios donde la calle es aún un lugar para conversar, mirar la noche, dejar que nuevas palabras crezcan sobre los crepúsculos¹⁹.

Así pues, en la calle, en el barrio o en el burdel parecían condensarse figuras poéticas de resistencia y en las que el arte y la vida se reconciliaban. Dichas figuras afloraron en los cuentos y en las novelas de los escritores mencionados, pero, también, en los dibujos y en las pinturas de los artistas Óscar Jaramillo, Saturnino Ramírez y Javier Restrepo, entre otros.

Jaramillo, Ramírez y Restrepo compartían un taller cerca del barrio Lovaina; al respecto, dice Elkin Restrepo que “bastaba golpear a la puerta equivocada, para que de inmediato se creara la confusión”²⁰. A estos artistas los unía el gusto por la “bohemia”, por la poesía y por el oficio, en especial por el dibujo²¹. Dichas simpatías ubicaron de algún modo a este grupo de artistas y escritores a cierta

¹⁸ Darío Ruiz, “La ciudad colombiana: Una lucha contra ‘progreso’”, en Álvaro Medina *et al.*, *El Nuevo pensamiento colombiano*, Bogotá, Fedelco, 1977, p. 169.

¹⁹ *Ibid.*, p. 171.

²⁰ Elkin Restrepo, “Óscar Jaramillo, el pintor”, en *Óscar Jaramillo, Dibujos*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura Departamental, 1987, p. 27, publicado inicialmente en *El Mundo*, Medellín, 13 de agosto de 1983.

²¹ Los gustos de Jaramillo, Ramírez y Restrepo los compartían con otros artistas colombianos, destacados por su participación política -como Carlos Granada, Umberto Giangrandi y Pedro Alcántara- o por el humor de sus imágenes y esculturas -como Antonio Samudio o Hernando Tejada. Óscar Jaramillo, entrevista grabada, Medellín, abril de 2005.

distancia crítica con respecto a las vanguardias²²; aunque al mismo tiempo, algunos de ellos, como Samuel Vásquez y Darío Ruiz, se vincularon con la organización de las Bienales. Contaba Manuel Mejía Vallejo que, un día, durante las Bienales, se enfrentaron con Jorge Romero Brest:

[...] un montón de incondicionales se asustaron cuando Óscar, Javier Restrepo y yo, agarramos por nuestra cuenta a Romero Brest, y se escandalizaron porque irrespetábamos a El Maestro y tendían brazos y palabras y genuflexiones de solidaridad y echaban la culpa de tal profanación a nuestra brutalidad o a nuestra borrachera. Formaron aquellos chismográficos de los cuales no quedamos sirviendo ni para alfombras deshilachadas. No sé que dirían a los pocos días, cuando El Maestro -Romero Brest- dijo, de palabra y por escrito, que teníamos toda la razón y aceptó su desconocimiento sobre algunas facetas del arte de este continente subalimentado²³.

Así pues, la tensión entre tradición y vanguardia fue un elemento constitutivo en las obras de estos artistas y en los discursos críticos de los años setenta en Medellín. Quizá a esta situación se refiere Elkin Restrepo cuando afirma lo siguiente:

Hoy podría decirse que la joven pintura antioqueña nació en la conjunción de Lovaina con la Primera Bienal de Arte. De combinar el fuerte color pastel de las noches pasadas en las casas de citas con el clima aséptico de las discusiones, novedades, y encuentros que daban forma cotidiana a un evento inesperado²⁴.

²² Saturnino Ramírez, por ejemplo, decía que no creía en “los pintores ‘saltimbanquis’, refiriéndose a aquellos “que cambian con las tendencias de la moda” y, en el mismo sentido, Javier Restrepo señalaba: “siempre he considerado que si el arte no es formalmente plástico, aunque sea la forma, para mí no vale la pena. Lo conceptual, eso lo pueden escribir y publicar en un libro”. Saturnino Ramírez, citado en “Los billares de Saturnino Ramírez se quedaron solos”, *El Colombiano*, Medellín, 8 de junio de 2002, p. 3; Javier Restrepo, entrevista grabada, Medellín, abril de 2005.

²³ Manuel Mejía Vallejo, “Frente a Óscar Jaramillo”, en *Óscar Jaramillo. Dibujos*, Medellín, Autores Antioqueños, vol. 38, 1987, p. 10, primero publicado en *El Mundo*, Medellín, 17 de agosto de 1979.

²⁴ Elkin Restrepo, “Óscar Jaramillo, el pintor”, art. cit., p. 27. Publicado inicialmente en *El mundo semanal*, 13 de agosto de 1983.

En cualquier caso, el arte fue, para ese grupo de artistas y escritores, el testimonio de un cambio de piel, una forma de duelo y, a la vez, de liberación, como recordó posteriormente Darío Ruiz:

Decir adiós a la aldea republicana fue difícil, doloroso por supuesto y comportó un cambio de piel donde se dejaron atrás prejuicios, hábitos parroquianos, amores y amistades. La de los 70 fue en realidad nuestra década prodigiosa: el territorio de la ciudad supuso la conquista. Marta Traba recibió un homenaje entre malevos y el olor a amoníaco del Gordo Anibal en Guayaquil²⁵. Inventar una vida nocturna supuso inconcientemente la posibilidad para escritores y pintores de fijarse una temática. Colores submarinos de los burdeles, ambientes desesperados de las cantinas, sobresaltos y vacíos de la nueva bohemia en estudios pobres. El rostro asombrado de la gente vista por los ojos enrojecidos del amanecido artista o escritor que aún no atinaba a fijar plásticamente aquel sinnúmero de desleídas imágenes urbanas. Moría una ciudad, unos lenguajes, pero otra crecía entre esa francachela donde, sin embargo, llegaron a definirse, finalmente, algunas vocaciones²⁶.

4.1.2 Poesía de lo ordinario

A propósito del cuento *La ternura que tengo para vos*, escrito en 1972, Raymond Williams señalaba que Darío Ruiz, al suprimir “la puntuación y la estructura de las oraciones de la prosa tradicional”, creaba “la sensación de observar ininterrumpidamente los objetos de una calle” e introducía un efecto de “cercanía”, consiguiendo que el protagonista y el lector ficticio ocuparan “un espacio estrechamente ligado a los lugares nombrados en el texto”²⁷; en el cual se

²⁵ A Guayaquil, como a Lovaina, los artistas e intelectuales llevaban a sus colegas cuando visitaban la ciudad. Por allí pasaron, según Jairo Osorio, personalidades como “Negret, Grau, Lucy y Hernando Tejada, Felisa Bursztin, Martha Traba, Ángel Rama, Rojas Herazo, entre otros”, quienes no dejaron de aparecerse por los bares “El Gato Negro, Kalamarí, Málaga, El Golfo, del Recuerdo, Cañaverl, El Árabe, El Turquestán”. Jairo Osorio G., “Junín 1960: Crónica de ayer”, en Miguel Escobar C. (compilador), *La ciudad y sus cronistas*, Medellín, ITM, Biblioteca Básica de Medellín, 2003, p. 231.

²⁶ Darío Ruiz, catálogo de la exposición *Los años 70 y el arte*, Medellín, Galería Arte Autopista, Centro Internacional del Mueble, 1988, s. p.

²⁷ R. Williams, “La novela y el cuento”, art. cit., p. 479.

suspendían “las barreras que tradicionalmente se perciben entre el lenguaje, los objetos y los seres humanos”²⁸.

Podría decirse que el mismo efecto de “cercanía”, de complicidad y de intimidad entre las personas y objetos participantes en el proceso creativo está también presente en las propuestas de los artistas Óscar Jaramillo, Saturnino Ramírez y, en alguna medida, en la de Javier Restrepo. Las imágenes que ellos construyen aparecen cruzadas por un juego de miradas y de complicidades entre quien es dibujado, el artista que lo mira para dibujarlo y quien observa la imagen y recrea la intimidad de la situación creada por el artista. En estos dibujos, quizá sea más pertinente hablar de un cruce de complicidades masculinas, construidas desde y para la mirada masculina (Imágenes 4.1).

Algo similar podría decirse de las pinturas de las artistas mujeres cercanas al grupo, pues sus trabajos también revelan especificidades de género; unos y otras dan cuenta de las transformaciones que se estaban gestando durante esos años, en las que, como escribe Gerardo Mosquera, la “gran política” de transformaciones verticales estaba siendo reemplazada por “micropolíticas

²⁸ *Ídem*. Darío Ruiz también fue crítico de arte. Sus escritos fueron reunidos en el libro *Tarea Crítica. Sobre arte*, publicado en 1988 por el Museo de Antioquia de la ciudad de Medellín. Muchos de esos escritos tenían el mismo efecto de cercanía de sus cuentos, aunque, en ocasiones, los objetos se diluía para dar paso a su propio relato. El investigador Santiago Londoño los criticaba diciendo que su escritura, “que pasa por ser poética o resultado de unos profundos vasos comunicantes, de pronto parece más bien un llano desorden mental”. Véase Santiago Londoño, “Tarea Crítica”, *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, Bogotá, núm. 18, vol. 26, 1989, s. p.

horizontales” y particularizadas²⁹. En ese sentido, Bernardo Pinto de Almeida escribe que así como hay un proceso de desmaterialización de la obra de arte, también lo hay de la expresión y de las materias del arte, así,

[...] en vez de los grandes temas, colectivos o individuales, cada vez gana más peso el factor anecdótico y el circunstancial. La expresión se vuelve principalmente expresiva precisamente de aquello que antes no se había considerado importante. El sentimiento simple se va sustituyendo por la trama de elaboración compleja, tal y como la pequeña sensación va invadiendo el espacio antaño ocupado por lo sublime, o como los argumentos densos, narrativos, del cine clásico ceden progresivamente su lugar a pequeñas anécdotas del *fait-divers* cotidiano³⁰.

Desde la perspectiva de género, el arte no se presenta como un territorio neutral. Por el contrario, sus discursos aparecen cruzados por preconcepciones y valores fundamentados en el género³¹: Según Juan Vicente Aliaga, la modernidad “se revistió de valores universales, de verdades absolutas, de pureza estética”, de modo que cualquier “posicionamiento que contase con propuestas críticas y políticas basadas en conceptos de clase, raza o género resultase irrelevante”³². Así, lo masculino “era lo absoluto” y se manifestaba “como lo carente de especificidad”, como “lo fijo e inamovible, lo puro y universal en sí mismo”, mientras que el arte hecho por las mujeres “arrastraba una carga peyorativa” al ser

²⁹ Gerardo Mosquera, “Introduction”, en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, International Visual Arts, INIVA, 1995, p. 12.

³⁰ Bernardo Pinto de Almeida, “La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980”, *Arte y Parte*, Santander, núm. 70, s.f., 2007, pp. 30-59; pp. 49-50.

³¹ El término de ‘género’ hace referencia al “conjunto de valores, roles, comportamientos, actitudes y expectativas que cada cultura diseña y elabora adjudicándolos a varones y mujeres en función de haber nacido, con un sexo u otro”. Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004, p. 20.

³² *Ídem*.

considerado “de corto alcance doméstico, parcial localista hecho con el sexo y no con la cabeza”, y era descalificado sin atenuantes³³.

Sin embargo, durante esos años de rupturas y reivindicaciones, el rol de las mujeres empezaba a ser modificado. La creciente presencia de los medios de comunicación, la industrialización y el crecimiento de las ciudades, la expansión de las clases medias, estimularon una mayor escolaridad y la aceleración de los procesos de secularización de la sociedad³⁴. Estas transformaciones, sumadas a las reivindicaciones de las mujeres³⁵, llevaron al resquebrajamiento de la sociedad tradicional colombiana, de sus familias numerosas ceñidas a la orientación religiosa y a los cuidados femeninos. Durante los años setenta en Colombia, las mujeres conquistaron nuevos espacios sociales, hasta el punto que, como señala Ricardo Arias, igualaron a los hombres en número de titulaciones, lograron mayor independencia y accedieron a puestos laborales y a cargos públicos antes restringidos para ellas³⁶.

³³ *Ibíd.*, p. 46.

³⁴ El incremento de la educación bajó las tasas de analfabetismo del 39% a mediados del siglo XX, a un poco menos del 18% a comienzos de los años setenta. Véase Ricardo Arias Trujillo, “Del frente nacional a nuestros días”, en *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, Colombia, Taurus, 2006, p. 319.

³⁵ Durante los años sesenta y setenta se radicalizaron las luchas en pro del derecho al aborto, al uso de anticonceptivos -inventados en 1960-, así como la búsqueda de nuevas leyes que reglamentaran con igualdad los acuerdos matrimoniales, la custodia de los hijos y la penalización de la violencia contra la mujer. En ese sentido, el gobierno colombiano lideró una importante campaña a favor del control de la natalidad, en *Ibíd.*, p. 320.

³⁶ *Ídem.*

Dichos cambios exigían nuevas redefiniciones en una sociedad donde los mundos masculino y femenino estaban drásticamente definidos y diferenciados. A mi modo de ver, se buscaba un arte diferente, que no fuera tributario de la “escuela” de “pintura de hermanas de la caridad”, o pintura “señorera”, como llamaban los más críticos a los trabajos asociados a la decoración, al mundo doméstico y a los pasatiempos femeninos³⁷; ni tampoco que fueran el testimonio de epopeyas masculinas sobre la historia nacional. Las poéticas urbanas y el mundo cotidiano parecían adaptarse mejor a los nuevos cambios sin caer en ninguno de los dos extremos representantes de los valores sociales en retirada.

Las artistas Marta Elena Vélez, Ethel Gilmour y Dora Ramírez, cada una a su manera, introdujeron en el espacio del arte una delicada y perspicaz reelaboración de su experiencia personal en relación con ese proceso de “cambio de piel”. Iluminaron para la pintura el mundo cotidiano femenino y lograron de él figuras sencillas y poéticas, pero también desafiantes. De pronto, todo un mundo antes escondido para la otra mitad de la población, quedaba expuesto, revelando

³⁷ El escritor, pintor y restaurador Pedro Restrepo Peláez escribía en 1969 que: “Con el auge de los colegios de índole confesional –católicos y protestantes– la pintura, la música y la decoración interior ocuparon un lugar preponderante en los pécunios regulares. Literatura y aritmética, historia y geografía, alternaron por igual con el dibujo y la pintura. La copia exacta, la miniatura y el paisaje, la canasta de frutas y el jarrón de flores fueron el legado de esa ‘escuela’ que gráficamente alguien denominó con el nombre de “pintura de hermanas de la caridad”. Pedro Restrepo Peláez, *El homosexualismo en el arte actual*, Bogotá, Tercer Mundo, 1969, p. 77.

cosas antes no vistas, o “realidades” que, escribe Elkin Restrepo, “hay que confesarlo, damos por dadas o pasamos maliciosamente por alto”³⁸.

Los trabajos de las artistas Vélez, Gilmour y Ramírez elaboraron una poesía de lo ordinario a través de las cosas pequeñas y sencillas, de todos los días: la experiencia del cuerpo, los animales, los amores y desamores, las divas de Hollywood, el transcurrir del tiempo entre las cosas de la casa y las tareas domésticas desnaturalizadas y puestas bajo examen. Se detuvieron en resaltar pequeños detalles, en observarlos y en hurgar en ellos hasta hacerlos extraños y, de ese modo, adquirieron una nueva presencia en el espacio del arte.

Ethel Gilmour, en la pintura *La mujer en la cocina*, desnaturaliza el trabajo doméstico; Dora Ramírez, en una serie llamada *Las horas*, pinta a través de los objetos domésticos cada hora del día y de la noche, y Marta Elena Vélez nos coloca como protagonistas de su pintura: miramos el cuadro y resultamos en el lugar de la artista mientras trabaja: ¿pinta el paisaje montañoso o el bodegón que se encuentra al lado de sus pinceles?; al fondo del cuadro, un ojo incrustado en la casa nos mira, como interrogando nuestro lugar provisional de espectadores-artistas (Imágenes 4.2).

³⁸ Elkin Restrepo, catálogo de la exposición *Dora Ramírez. Retrospectiva. 1962-1983*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1983, s. p.

4.1.3 La formación artística cuestionada

En el campo de la formación artística no formal, la única que existía en la ciudad hasta finales de los años setenta, las dos instituciones de mayor tradición en Medellín, el Instituto de Bellas Artes, fundado en 1910, y el Instituto de Artes Plásticas, integrado a la Universidad de Antioquia en 1964, fueron duramente cuestionadas durante los años setenta.

En 1975, el *Claroscuro*, el *Informativo* editado por el Museo de Zea, informaba que

En Colombia, desde hace algunos años, existe una ruptura que se hace cada vez más profunda dentro de la cultura. En efecto, para nadie es hoy una sorpresa el rechazo, cada vez más coherente, significativo y profundo, que los artistas jóvenes hacen de las escuelas e institutos de arte por cuanto ellos implican como enseñanza obsoleta y desarticulada de las realidades latinoamericanas³⁹.

La situación de la educación era compleja, pues era como un círculo cerrado en el cual, si muchos de los maestros eran autodidactas y sabían algún oficio artesanal cada vez más puesto en cuestión, los alumnos venían con información diversificada, con expectativas e inquietudes nuevas, y les exigían a sus maestros conocimientos diferentes a los que podían darles, como señala el mismo *Informativo*:

Si a la enseñanza nos atuviésemos, solamente estaríamos más mal que peor, pues es bien sabido y aceptado que nuestras escuelas, institutos y academias de arte lo único que han logrado hasta la fecha ha sido frustrar a los futuros artistas por la incapacidad manifiesta y el egoísmo de los "profesores". ¿Qué podrán enseñar realmente unas personas que de la carpintería han pasado a ser, por arte de birlibirloque, profesores de cátedra, sin una educación básica adecuada, sin conocimientos básicos de la

³⁹ *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 4, núm. 6, agosto de 1975, s. p.

cultura, sin haber cursado siquiera estudios secundarios, sin el menor conocimiento de la historia del arte, ni de la estética, ni de la crítica, etc., etc.⁴⁰.

El artista Aníbal Vallejo, por su parte, decía que lo que se había logrado con “algunos eventos de carácter competitivo⁴¹, algunos pocos medios de comunicación, unas cuantas personas que conscientemente comentaban y difundían lo que se hacía”, estaba siendo destruido por “entidades como éstas, mandadas a recoger, con su identidad que no se compagina con las necesidades del momento y que no han cumplido ninguna labor⁴²”.

Tal vez por esa razón, la revuelta de los artistas, más que contra la academia, como en ocasiones se afirma, fue una crítica a los profesores que manejaban las cátedras de las instituciones mencionadas, pues ellos representaban el conformismo de repetir fórmulas y convenciones estereotipadas y desgastadas; en conjunto y despectivamente las instituciones eran asociadas por los artistas más jóvenes con los rezagos de la llamada Escuela de Acuarelistas de Antioquia, que recogía el legado del pintor de principios del siglo XX Francisco Antonio Cano y del muralista Pedro Nel Gómez.

Félix Ángel, a través de *Yo Digo*, el volante en mimeógrafo que distribuía regularmente a partir de 1975 y hasta unos meses después de dejar el país, al año

⁴⁰ *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 5, núm. 11, agosto de 1977, s. p.

⁴¹ Aníbal Vallejo se refiere a las Bienales de Coltejer, a los Salones Croydon y la exposición Arte Nuevo para Medellín. Véase Aníbal Vallejo, en Félix Ángel, *Nosotros, Un trabajo sobre los artistas antioqueños*. Medellín, Museo El Castillo, 1976, pp. 192-193.

⁴² *Ídem*.

siguiente⁴³, fue uno de los artistas que expresó con mayor vehemencia la posición de rechazo frente a estas instituciones, generalizando por lo bajo las acciones de sus profesores⁴⁴. En su rememoración reciente sobre aquella época, Ángel dice que una academia es “todo un proceso formativo que no solamente incluye aspectos técnicos, sino conceptuales, históricos, estéticos, filosóficos, etc., y nada de eso había allí”⁴⁵.

El descrédito y la confrontación con las instituciones artísticas, museos y academias repercutieron en el campo artístico de diferentes maneras. Por ello, la alternativa, como señala Félix Ángel, para “una persona que tuviera cierta intuición ó buscara superar esa mediocridad”, era estudiar arquitectura y no artes. Los arquitectos convertidos en artistas renovaron, así, un discurso de vanguardia que problematizaba el asunto del “oficio”, y trabajaron por crear nuevos espacios de formación universitaria bajo criterios diferentes.

⁴³ Durante los años setenta, Félix Ángel dejó un variado y polémico testimonio personal de su relación, personal y como artista, con una sociedad convencional y preocupada más por los intereses particulares que por apoyar los procesos colectivos. Su trabajo creativo, de algún modo, surgía de la confrontación con los límites impuestos por esa sociedad conservadora. Escribió una novela ilustrada sobre el amor homosexual, (*Te quiero mucho, poquito, nada*), realizó collages con una figuración abiertamente homoerótica, y, al mismo tiempo, se preocupó por llenar el vacío de crítica, en publicaciones como *Nosotros* y *Yo Digo*, este último volante estaba escrito, en ocasiones, con implacable dureza. En 1976 Ángel se trasladó a vivir en Washington, donde se vinculó al Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, de la Organización de Estados Americanos (OEA), y luego al Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo (BID).

⁴⁴ Marta Elena Vélez o Dora Ramírez tomaron clases en las instituciones o en los talleres particulares de sus profesores Eladio Vélez y Aníbal Gil, ambos con formación en Europa, y el último con estudios en México; Rafael Sáenz (el maestro de Botero), con estudios en Estados Unidos, en el Instituto de Arte de Chicago y en México. Estas artistas, por el contrario, valoraban sus enseñanzas, su conocimiento, su apertura y las libertades que les daban para expresarse.

⁴⁵ Félix Ángel, entrevista grabada, Medellín, abril de 2005.

Al mismo tiempo, la novedad de las propuestas de los artistas más jóvenes fue valorada y enjuiciada en oposición a ese universo de valores asociado a los oficios tradicionales y a la forma como era asimilado por los profesores de las dos instituciones en el banquillo: pinturas y esculturas de idealizados paisajes, personajes e interiores asociados a la cultura antioqueña y al mundo campesino. De igual forma, entre otras circunstancias, las dicotomías entre lo “urbano” y lo “provinciano” sirvieron de base par identificar las diferencias con el Museo de Zea, fundado en 1881, y así sustentar el proyecto de un nuevo museo de arte moderno para Medellín, como se verá en seguida.

Félix Ángel señala que, de un modo u otro, la mayoría de los artistas de esa década fueron experimentales, en tanto que la tradición les resultaba insuficiente, y se nutrieron de otras fuentes, como la arquitectura, los medios de comunicación- especialmente el cine- la ciudad y la cultura popular⁴⁶, principalmente. Si la enseñanza que ofrecían los institutos era limitada, el cine⁴⁷, las fiestas, los talleres,

⁴⁶ La cultura visual fue un medio de renovación muy importante, como recuerda Julián Posada. La afición por el cine y la fotografía debe mucho al trabajo formativo y de difusión de Luis Alberto Álvarez en la Radio Bolivariana y el periódico *El Colombiano*, y a las actividades de los diferentes cine-club (el Cine Club de Medellín, dirigido por Alberto Aguirre, Orlando Mora y Darío Valencia, además de los distintos cine-club universitarios), así como a Francisco Espinal y Jorge Farberoff, a través de la cinemateca independiente El Subterráneo, abierta en 1975. Esta cinemateca proyectaba las películas de cine que no circulaban comercialmente. Por otro lado, la Alianza Cultural Colombo-Francesa, el Instituto Cultural Colombo-Alemán y el Museo de Zea, en unión con el Cine Club de Medellín, y posteriormente el Colombo Americano, realizaban ciclos de cine regularmente, los cuales proporcionaron importantes medios para la formación visual de las nuevas generaciones. Véase “Cine-arte en Medellín”, en *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 4, núm. 1, enero-febrero-marzo de 1975, s. p.; Julián Posada, entrevista telefónica, Medellín, mayo de 2005.

⁴⁷ La casa de Dora Ramírez, por ejemplo, era para Walter Correa, “la embajada cultural de Medellín”. Dora Ramírez recuerda: Manuel Mejía “iba casi todas las tardes, oía música, y todo el

e incluso las exposiciones, eran espacios vitales, donde se compartía un conocimiento más amplio sobre las artes, el cual se adecuaba más con las necesidades de formación, de socialización de esa generación; además coincidía con un tiempo en el que el arte, como decía Marta Elena Vélez, “era la expresión de una fuerza enorme”⁴⁸. Las exposiciones fueron, en el mejor de los casos, como escribe Carolina Ponce de León, “un medio de intercambio” mediante el cual se experimentaba a través del arte “aspectos de su propia dinámica cultural”⁴⁹.

4.1.4 Relaciones entre arte, ciudad y arquitectura

La formación en arquitectura propició otra vía de acceso al arte, la que, además, soslayaba los consabidos prejuicios sociales sobre una profesión, como la del arte, vista con recelo⁵⁰. Al mismo tiempo, el aprendizaje de la arquitectura aportó otro punto de vista, diferente al de los oficios artísticos tradicionales, fundamentado en la integración entre tecnología y creación. Un grupo de estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional, entre los que se encontraban Félix Ángel, Germán

que llegaba a Medellín, por el lado de él o por el mío, llegaba a la casa, caían como a una tertulia”. Con Luis Alberto Álvarez “hacíamos un cineclub con un grupo pequeño, donde él presentaba unas películas muy buenas y hablaba sobre ellas de manera muy sencilla”. Walter Correa, entrevista grabada, Medellín, febrero de 2005, y Dora Ramírez, entrevista grabada, Medellín, marzo de 2005.

⁴⁸ Marta Elena Vélez, entrevista grabada, Medellín, abril de 2005.

⁴⁹ Carolina Ponce de León, *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá, Alcaldía de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, p. 32.

⁵⁰ Algunos, como Álvaro Marín, Félix Ángel, John Castles y Hugo Zapata, estudiaron artes previo a estudiar arquitectura; otros, como Juan Camilo Uribe, se jactaban de ser orgullosamente autodidactas.

Botero, John Castles, Alberto Uribe, Luis Fernando Valencia y Hugo Zapata, se propuso replantear el “problema de la técnica”, desde una “concepción más libre”⁵¹.

Según Luis Fernando Valencia, este grupo de arquitectos se planteó entender la técnica y el concepto como una unidad indisociable: “uno no puede enseñar técnica”, o decirle “a una persona cómo pintar”, señala Luis Fernando Valencia, porque, al hacerlo, estaría enseñándole a pensar de una manera determinada, le estaría diciendo “yo pienso así”, y lo orientaría a “pensar como yo pienso”. Si a uno le enseñan la perspectiva del Renacimiento, es como si le enseñaran “un Software [que] tiene previsto en sí todas las funciones”: el resultado sería un tipo de “representación de lo real”. Por lo que, concluye Valencia, “para decir otras cosas” sobre la realidad es necesario “utilizar estrategias técnicas diferentes”, que estén en concordancia con el presente.

El propósito de dicho grupo, al abandonar los sistemas convencionales y pragmáticos de la arquitectura, fue trasladar esa visión “utópica” del lenguaje arquitectónico al arte, donde el proceso de mediación de la técnica tenía un valor como concepto y como tema en sí mismo: para la fotografía, en la que se inscriben Luis Fernando Valencia y Jorge Ortiz; para la imagen producida por los medios de masas y el dibujo como la obra de Félix Ángel; para la serigrafía, en los trabajos de Hugo Zapata y, en algunos casos, los de Álvaro Marín, quien, por un tiempo,

⁵¹ Luis Fernando Valencia, entrevista grabada, Medellín, mayo de 2005.

también estudió arquitectura, o para la escultura, oficio propio de John Castles, Germán Botero y Alberto Uribe.

Así las imágenes producidas tecnológicamente podían transformarse en “paisajes” elaborados por procesos aleatorios en los que la función referencial ya no era importante, sino el mismo proceso de producción y mediación tecnológica, así como la acción de los elementos que intervienen en él: las posibilidades de los procesos industriales y constructivos, el comportamiento de los materiales y de los elementos que intervienen -la acción de los químicos o los cambios de luz-, etc. Incluso, podría afirmarse que los trabajos de este grupo de arquitectos-artistas (escultores, fotógrafos, serigrafistas, dibujantes), dejaron atrás la función referencial, para recuperar, a través de procesos no convencionalmente artísticos, una función que no dejó de ser, con algunas excepciones, fundamentalmente estética.

En la escultura, Rodrigo Callejas, artista polifacético y excelente ceramista, introdujo, durante su participación en las dos últimas Bienales de Coltejer, las formas simples y el uso de materiales, como el concreto y la luz de neón. Estos escultores-arquitectos (John Castles, Germán Botero, Alberto Uribe, y posteriormente, Ronny Vayda) introdujeron a la escultura, ya de manera más explícita, las “lógicas de la construcción”⁵², en exploraciones que partían del lenguaje geométrico, como la modulación de formas simples para crear sistemas

⁵² John Stringer, “La escultura de John Castles”, en *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 2, núm. 5, 1980, pp. 40-41.

más complejos; o, igualmente, el juego con materiales de construcción: tubería plástica, acero, hierro, aluminio, vidrio, trozos de maderas tropicales y ensamblajes industriales, entre otros.

Estos escultores-arquitectos, dentro de las mismas “lógicas de la construcción”⁵³, llegaron, con su obra urbana, a la escala y a los espacios públicos de la ciudad:

Los objetos -señala John Castles- no pueden albergar ni contener al hombre. Una máquina de escribir es un objeto, porque nunca podrá albergar ni contener al hombre. Uno de los grandes alcances de la escultura cuando empieza a funcionar como un receptáculo para el hombre, es decir que lo albergue sin que sea su refugio o morada como la arquitectura, y que por sus proporciones y elementos formales establece una relación con el hombre de tal manera, lo dignifica. En la calle, en el sitio público, etc. Es un patrimonio de todo el mundo⁵⁴.

El trabajo de estos escultores se vió favorecido gracias a las políticas públicas -los diferentes acuerdos municipales para incentivar la construcción de “obra artística” en edificios- que iban acompañadas del auge de la construcción⁵⁵.

⁵³ Germán Botero, al mismo tiempo, producía juguetes de madera, y Hugo Zapata montó una “pequeña industria de impresión en tela”. Véase Alberto Uribe, “Las poéticas de lo abstracto”, en Jaime Xibillé (compilador), *De la Villa a la metrópolis. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Medellín (Educame), 1997, p. 86.

⁵⁴ John Castles en Félix Ángel, *Nosotros, op. cit.* p. 75.

⁵⁵ Santiago Restrepo señala que desde 1968, el municipio, por medio de ciertos acuerdos municipales, dispuso como obligatorio, para todos los proyectos de construcción que no fueran de interés social y que cumplieran con unas condiciones mínimas de presupuesto y área construida, destinar una parte para la realización de una obra artística y así incrementar el patrimonio cultural de la ciudad (acuerdos núm. 31 de 1968, núm. 38 de 1975, núm. 60 de 1977, núm. 15 de 1979, núm. 36 de 1982 y núm.12 de 1991). Es necesario aclarar que los acuerdos no fueron sancionados para incrementar las esculturas en la ciudad, sino que se referían también a la pintura, el relieve u otras formas de expresión artística. Santiago Restrepo, “Recorriendo la ciudad a final de siglo”, en J. Xibille, *De la Villa a la metrópolis..., op. cit.*, p. 64. Estos acuerdos fueron derogados en 1994.

Al respecto, Germán Rubiano señala que “no deja de ser llamativo que Medellín tuvo el grupo más sólido de escultores, todos con formación en arquitectura”⁵⁶. De ese modo, las obras de esos escultores se sumaron a la tradición colombiana de escultura abstracta y constructiva, iniciada por los artistas Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Rojas, quienes fueron sus maestros, y, tal vez, al mismo tiempo, un puente para su reconocimiento en los circuitos nacionales, como continuadores de una tradición ya consolidada, y que se ampliaba al ámbito latinoamericano (Imágenes 4.3).

El grupo de artistas-arquitectos coincidió en la docencia en el Instituto de Arte, donde los estudiantes se preparaban como publicistas y delineantes de arquitectura, y en la Universidad Pontificia Bolivariana, donde fundaron la carrera de Diseño. Posteriormente, se reencontraron en la Universidad Nacional⁵⁷, donde, junto con los profesores Javier Restrepo, Marta Elena Vélez y Ethel Gilmour, entre otros, fundaron, en 1976, la Carrera de Artes Plásticas.

La filosofía de ese programa universitario se fundamentó en el descentramiento de la habilidad y el perfeccionamiento de la técnica como base

⁵⁶ Germán Rubiano, “Arte Moderno en Colombia. De comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes”, en *Colombia Hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*, Bogotá, Siglo XXI, 1991, p. 384.

⁵⁷ Hugo Zapata, John Castles, Luis Fernando Valencia, Félix Ángel, Germán Botero y Alberto Uribe coincidieron como docentes en el Instituto de Arte y en la Universidad Pontificia Bolivariana, donde fundaron la carrera de Diseño. Posteriormente, con excepción de Félix Ángel, se reencontraron en la Universidad Nacional.

para la formación y la creación⁵⁸. Como contrapartida, los estudiantes debían, según Hugo Zapata, “desde el principio”, llevar sus “propuestas” al taller central, donde se exponían y debatían públicamente; la idea era “‘armarle un lío’ con sus propias capacidades” para que el estudiante “encuentre una perspectiva, una temática y una técnica”⁵⁹.

En la Universidad Pontificia Bolivariana también se formó otro grupo de arquitectos y diseñadores interesados por el arte, aunque desde una perspectiva un poco diferente, mediante la que, el arte y la arquitectura, y también el diseño, formaban un campo común, menos diferenciado, por lo que no había necesidad de pasar de un lenguaje a otro. Entre este variado grupo se encontraban aquellos quienes se preocuparon por la difusión del arte, como Alberto Sierra o Álvaro Delgado; por la fusión entre arte y diseño, como Adolfo Bernal y Julián Posada; por la utilización de la acuarela más allá de sus usos tradicionales y en relación con los espacios urbanos, como Luis Alfonso Ramírez y Luis Fernando Peláez; o por la escultura, como Ronny Vayda y los integrantes del grupo Utopía, Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Ramírez, quienes hicieron “arte” con el lenguaje de la

⁵⁸ Otra propuesta pedagógica surgida durante esos años, centrada, quizá, en aspectos opuestos a la de la Universidad Nacional, fue el Taller de Artes, orientado por Samuel Vásquez, Mario Gomes Vignes y Mario Yepes. Esta iniciativa se fundamentaba en el conocimiento del oficio y en la integración de diferentes artes, como literatura, música, teatro y artes plásticas. Ana María Cano, “Taller de trabajo y de vida”, en *El Mundo*, Medellín, 1 de junio de 1979, p. 6.

⁵⁹ Ana María Cano, “Un taller para irse definiendo”, en *El Mundo*, Medellín, 24 de mayo de 1979, p. 8.

arquitectura y con sus convenciones, aunque reorientando sus propósitos funcionales a criterios fundamentalmente estéticos⁶⁰.

Las relaciones cercanas entre arte, arquitectura y ciudad contribuyeron a la consolidación de lo urbano, no sólo como un criterio estético para explicar el arte de los años setenta en Medellín, sino, también, como un eje en torno al cual podían agruparse los artistas de esa generación, a pesar de la diversidad de sus obras. El criterio de lo urbano sirvió, a la vez, para renovar el discurso de unas vanguardias reconectadas nacional e internacionalmente, contrapuestas a la pintura y la escultura basada en temas regionales:

Yo pienso -dice Luis Fernando Valencia- que hubo una ruptura con la tradición antioqueña, ahí ya no cabían ni Pedro Nel, ni Arenas Betancourt [...] las Bienales conectan el grupo y le dan cierta cosa internacional, cosmopolita y también comienza a ser importante ir a Bogotá a ver exposiciones⁶¹.

En Medellín, a pesar del trabajo que se desarrollaba en las galerías, las salas de exposición y los museos, la falta de una crítica de arte ejercida regularmente y de manera profesional, llevaba a los artistas, en muchas ocasiones, a emprender la tarea de difundir y hacer más accesibles las obras. Esta situación, en más de una ocasión, dejaba al descubierto, además de la ausencia de reflexión crítica, la carencia de perspectivas teóricas nuevas desde las cuales fuera posible abarcar el trabajo de los artistas.

⁶⁰ Algunas de estas ideas sobre las diferentes relaciones entre arte y arquitectura, que aquí aparecen ampliadas, se basan en ideas que surgieron de conversaciones con Luis Fernando Valencia y con Alberto Uribe. Luis Fernando Valencia, entrevista grabada, Medellín, mayo de 2005; Alberto Uribe, entrevista grabada, Medellín, mayo de 2005.

⁶¹ Luis Fernando Valencia, entrevista grabada, Medellín, mayo de 2005.

Las obras de este grupo de artistas eran muy diferentes: unas eran soportadas por el oficio, aunque sus puestas en práctica surgían desde puntos de partida no tradicionales; otras se apoyaban más en las ideas y en los procesos; tal era la heterogeneidad del grupo. Los primeros comenzaron a agruparse desde los años sesenta, a través de distintos salones, como el Croydon, y el Museo de Zea, o en exposiciones como Arte Nuevo para Medellín, o mediante las Bienales, ambos eventos organizados por Coltejer, entre otros espacios⁶²; los segundos fueron reunidos por las instituciones en las que trabajaban como docentes. Estas actividades, dice Aníbal Vallejo, empezaron a “darle nuevas posibilidades a los artistas locales”; sin ellas, dice, “nos hubiera quedado muy difícil ponernos a la altura de otros grupos que paralelamente se manifestaban en otras ciudades del país”⁶³. Así pues, a los artistas los unía la necesidad de generar un cambio; el deseo de alcanzar reconocimiento fuera de la ciudad y, como dice Félix Ángel, “la posibilidad de llegar a una especie de mayoría de edad con relación al arte de Bogotá, que siempre rigió los destinos de la provincia”⁶⁴.

⁶² La exposición “Arte Nuevo para Medellín” fue realizada por Coltejer, en 1967, y sirvió de preámbulo a las Bienales. Según el diseñador Dicken Castro, esta exposición agrupaba “valores jóvenes de diferentes tendencias”, como “fenómeno de generación”: en ello “estriba la importancia de esta exposición”. Participaron, entre otros, Aníbal Gil, Justo Arosemena, Samuel Vásquez y Marta Elena Vélez, Aníbal Vallejo, Leonel Estrada, Jaime Rendón y Ramiro Cadavid. Para la exposición colectiva “4 veces 10”, que en 1970 anduvo por diferentes universidades, se reunieron Marta Elena Vélez, Aníbal Vallejo, Armando Londoño, John Castles, Óscar Jaramillo, Cristian Restrepo, Jaime Rendón, Javier Restrepo, Renán Arango y Álvaro Marín.

⁶³ F. Ángel, *Nosotros*, *op. cit.* pp. 192-193. En este grupo también se encuentran artistas como Humberto Pérez, Clemencia Echeverri y Ángela María Restrepo, entre otros.

⁶⁴ Félix Ángel entrevista grabada, Medellín, marzo de 2005.

Pero, si bien cada uno de los artistas vinculados, a este grupo era reconocido y sus obras eran valoradas, cuando eran presentados como grupo, los argumentos escaseaban. Referirse a ellos mediante un apelativo numérico, “Los once”, que recordaba la exposición realizada por el MAM de Bogotá, en 1975, y que dio a conocer a muchos de ellos en esa ciudad⁶⁵, no decía mayor cosa⁶⁶; tampoco lo hacía decir que eran de Medellín, el Grupo de Medellín; tales denominaciones, como decía el artista Álvaro Marín, respondían a la “política de la misma Bogotá, de justificar la visión amplia que ellos tienen” de Colombia y de sus regiones⁶⁷.

Al mismo tiempo, mantenerse cohesionados como grupo, a pesar de las diferencias, parecía, para estos artistas, una forma de supervivencia en una ciudad

⁶⁵ Eduardo Serrano realizó varias exposiciones que incluyeron a los artistas de la ciudad, como la exposición “Cali-Barranquilla-Medellín”, de 1974, en la cual participaron Javier Restrepo, Juan Camilo Uribe, Alberto Sierra, Óscar Jaramillo, Saturnino Ramírez y Félix Ángel. En 1975, Serrano realizó la exposición los “Once antioqueños”, a partir de una exposición que estaba organizando la Galería 100, en pleno proceso de disolución. Ante la solicitud de los artistas responsables de la curaduría (Óscar Jaramillo y Juan Camilo Uribe), Eduardo Serrano se llevó esta muestra para el Museo de Arte Moderno de Bogotá, “La exposición dio mucho palo, tuvimos toda la prensa y la televisión”, recuerda Óscar Jaramillo. En esta muestra, además de las obras de Juan Camilo Uribe y Óscar Jaramillo, se incluía la de Javier Restrepo, Dora Ramírez, Marta Elena Vélez, Rodrigo Callejas, Hugo Zapata, Félix Ángel, Álvaro Marín y Humberto Pérez. Oscar Jaramillo, entrevista grabada, Medellín, abril de 2005.

⁶⁶ Aunque el nombre de “Los Once Antioqueños” era “tan sonoro”, según Ana María Cano, “llegó a pensarse un tiempo que los artistas en Medellín eran once. Pero los cuatro años no pasaron por alto para ninguno de los once ni para el resto de artistas que se encargaron de volver inútil aquel nombre”. Ana María Cano, “Los once antioqueños cuatro años después”, en *El Mundo*, Medellín, 26 de Octubre de 1979, p. 10.

⁶⁷ Álvaro Marín, en F. Ángel, *Nosotros*, *op. cit.* p. 118.

Además, como señala Félix Ángel, los “comentarios de Serrano con su típica estructura no dejaban de ser repetidos ordenamientos cualitativos y no tocaban ningún fondo. La idea de base, unas veces aludiendo al arte de provincia, otras veces al grupo de Medellín, se quedaba dentro de un marco muy general que bien podía corresponder a cualquier parte del país”. Félix Ángel, “Una generación urbana”, *El Espectador*, Bogotá, s. d.

donde el Estado y la mayoría de la población eran indiferentes a su trabajo. Otro intento de darle coherencia conceptual al grupo, idea que, en principio, parecía convincente, fue la propuesta de Luis Fernando Valencia de llamarlos la “Generación urbana”⁶⁸.

Los artistas de la Generación Urbana, señaló Luis Fernando Valencia en un artículo periodístico, son “la primera generación verdaderamente urbana, que ha asumido su compromiso con una nueva cultura ciudadana, con esa nueva forma de vida que ha engendrado la ciudad” y trabajan “en esa dirección que apunta a la ciudad con todas sus afirmaciones y contradicciones”⁶⁹. De ese modo, Valencia situaba a la nueva generación de artistas en el contexto “de los problemas de la ciudad”⁷⁰.

Estos planteamientos, aunque vagos, hacían tanto referencia a ese grupo de artistas, como al hecho de que ya no tenían que ver con el desarraigo producido por el tránsito del campo a la ciudad, sino, más bien, con esa ciudad moderna, “centrada ante todo en el despliegue tecnológico”, como señala el investigador

⁶⁸ Alberto Sierra trajo a Medellín, al Banco de la República, la exposición de los “Once antioqueños” y de ahí pasó al Centro de Arte Actual, en Pereira, aunque con variaciones. A la selección original, en el artículo sobre la Generación Urbana de Luis Fernando Valencia, se le suman los nombres de Jesús Gámez y Alberto Uribe, mientras se elimina el nombre de Óscar Jaramillo y se omite el de Ethel Gilmour, quien sí estuvo en las nuevas exposiciones. Véase Luis Fernando Valencia, “La Generación Urbana”, en *El Colombiano*, 31 de agosto de 1975, p. 2. Unos meses más tarde, el mismo artículo apareció en *Estravagario*, la revista cultural del diario *El Pueblo*, de Cali, con otras modificaciones: en vez del nombre del escultor Alberto Uribe aparece el nombre de Alberto Sierra y, esta vez sí se incluyó el de Ethel Gilmour. Véase Luis Fernando Valencia, “La Generación Urbana”, *Estravagario, Revista Cultural, El Pueblo*, Cali, núm. 51.11 de enero de 1976, s.p.; Alberto Sierra, entrevista grabada, Medellín, enero 26 de 2004.

⁶⁹ *Ídem*.

⁷⁰ Luis Fernando Valencia, entrevista grabada, Medellín, mayo de 2005.

Jaime Xibillé; en esa ciudad, según este autor, se ha creado “una nueva urdimbre para la vida” tras la disolución del “fondo mítico que con sus imágenes y símbolos culturales formaba la trama del tejido social”⁷¹.

Sin embargo, para algunos investigadores, el problema de la ciudad ya estaba presente en las preocupaciones de otros artistas desde décadas anteriores, especialmente en la obra de Débora Arango, cuyos trabajos muestran de manera ostensible las contradicciones de la vida urbana. Debido a ello, Darío Ruiz consideraba que se trataba de “planteamientos candorosos”, pues colocaban de inmediato “al resto de artistas de mayor edad -Botero, Gil, por no ir más [atrás]- en la generación de las talanqueras, las alpargatas, los zurriagos, etc.”⁷² (Imagen 4.4).

4.2 Un museo de arte moderno para Medellín

4.2.1 La iniciativa

Por un momento, un nuevo museo parecía la mejor oportunidad para aglutinar a los artistas. Fueron ellos quienes primero plantearon la necesidad de un

⁷¹ Jaime Xibillé, “Del monumento...”, *op. cit.*, p. 45.

⁷² Darío Ruiz, “Cajón de Sastre: La década de los 70”, en *El Mundo*, Medellín, s.d. En el mismo sentido, Santiago Londoño escribió: “La llamada Generación Urbana descubrió, con ayuda de las bienales, las bonanzas, que el arte podía ser una profesión, que podrían vivir de él aunque malamente, y que hasta les daría reconocimiento y prestigio, dos pecados que Botero había despertado. Tuertos en tierra de ciegos que ignoraban su historia visual, redescubrieron que vivían en una urbe; treinta años atrás Débora Arango ya había dado cuenta de esto con eficacia y valor”. Santiago Londoño, “Momentos de la pintura y de la gráfica”, en Jorge Orlando Melo, director, *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988, p. 445.

museo “moderno”: se reunían “a pensarlo con un diseño propio y diferente, entendiéndolo como un patrimonio de la ciudad, sin nombres propios”⁷³.

Sin embargo, no fueron los artistas quienes materializaron esa idea. Fue un grupo de coleccionistas, empresarios, banqueros y profesionales de diversos campos, principalmente formados como arquitectos, quienes, reunidos en la galería La Oficina, acogieron la idea de Alberto Sierra de crear un museo. Por su composición diversa y su participación en la empresa privada, este grupo logró concretar el proyecto⁷⁴. Muchos de los artistas se vincularon al proyecto y trabajaron con entusiasmo por él. Por eso escribe Ana María Cano que: “Hay toda una generación [que lo] empujó para que naciera, que lo hizo, que lo sacó de adentro como una necesidad que de pronto se anima y echa a andar”⁷⁵.

⁷³ Ana María Cano, “MAM de Medellín en Movimiento”, en *El Mundo*, Medellín, 15 de marzo de 1980, s.p.

⁷⁴ Dice Jorge Velásquez, el primer director del MAMM: “Uno no puede decir que es una persona la que canaliza las cosas sino que es todo un movimiento. En La Oficina empezamos a intercambiar ideas. Los primeros que pensaron en un museo fueron ese grupo de artistas”. Alberto Sierra lanzó la idea dentro del grupo que se reunía en La Oficina. Cuando “logramos entender que había necesidad de un museo de arte contemporáneo, la cosa evolucionó en forma más o menos dinámica” y se tomó “la decisión de fundar el Museo de Arte Moderno: que lo necesita Medellín, lo necesita este grupo de artistas jóvenes, de artistas nuevos y contemporáneos. Lanzamos la idea, empezamos a ver que era eso en el sentido práctico y pragmático de las cosas, no teníamos nada más que una idea [...]. Empezamos a reunirnos y allá llegó Sol Beatriz Duque y todos los del grupo del Museo [...] Las reuniones iniciales [las más formales] se hacían en un banco que gerenciaba Horacio Arango [en ellas participaban también Tulio Rabinovich y Alberto Sierra; ellos cuatro fueron el núcleo del proyecto] y alrededor de esas juntas empezó a armarse el museo como realidad concreta [...]. Es parte de un proceso, no es una sola cosa, es un conjunto de situaciones. Aisladamente no somos nada, pero colectivamente somos una entidad, que piensa, que desarrolla ideas, que vende otras ideas”. Ese grupo “empezó a moverse, como un voluntariado artístico”. Jorge Velásquez, entrevista grabada, 26 de enero de 2006.

⁷⁵ Ana María Cano, “Así se hace un museo”, en *El Mundo*, Medellín, 22 de abril de 1980, p.15.

Con las Bienales de Coltejer y las de Artes Gráficas en Cali, Alberto Sierra y Eduardo Serrano hicieron una amistad y una relación profesional que contribuyó al intercambio de obras entre Bogotá y Medellín. Eduardo Serrano expuso trabajos de los jóvenes artistas de Medellín en el MAM de Bogotá y en las galerías afines. Al mismo tiempo, en La Oficina, a través de los Salones De Lima⁷⁶, así como de diferentes exposiciones colectivas e individuales, se mostró el trabajo de los artistas de Bogotá, desde los “maestros” del modernismo, consagrados por Marta Traba, hasta los “artistas jóvenes”, promovidos por Eduardo Serrano, además de los artistas vinculados al grupo del que hemos venido hablando. Jorge Velásquez recuerda el ambiente de La Oficina: “los cócteles eran en la calle y la policía no sabía lo que estaba pasando, era muy agradable, había mucha gente”. Allí “empezamos a conocer a Beatriz González y a los pintores de Bogotá”, cuya obra Alberto se dedicó a promover⁷⁷ (Imágenes 4.5).

Simultáneamente a la fundación de la Corporación Museo de Arte Moderno, Alberto Sierra dirigía la publicación de la *Re-Vista del arte y la arquitectura en*

⁷⁶ Los salones *De Lima* fueron realizados en las instalaciones del Banco de la República, con el apoyo de la empresa de seguros que les da el nombre. En ellos se mostraron obras de artistas de diferentes ciudades del país, como Luis Caballero, Juan Antonio Roda, Juan y Santiago Cárdenas, Antonio Barrera, Alfredo Guerrero, Manuel Hernández, David Manzur, Gustavo Soriano, Marta Elena Vélez y Óscar Jaramillo, entre otros. Álvaro Delgado, socio de Alberto Sierra por un corto tiempo, llevó a la galería a Marta Traba, quien escribió elogiosamente sobre la actividad que desarrollaban. Por intermedio de Delgado también llegó a la galería el grupo de coleccionistas y empresarios que lideró el proyecto de un nuevo museo. En 1979, Alberto Sierra realizó la IV versión de este Salón con artistas caleños, pues la empresa era de origen caleño. Álvaro Delgado, entrevista grabada, Medellín, mayo de 2005.

⁷⁷ Jorge Velásquez, entrevista grabada, 26 de enero de 2006.

*América Latina*⁷⁸, de la cual aparecieron ocho números entre 1978 y 1982. Ambos proyectos, junto con la galería, se constituyeron como espacios para canalizar una “corriente de opinión” (Darío Ruiz) y promover el trabajo los artistas jóvenes, bajo una perspectiva de mayor interacción con la esfera global del “mundo del arte mundializado”, a la que se refería Susan Buck-Morss⁷⁹, y afianzar los vínculos con la empresa privada y la ciudad en su proceso de modernización⁸⁰.

4.2.2 La constitución

El 24 de agosto de 1978 se firmó el *Acta de constitución de la Corporación Museo de Arte Moderno*, con la cual se establecía, aunque sin sede, como una entidad sin ánimo de lucro y sometida a la vigilancia del Estado⁸¹. Con ese mismo

⁷⁸ Entre el grupo de colaboradores de la *Re-Vista* aparecen Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui, Moisés Melo y Guillermo Melo. En *Re-Vista* participaron algunos teóricos latinoamericanos comprometidos con las vanguardias, como Frederico Moraes y Juan Acha, entre otros.

⁷⁹ Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, en José Luis Brea, comp., *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 147. Alberto Sierra ha escrito muy poco, por esa razón, cito al antropólogo Jairo Upegui, colaborador de *Re-Vista* y de los demás proyectos de Alberto Sierra. Decía Upegui: El “grupo de artistas cada vez más conscientes”, se vio en “la necesidad de desarrollar una actividad plástica que estuviera desligada de la nefasta tradición pictórica y escultórica dominante y de incorporar a su trabajo la inmensa herencia que constituían las propuestas de la vanguardia artística occidental”. Jairo Upegui, “Los museos de arte moderno en Colombia”, art. cit., p. 47.

⁸⁰ Muchas de las pautas publicitarias de *Re-Vista* corresponden a proyectos arquitectónicos para los nuevos edificios de las empresas en Medellín; por esa razón, con la crisis financiera de 1982, la revista perdió a gran parte de sus patrocinadores y dejó de editarse. Alberto Sierra, entrevista grabada, Medellín, enero 26 de 2004.

⁸¹ El grupo que firmó el *Acta de Constitución de la Corporación Museo de Arte Moderno* estaba conformado por Sonia Olaya de Abad, Marta María Restrepo de Moreno, Alberto Sierra Maya, Jorge Velásquez Ochoa, Horacio Arango Villa, Tulio Rabinovich, Darío Abad Arango, Federico Moreno Vásquez, Pilar Aramburo de Echavarría, Jorge Molina Moreno, Sergio Acevedo Gómez, Patricia Gómez de Caicedo, Leonel Estrada, Hernán Vieira, Sol Beatriz Duque, Óscar Mesa, Moisés Melo, Guillermo José Jaramillo, Juan Gustavo Vásquez, Christian Sarria, Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez. Véase *Acta de constitución de la Corporación Museo de Arte Moderno*,

documento se formularon los estatutos de la nueva entidad, y se sentaban las bases de su patrimonio, y de su colección, gracias a las obras donadas por los artistas⁸².

En los documentos relacionados con la fundación del MAMM, como discursos, actas y artículos periodísticos, entre otros, los gestores de esta idea señalaban las diferentes razones para explicar la necesidad de un nuevo museo de arte moderno en la ciudad. Sus argumentos fueron los que dieron comienzo al presente trabajo de investigación y, con fines explicativos, los he reunido en dos grandes conjuntos de ideas, a partir de las cuales estructuré el desarrollo de la investigación, desde un comienzo.

Un conjunto de argumentos está anclado en las Bienales de Coltejer, como aquel pasado mítico valorado, que menciono en la introducción. En diferentes ocasiones, los gestores del MAMM señalaban que se necesitaba un museo para darle continuidad al trabajo comenzado con las Bienales de Coltejer, cuyos

Medellín, MAMM y Gobernación de Antioquia, 24 de agosto de 1978. Su personería jurídica fue aprobada por la Gobernación de Antioquia, según la Resolución núm. 23.495 de noviembre de 1978.

⁸² El patrimonio del MAMM comenzó con dinero en efectivo aportado por sus gestores y “480,000 pesos en obras de arte donadas por los artistas, que se describen así: 1). Tres obras tituladas ‘Salute de San Pietro’ y tres pinturas sobre mueble de la artista Beatriz González, valor ciento veinte mil pesos (\$120,000). 2). Una pintura del artista Álvaro Marín, valor cuarenta mil pesos (\$40,000). 3). Una pintura del artista Javier Restrepo, valor cuarenta mil pesos (\$40,000). 4). Una serigrafía sobre tela, del artista Hugo Zapata, valor cuarenta mil pesos (\$40,000). 5). Una obra de ‘Collage’ del artista Juan Camilo Uribe, valor cuarenta mil pesos (\$40,000). 6). Una escultura en lámina de hierro del artista John Castles, valor cincuenta mil pesos (\$50,000). 7). Una pintura de la artista Marta Elena Vélez, valor cuarenta mil pesos (\$40,000). 8). Una escultura del artista Germán Botero, valor cuarenta mil pesos (\$40,000). 9). Una pintura del artista Rodrigo Callejas, valor setenta mil pesos (\$70,000)”, a las que se sumaron otras donaciones. *Acta de constitución de la Corporación Museo de Arte Moderno, op. cit.*

principios eran la formación de públicos, la generación de información acerca del arte contemporáneo y su promoción. En otro sentido también vinculado con las Bienales pero menos declarado por los gestores, su acción prologaba la atención al arte contemporáneo por parte del sector empresarial. En ese sentido, los vínculos entre arte y empresa, muy poco estudiados,⁸³ son los que han hecho operativo el MAMM y, de alguna manera, condicionaron su filosofía, orientándolo hacia una proyección pedagógica y hacia una vinculación con los procesos de modernización y con la ciudad.

Por otro lado, los gestores del MAMM también argumentaban que se necesitaba una institución de “vanguardia” diferente al Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia, con mayor dependencia oficial y más tradicional. Esta institución, fundada en 1881, fue asociada por los gestores del MAMM, por distintas razones, con la “vieja guardia”, con la “antioqueñidad” y con la desacreditada Escuela de Acuarelistas de Antioquia. Un nuevo museo era necesario, entonces, para acompañar el trabajo de los artistas más jóvenes, para compensar el desamparo de la crítica en el que se encontraban sus obras, para promover su trabajo más allá de los límites de la ciudad y para canalizar la dispersión de esfuerzos y recursos.

El nuevo museo sería, según los gestores, un “eje orientador” en medio de tanta desorientación, y un puente con otras instituciones similares en Colombia, con las que, además, se podrían compartir recursos y exposiciones; el énfasis

⁸³ Destaca la investigación de Carlos Arturo Fernández, *Suramericana: Sesenta años de compromiso con la cultura*, Bogotá, Benjamín Villegas, 2004.

estaba puesto en las exposiciones organizadas por el MAM de Bogotá, o en aquellas que recibía esta institución. Si el primer grupo de argumentos moldeó de algún modo los objetivos del museo, este segundo grupo condicionó el tipo de museo como un nuevo MAM dentro de la cadena de los ya existentes.

4.2.3 La filosofía

Ha sido una opinión aceptada y difundida la consideración de que, la fundación del nuevo museo de arte para Medellín, era como “la secuencia lógica del despertar artístico que provocaron sobre todo en el campo de pintura y la escultura, las Bienales”, según señaló en su momento el empresario Jorge Molina, integrante del grupo fundador⁸⁴. Las Bienales de Coltejer fueron, pues, la base de los ideales que fundamentan el proyecto del nuevo museo, pues operaron como un pasado mítico que se pretendía “reeditar” -como ha apuntado la investigadora Lidia Fernández para otros proyectos educativos- y en torno al cual se aglutinó un grupo amplio de personas. De igual modo, las Bienales también representaron unos ideales proyectados como un componente utópico que sirvió como “marco ideológico” de orientación para las actividades de la nueva institución⁸⁵.

Las Bienales de Coltejer, en realidad, no fueron suspendidas sino hasta 1975, cuando la empresa Coltejer desistió definitivamente de hacer una edición

⁸⁴Autor desconocido, “Sí, se necesita otro museo”, en *El Mundo*, Medellín, 15 de junio de 1979, p. 13.

⁸⁵ Lidia Fernández, “La educación, el arte, los medios de comunicación y los ideales en la actualidad”, *Revista de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, Buenos Aires, vol. 23, núm. 2, 2000, p. 18.

trienal; en 1978, cuando se firmó el Acta de constitución del nuevo museo, apenas habían transcurrido tres años desde la suspensión de las bienales, por lo que la acción de fundar un museo, orientado a ser “un centro de información” sobre el arte contemporáneo, parecía la más inmediata para dar continuidad a la labor de las Bienales.

La filiación del nuevo museo con las Bienales de Coltejer, desde mi punto de vista, se manifestó de dos maneras: en la disposición didáctica e informativa con la cual fue concebida la nueva institución, y en su orientación hacia el arte contemporáneo. Según el Acta de constitución de 1978, el nuevo MAMM se creaba para el estudio de “las artes plásticas contemporáneas” y para “exhibir” y “guardar obras” correspondientes a la “contemporaneidad actual o la del decurso de la Institución”⁸⁶. En la inauguración de la sede del MAMM, dos años después, su director, el arquitecto Jorge Velásquez, precisaba un poco más los alcances del museo: a través suyo, decía, se llevaría a cabo “una investigación científica del Arte Contemporáneo de nuestro país, de nuestros días, desde sus comienzos hasta el momento actual”⁸⁷, lo cual implicaba aproximarse al arte contemporáneo no sólo como actualidad, sino como cambio cultural.

Al mismo tiempo, el director presentaba al MAMM como “un Centro Didáctico de Difusión y Cultura” que aspiraba a replantear la noción tradicional de

⁸⁶ Acta de constitución de la Corporación Museo de Arte Moderno, *op. cit.* s. p.

⁸⁷ J. Velásquez, “El Museo de Arte Moderno de Medellín”, *op. cit.*, s. p.

museo, de “sitio para recolectar y guardar objetos”⁸⁸, proponiéndolo como “un museo vivo” capaz de superar esa “antigua concepción de museo muerto”. Al mismo tiempo, el MAMM sería “un foro abierto a todas las expresiones artísticas, sin limitaciones ni jerarquías, en el campo de las Artes Plásticas, El Cine, La Arquitectura, El Diseño Industrial, La Crítica y la Información”⁸⁹.

Se trataba entonces de una concepción de museo más orientada a las exposiciones temporales que a la exhibición de una colección permanente. Se presentaba además, como un museo de vanguardia, pensado para abordar lo impermanente y efímero del arte. Quizá por eso sea más ajustado hablar de un anti-museo, como decía Santos Zunzunegui sobre el Centro Pompidou, un anti-museo porque no busca suprimir la distancia temporal con el presente, fundamento bajo el cual operan tradicionalmente los museos -de restarle “a lo

⁸⁸ El gestor de las bienales de arte, Leonel Estrada, fue llamado como asesor del nuevo proyecto de museo. Comentaba a la prensa: “Es interesante que se inaugure un nuevo museo en un momento en que muchos museos del mundo pasan por una aguda crisis. Porque el enfoque con que se ha concebido este museo no se orienta a ser un sitio para recolectar y guardar objetos, cuadros, esculturas. Este MAMM va a ser un ente vital, un centro vivo de pedagogía activa, un lugar de confluencia de ideas, un grupo interdisciplinario. En otras palabras, no será un museo especializado en artículos y mercancía de arte, sino un territorio de cultura, proyectándose hacia fuera. El MAMM será una universidad que usará el arte como medio de culturizar, como objeto de investigación; tendrá obviamente, un papel crítico e histórico ante las opciones del arte contemporáneo”. Leonel Estrada, “El MAM es otro concepto en Museo”, en *El Mundo*, Medellín, 26 de abril de 1980, p. 17.

⁸⁹ Jorge Velásquez, “El Museo de Arte Moderno de Medellín”, *op. cit.*, s.p. El arquitecto Jorge Velásquez, su primer director, comentaba que la idea era que el Museo “no trabajara solamente en el concepto de artes plásticas -pintura, escultura, grabado, dibujo-, sino que tuviera otras áreas, porque la ciudad no era solamente el arte por el arte ni el arte pictóricamente hablando, sino que estaban la arquitectura y el urbanismo”. Jorge Velásquez, entrevista grabada, 26 de enero de 2006.

temporal su brutalidad transitoria” para intemporalizarlo⁹⁰. Por el contrario, con este nuevo museo se buscaba una fusión con lo contemporáneo y con lo transitorio en su mismo devenir, y prolongar sus muros a los espacios de la ciudad.

En otro sentido, la continuidad del proyecto del MAMM con las Bienales de Coltejer se manifestaba en la relación de la empresa privada con el arte: muchos de los integrantes del grupo fundador venían de la empresa privada y, a la vez, algunas de estas empresas se constituyeron en los principales socios del MAMM, con el que compartían, desde el comienzo, programas, recursos y servicios, pero, también, una cierta filosofía⁹¹. Como explicaba su director en el discurso de apertura, este “Centro de Cultura se está estructurando como una empresa comunitaria”, será una “Planta Cultural”, que

[...] aspira a generar un producto intangible, que no se envasa, ni se empaqueta, pero que se traduce en algo necesario para la vida del hombre. [...] El producto final será exportado, fuera de estos muros y generará acumulación de cultura para nuestro pueblo.

⁹⁰ Antonio Montaña, “El diseño en el mundo moderno. Un arte de todos los días”, en *El Tiempo*, Bogotá, s.f., p. 9.

⁹¹ En un principio, se pensó que con el nuevo museo se podrían hacer públicas las colecciones que las empresas privadas habían reunido. En ese sentido, señalaba un columnista que Coltejer “posee una de las mejores de arte Latinoamericano, que podría dar en préstamo indefinido al museo naciente”. “Para sorpresa de muchos -señala el editorialista del informativo *Claroscuro*-, Medellín es una ciudad que cuenta con un buen número de colecciones privadas y ricas pinacotecas artísticas que algún día deberían exponerse a la admiración pública. Realmente convendría hacer un inventario que, al menos, sirviera para ilustrar sobre este aspecto cultural de Medellín tan ignorado inclusive por personas cultas. Además de las ya prestigiosas colecciones de Coltejer, la más rica del país en arte contemporáneo latinoamericano, y de Suramericana de Seguros, hay gran número de personas que coleccionan, y no de ahora, obras de arte. Esto enriquece, sin duda alguna, el patrimonio cultural y artístico de la ciudad”. *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín vol. 4, núm. 10, diciembre de 1975, s.p.; Autor desconocido, “Museo de Arte Moderno se crea en Medellín”, s. d., p. 7.

Creemos y esperamos que ésta será “una empresa” en el más alto grado de disciplina y tecnificación, donde se manejará en, forma muy cuidadosa, este producto que es la Obra de Arte.⁹²

A su vez, la ciudad también definía la función del Museo, aunque en otro sentido. Para los fundadores, muchos de ellos arquitectos y empresarios, la preocupación por la ciudad era preponderante. En la ciudad se vive el tiempo de manera acelerada, se evidencia el cambio, y el sentido de actualidad se intensifica. Un museo de arte moderno aparecía como un pilar fundamental de la vida cosmopolita. Por ello las ciudades, decían los gestores del MAMM,

[...] como urbes reúnen lo actual; están influidas por el acontecer internacional. De allí que Bogotá, Cali, Barranquilla e incluso Pereira, tengan un Museo de Arte Moderno. Con el nombre pues, además de suscitar un ánimo en el espectador, se define su función⁹³.

Por la razón anterior, según la prensa, el nuevo museo “se define como un museo absolutamente urbano que responde a esa nueva realidad de la ciudad”⁹⁴.

Pero el MAMM, en su papel de orientador, también estaba llamado a intervenir en los procesos de modernización de la ciudad. Para su director, la nueva entidad podía compararse con una “planta descontaminadora” que ayudaría “a romper la indiferencia, la hostilidad, la ignorancia de todo un conglomerado

⁹² Jorge Velásquez, “Discurso de inauguración del Museo de Arte Moderno de Medellín”, MAMM, Medellín, abril, 1980.

⁹³ Autor desconocido, “Museo de Arte Moderno se crea en Medellín”, art. cit., p. 7.

⁹⁴ Ana María Cano, “El MAM de Medellín en movimiento. A remozar el arte de los 70”, en *El Mundo*, Medellín, 15 de marzo de 1980, s. p.

urbano al que le falta el oxígeno del Arte y la Cultura para vivir mejor”⁹⁵. Tal fue el sentido, de la acción planificadora y de las gestiones emprendidas a través del Museo.

Los programas del Museo fueron pensados bajo las mismas premisas. Por un lado, como señala Carlos Arturo Fernández, para “reivindicar los vínculos del arte contemporáneo con una tradición de lo nuevo que garantiza su vitalidad”⁹⁶. Por otro, para fortalecer los vínculos con los procesos de modernidad y de modernización de la ciudad. En el primer caso, se encuentran algunos programas, como el 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano ya discutidos en la Primera Parte de esta investigación, o el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, evento anual fundado en 1981, dirigido a jóvenes menores de treinta años. Estos programas, entre otros, han buscado un acercamiento al “ritmo de la creación artística, casi en su hacer cotidiano”, según escribe el mismo Fernández⁹⁷.

En el segundo caso, la acción planificadora y las gestiones emprendidas a través del MAMM, especialmente durante los primeros años, estuvieron orientadas a integrar el arte con la ciudad a través de diferentes proyectos, como la realización de esculturas urbanas para el Parque de esculturas en el Cerro

⁹⁵ J. Velásquez, “Discurso de inauguración del Museo de Arte Moderno de Medellín”, *op. cit.*, s.p.

⁹⁶ Carlos Arturo Fernández, “Las exposiciones del Museo de Arte Moderno de Medellín”, artículo inédito.

⁹⁷ *Ídem.*

Nutibara y los concursos para dotar de esculturas al Aeropuerto José María Córdova y a la hidroeléctrica Riogrande II⁹⁸; igualmente, la labor del MAMM se vinculó con el mundo de lo utilitario, de la industria y de la modernización⁹⁹. La búsqueda de una interrelación entre el Museo y la ciudad también se vio reflejada en los programas de exposiciones; se llevaron a cabo una serie de eventos que pasaban revista anualmente a la actividad cultural en la ciudad, o que buscaban la integración entre el Museo y el desarrollo urbano¹⁰⁰, en continuidad con una larga tradición en Medellín, en la cual empresarios, industria, instituciones y artistas forjaron lazos comunes, quizá mucho más estrechos de lo que hasta el momento han sido reconocidos y estudiados.

⁹⁸ El MAMM también lideró la realización de otros proyectos en los que se fusionaba la escultura y el espacio público, de la mano de construcciones de gran envergadura por toda Antioquia. En 1984, se seleccionaron –convocadas en la modalidad de concurso– y ejecutaron varias esculturas para el aeropuerto José María Córdova. Y, en 1989, las Empresas Públicas de Medellín y el Museo abrieron el Concurso Nacional de Arte Riogrande II, para ubicar varias “esculturas” en una hidroeléctrica. Para coordinar este proyecto fue nombrado Jesús Gaviria, quien llamó como jurados a Carlos Cruz-Díez, Alberto Sierra, Leonel Estrada y Frederico Morais. Para este evento, se seleccionaron las propuestas de Hugo Zapata, Jorge Ortiz, Álvaro Marín, Jorge Julián Aristizábal, Consuelo Gómez, Luis Fernando Peláez, Miguel Ángel Rojas, Juan Fernando Sierra y Ronny Vayda, y se entregaron menciones a los proyectos de John Castles, Mónica Negret y Doris Salcedo. Los diez proyectos seleccionados no llegaron a realizarse.

⁹⁹ El segundo director del MAMM, el ingeniero Tulio Rabinovich, decía, a propósito de los proyectos presentados para Riogrande II, que olvidan “la caduca idea de que el arte sólo está dirigido a los ojos, para inaugurar en nuestro medio el concepto de un goce que implica además el uso práctico como fuente de placer estético”. Tulio Rabinovich citado por Jesús Gaviria, “Obras premiadas”, en *Artepremsa*, Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, vol. 2, núm. 7, junio-julio de 1989, p. 4.

¹⁰⁰ Por ejemplo, para celebrar el tercer aniversario del museo, se llevó a cabo la muestra “El MAMM sobre la ciudad”, en la que fueron presentados los proyectos arquitectónicos o de infraestructura que estaban planeados o en construcción en la ciudad (una aeropuerto, un teatro, proyectos hidroeléctricos, una planta de tratamiento, terminales de transporte, plazas, rellenos sanitarios, parques, proyectos urbanísticos y un planetario, entre otros), junto con diversas fotografías de las intervenciones de los artistas en la ciudad.

4.2.4 El nuevo museo en el circuito de instituciones de la ciudad y del país

El entusiasmo por el arte tras las Bienales de Coltejer se vio reflejado en un incremento de las exposiciones y en la promoción del arte por parte de entidades que buscaban responder de manera cada vez más profesional y especializada a dicho interés. De igual forma, prosperaron y se multiplicaron espacios más informales que vendían arte en almacenes de muebles y objetos de decoración, así como en bares, restaurantes u oficinas. En ese sentido, para el artista Félix Ángel, la "exhibicionitis" se había “convertido en Medellín, en el último novedoso y más entretenido pasatiempo”¹⁰¹.

Durante los años setenta, se abrieron varias galerías en Medellín: Partes, en el Centro Coltejer; Arte Autopista, en el Centro Internacional del Mueble; El Parque, propiedad del artista Aníbal Vallejo; Finale, en el sector del Poblado y cerca de la cinemateca el Subterráneo¹⁰², y La Oficina, en la cual se gestó el proyecto del nuevo museo. Se abrieron, además, salas de exposiciones en diferentes entidades públicas o privadas, como la Cámara de Comercio, la

¹⁰¹ Félix Ángel, *Yo Digo*, Medellín, núm. 8, octubre de 1975, s. p.

¹⁰² Finale era una galería y a la vez una taberna. Juan Gustavo Vásquez, su propietario, apoyaba proyectos, exposiciones y publicaciones experimentales. En Finale se congregaban al mismo tiempo artistas, amigos del arte y compradores. En ese ambiente de mayor libertad, las exposiciones resultaban ser eventos donde el arte se convertía en un acontecimiento social y vital, además de comercialmente exitoso. Finale estaba ubicado cerca de la Cinemateca el Subterráneo, donde también se exponían obras de los artistas considerados “la vanguardia” de esa época. Las actividades de ambos lugares estuvieron relacionadas, como recuerda Francisco Espinal, fundador del Subterráneo: “la gente que iba a cine al Subterráneo, seguían a Finale a terminar las tertulias allá”. Álvaro Marín y Francisco Espinal, entrevista grabada, Girardota, febrero de 2005.

Compañía de Seguros, Suramericana o los Centros binacionales¹⁰³. El Instituto de Integración Cultural-Quirama y la Biblioteca Pública Piloto, a su vez, realizaban exposiciones y promovía importantes actividades culturales, como también lo hacían los museos de la ciudad: el Museo de Zea; el Museo Universitario, adscrito a la Universidad de Antioquia, y el Museo El Castillo, fundado en 1975, en una lujosa residencia, y el que apenas se consolidaba como entidad cultural.

La existencia de museos se sustenta en retóricas diferentes a las de las galerías, como las retóricas cívicas, las educativas, las de conservación, las comunicativas, etc. Al respecto, José Jiménez señala que las dinámicas propias al museo suceden, fundamentalmente, en el plano del lenguaje -en sus usos informativos, interpretativos y críticos-, más que en el plano del mercado: “El valor económico de las obras, que por sí mismo segrega y sedimenta una ‘retórica’, necesita sin embargo el plano de justificación del lenguaje”¹⁰⁴. Quizá estas retóricas se hacen imprescindibles en el arte contemporáneo, pues lo que llamamos “arte” es, cada vez más, “un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto”¹⁰⁵, sin reglas ni parámetros fijos. De algún modo, gran parte del arte contemporáneo llega a sus públicos como “arte”, precisamente, por las retóricas y los circuitos institucionales en los que se inscribe.

¹⁰³ El Centro Colombo-americano, el Instituto Colombo-soviético y el Instituto Colombo-alemán, entre otros.

¹⁰⁴ José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, Alianza, 2003, p. 51.

¹⁰⁵ *Ídem*.

El nuevo museo también nació bajo determinadas características. Los comentaristas de la prensa señalaban que la nueva entidad buscaba ser “un eje cultural” orientador, cuya función era “cívica”¹⁰⁶, a diferencia de las galerías, las cuales “no pueden suplir la labor educativa” de los museos, “porque al fin y al cabo, su razón de ser es comercial”¹⁰⁷. Sin embargo, las anteriores consideraciones funcionaban mejor en el papel y en la teoría que en la densidad de la vida, donde también los espacios de legitimación, como los museos, se construyen entre las más conspicuas y caprichosas pasiones humanas.

El Museo de Zea (hoy Museo de Antioquia) fue fundado en 1881 como un museo de ciencias naturales y de historia. Durante los años setenta, esta institución realizaba diversas exposiciones y salones, entre ellos, el de Arte Joven, patrocinado por Rafael Esteban García, evento en el cual expusieron, por primera vez, muchos de los “nuevos” artistas de la ciudad¹⁰⁸. Aún así, por el “carácter” de este Museo, para los gestores del MAMM, éste era un espacio en el que se recopilaba “la historia del arte en este Departamento”, y, en esa medida, había abandonado “el arte nuevo” de la ciudad; situación que, según declaraban a la prensa, “invoca un problema regional”, pues en él “se concentra la

¹⁰⁶ Ana María Cano, “Así se hace un museo”, en *El Mundo*, Medellín, 22 de abril de 1980, p. 14

¹⁰⁷ *Ídem*.

¹⁰⁸ Durante los años setenta, expusieron en el Museo de Zea: Dora Ramírez, Félix Ángel, Álvaro Marín y John Castles, Edgar Negret, Dicken Castro, entre otros, y se realizaron algunas exposiciones internacionales, como “El arte de España sobre papel”, “Gráfica contemporánea alemana”, “Grabado latinoamericano de la colección de arte del MoMA”, entre otras.

“antioqueñidad”¹⁰⁹. De ese modo, las diferencias entre ambos museos se reforzaban con el fin de delinear los objetivos del nuevo MAMM, que consistían en hacer de él una entidad de apertura nacional e internacional, además de un “museo vivo”, dispuesto a amparar al arte contemporáneo y a los nuevos artistas¹¹⁰. Sin embargo, al parecer también intervinieron razones políticas de otra índole.

En 1974, el artista Fernando Botero, quien ya era un pintor reconocido internacionalmente, realizó una retrospectiva en la Biblioteca Pública Piloto, tras una larga ausencia de Medellín, su ciudad natal. A solicitud de las directivas del Museo Zea, y luego de la muerte trágica de su hijo Pedro, ocurrida ese mismo año, Botero inició una serie de donaciones a esta institución. A pesar de las dificultades económicas y con el aporte de algunas empresas, la entidad asumió las reformas necesarias para recibir las pinturas y adecuar la nueva Sala Pedrito Botero, inaugurada en 1977. Ese mismo año, en vista de su mayor especialización en las artes visuales, las directivas del museo decidieron cambiarle el nombre por el de Museo de Arte de Medellín “Francisco Antonio Zea”.

¹⁰⁹ Autor desconocido, “Museo de Arte Moderno se crea en Medellín”, art. cit., p. 7.

¹¹⁰ Escribe Jairo Upegui: “Importante es esta aparición de diferentes Museos de Arte Moderno en Colombia porque, antes de ello, solo existían, en varias ciudades del país otros museos que esquivaban la obligación de mostrar y estimular las manifestaciones del arte contemporáneo, tal vez debido a su carácter oficial, que hace de ellos, lugares de exhibición y conservación de obras de interés puramente histórico: se reflejan, además en la programación de estos museos los altibajos que, generalmente, se manifiestan como cambios en las administración”. Jairo Upegui, “Los museos de arte moderno en Colombia”, art. cit., p. 48.

En 1978, Botero ofreció una nueva colección de esculturas, esta vez con la sugerencia de que se le cambiara de nuevo el nombre al Museo por uno más incluyente, como el de Museo de Antioquia. Comenzaron así, en 1978, y hasta 1984, intensos debates sobre el nombre a esa entidad: se pusieron en duda la honorabilidad y las hazañas del prócer Francisco Antonio Zea, así como su vinculación con la ciudad, para muchos incierta. Mientras los partidarios del Museo insistían en el cambio de nombre, los familiares del prócer -Gloria Zea en ese entonces, directora del Colcultura y del MAM de Bogotá, y su padre Germán Zea Hernández, Ministro de Gobierno-, querían impedir, a través de canales oficiales, que dicho cambio tuviera éxito. Tras los forcejeos, más bien se fueron ventilando los saldos del antiguo matrimonio entre Gloria Zea y Fernando Botero, situación que captó con más fuerza la atención de la audiencia y, además, despertó el espíritu independentista y de autonomía regional de los antioqueños.

El Museo de Zea, ante la imposibilidad de cambiar el nombre, optó por escribir Zea con “C”, siguiendo un error ortográfico cometido por el escribiente cuando, en 1881, asentó los documentos de su fundación. Este cambio, de Zea por Cea, dio motivos para innumerables intervenciones y para bromas de todo tipo. En medio de esas provocaciones, Gloria Zea, quien ya había manifestado su entusiasmo sobre la idea de un nuevo MAMM¹¹¹, viajó a Medellín en 1979, con el

¹¹¹ Cuenta Jorge Velásquez que fueron a Bogotá, “hablamos con Gloria Zea directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, ella se entusiasmó mucho con la idea, nos dio muchas orientaciones [...] nos estimuló tremendamente con esta idea y así fue”. Jorge Velásquez, entrevista grabada, 26 de enero de 2006.

fin de presidir el acto para protocolizar el Acta de constitución de la Corporación, firmada el año anterior. Durante el evento, la directora de Colcultura prometió todo su apoyo al nuevo MAMM, así como el de las instituciones que presidía¹¹². Entre tanto, los aportes al “otro” Museo de (Z) Cea, según sus defensores, decrecían¹¹³. En el *Informativo Claroscuro*, órgano de difusión del Museo de (Z) Cea, dirigido por Cristian Restrepo, aparecieron registradas éstas, y otras agudas polémicas y críticas, muchas de las cuales debieron ser rectificadas posteriormente en el mismo *Informativo*¹¹⁴.

¹¹² Ese apoyo consistía en “el préstamo de toda la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá, sus contactos, su experiencia, su equipo técnico de curadores e investigadores, las exposiciones que organiza y el apoyo económico de Colcultura, que se hará efectivo el próximo año”. Gloria Zea de Uribe, “Hemos firmado un compromiso”, en *El Mundo*, Medellín, 29 de mayo de 1979, s. p.

¹¹³ El artista Félix Ángel escribía: “El Museo ha sido fundado por gente que no tiene que ver con el arte y la directora de Colcultura se ha afanado por venir a Medellín como cosa extraordinaria a darle con su firma el visto bueno y prometerle apoyo económico para el año 80. Mientras se habla de los beneficios que la nueva institución recibirá de Colcultura y el MAM de Bogotá, el Museo de Antioquia reclama el dinero que por obligación le corresponde y otras Instituciones se lamentan de su miserable presupuesto”. Félix Ángel, “Discrepancias: La cadena MAM y Cia”, en *El Mundo*, Medellín, 3 de julio de 1979, p. 3.

¹¹⁴ El Museo de Zea, desde 1968, publicaba el *Informativo Claroscuro*, el cual surgió de un programa radial que tenía Cristian Restrepo. En sus escritos, este abogado y ceramista acusaba regularmente al Estado por su negligencia para con las instituciones culturales; criticaba al MAM de Bogotá porque su directora, Gloria Zea, era, al mismo tiempo, la directora de una entidad que regulaba las políticas culturales, como era Colcultura; le criticaba las costosas exposiciones que traía al MAM de Bogotá y su negativa de permitir que itineraran por otras instituciones del país (al Museo de Zea le respondió negativamente la solicitud de recibir la exposición “Color”, proveniente del MAM de Nueva York). De todas estas críticas y acusaciones, que Gloria Zea demostró como infundadas, debió retractarse el *Informativo Claroscuro*. Véase *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 4, núm. 3 de junio 1975. s. p. Cristian Restrepo criticaba también el hecho de que los curadores de los museos manejaran, de manera indiscriminada, vínculos con el mercado del arte. Escribía: “lo peor consiste en el ánimo desmedido de lucro de quienes, dirigiendo algunas galerías, pretenden adueñarse de los museos, como en la realidad ya ha sucedido, para desvirtuar totalmente sus funciones en desmedro de la cultura”. *Claroscuro, Informativo del Museo de Zea*, Medellín, vol. 4, núm. 5 de julio de 1975. s. p. De esa manera, Cristian Restrepo, el Museo de Zea y *Claroscuro* se volvieron poco gratos para los MAM. Quizá también, por estos antecedentes, el artista Fernando Botero nunca se vinculó con el MAMM o con sus programas, ni éste conserva obra suya.

Los gestores del nuevo MAMM declaraban a la prensa que tenían “como socio fundador” a “Colcultura” y, como asesores, “por su magnífico trabajo realizado en todo nivel”, al Museo de Arte [Moderno] de Bogotá¹¹⁵, así como a los Museos de Arte Moderno de “Barranquilla, La Tertulia de Cali y el Centro de Arte Actual de Pereira”¹¹⁶. De ese modo, el nuevo MAMM ingresaba al circuito nacional de instituciones de arte moderno, las cuales asumieron la difusión de la llamada “vanguardia” de ese entonces. Con la denominación “MAM”, escribía un columnista, el nuevo Museo “ubica así a la ciudad dentro de la cadena Internacional de comunicación de esta categoría de Museos en América Latina¹¹⁷”.

De ese modo, las alianzas con los demás museos de arte moderno del país, así como las controversias con el Museo de Zea, de alguna manera, aunque no exclusivamente, determinaron el nombre del museo como Museo de Arte Moderno¹¹⁸. Podría pensarse, sin embargo, que el nombre de moderno encierra una contradicción con los objetivos contemporáneos de la institución, entendiendo lo contemporáneo no sólo como sincronía temporal, sino como cambio de actitud

¹¹⁵ Eduardo Serrano, curador del MAM de Bogotá y asesor del nuevo MAM de Medellín, y Gloria Zea fueron nombrados miembros del primer Consejo de Dirección del Museo. Según la prensa, su “compromiso” asegura “a Medellín el Museo de Arte Moderno y queda en marcha un plan de actividades apoyado en pleno por sus socios financiadores, el Instituto Colombiano de Cultura y el Museo de Arte Moderno de Bogotá”. Gloria Zea de Uribe, “Hemos firmado un compromiso”, art. cit., s. p.

¹¹⁶ Autor desconocido, “Fundado el Museo de Arte Moderno de Medellín”, art. cit., s. p.

¹¹⁷ *Ídem.*

¹¹⁸ Las cosas, decía Eduardo Serrano a la periodista Ana María Cano, “no se dan solas, es por algo que suceden: las polémicas con el Museo de Antioquia, la explosión de las galerías, han hecho operante este arte” y lo “han hecho más fuerte [...]. Sólo queda por medirse hasta qué punto los artistas han hecho permeable a la ciudad; la han afectado e implicado”. Ana María Cano, “Medellín cuenta en el arte de los setentas”, en *El Mundo*, Medellín, 31 de mayo de 1979, p. 12.

con respecto a lo moderno¹¹⁹. Regresa, entonces, la pregunta que nos devuelve a la hipótesis de esta investigación: ¿Se fundamentaba el Museo en una nueva actitud con respecto a lo moderno, o daba continuidad al modernismo, renovándolo bajo el discurso de vanguardia?

Los museos han sido espacios de mediación entre lo nacional y lo internacional (y también entre el pasado, el presente y el futuro). La investigadora María del Carmen Suescún señala que, particularmente, el museo de arte moderno, como modelo cultural, cumplió “un papel clave en la consolidación de lo ‘moderno’”, en la medida en que sirvió como mediador “de manera novedosa y, hasta algún punto, sistemática” entre “lo local” (lo nacional y lo latinoamericano), y “lo foráneo”, entendido como las manifestaciones artísticas europeas y norteamericanas¹²⁰. El caso del MAMM, quizá, no fue algo diferente.

A partir del plan de exposiciones del MAMM, que era combinar exposiciones retrospectivas de los “maestros” reconocidos en Bogotá con las de los artistas de Medellín, podría afirmarse que, en concordancia con el MAM de Bogotá, se dio continuidad a la perspectiva estética del modernismo, tal como fue defendida por Marta Traba, aunque con algunas correcciones y ampliaciones, como decía

¹¹⁹ Pero existían otros argumentos en juego, como señala Leonel Estrada, quien después de las Bienales de Coltejer, dice, “lanzamos la iniciativa de crear ‘Un museo de artes del Siglo XX’ con las obras que iban quedando aquí, después de cada evento”. Luego “se encontró que lo del siglo XX limitaría y en cambio se vieron ventajas en denominarlo MAM al igual que tantos homónimos en el mundo”. L. Estrada, “El MAM es otro concepto en Museo”, art. cit. s. p.

¹²⁰ María del Carmen Suescún Posas, “Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país ‘abierto’”, en *Memoria y sociedad*, Bogotá, vol. 3, núm. 6, abril de 1999, p. 38

Eduardo Serrano¹²¹; es decir, en estas instituciones, según mi perspectiva, se dio cabida a lo moderno en una concepción más amplia, vinculada al arte moderno del siglo XX, lo cual quedaba plenamente respaldado por el nombre del Museo. En ese sentido, el director del MAMM, explicaba el día de su inauguración:

Cuando ya estamos empezando las dos últimas décadas del siglo XX, surge la necesidad de crear un museo de arte moderno en la ciudad, que sirva de marco cultural al arte de este siglo y prepare el advenimiento del arte del siguiente. Tal acontecimiento lo juzgamos como un hecho tardío, si lo comparamos con el desarrollo cultural de nuestra comunidad en otros aspectos¹²².

4.2.5 La sede del MAMM, su primera exposición y el asunto de la tradición

El Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) finalmente abrió sus puertas el 22 de abril de 1980, en una sede ubicada en la unidad residencial Carlos E. Restrepo¹²³. La inauguración tuvo como evento principal la exposición “El arte en Antioquia y la década de los setenta”, muestra conformada por 160 obras, seleccionadas por Leonel Estrada y Alberto Sierra, y montadas por Eduardo Serrano.

¹²¹ El MAMM realizó exposiciones de los artistas de la primera generación “trabista”, como la llamaban (Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau), y los de la segunda (Fanny Sanín, Juan Antonio Roda, Santiago Cárdenas, Beatriz González, Luis Caballero, María de la Paz Jaramillo, entre otros), Las correcciones serían las exposiciones sobre la obra de Manuel Hernández, Ignacio Gómez Jaramillo, Darío Jiménez y los fotógrafos y los paisajistas, entre otros.

¹²² J. Velásquez, “El Museo de Arte Moderno de Medellín”, *op. cit.*, s. p.

¹²³ La sede pertenecía al Instituto de Crédito Territorial (ICT) y aún no había sido adjudicada. Después de varias gestiones, el 15 de julio de 1979, el ICT abrió un concurso para la adjudicación de este centro social. La corporación Museo de Arte Moderno presentó su propuesta. “Diter Castrillón, quien estaba de gerente del ICT, recibió una carta sobre este estímulo cultural, que con su consentimiento se cristalizó el 21 de agosto de 1979, cuando fue adjudicado el local”. Ofelia Luz de Villa, “Hoy el ICT entrega sede al MAMM”, *El Colombiano*, Medellín, 19 de abril de 1985, s. p.

Con esta exposición, el grupo de los nuevos artistas de la ciudad entraban al museo legitimados dentro de la tradición plástica de la región. De esa forma, dicha muestra, según Leonel Estrada, ilustraba “el proceso que se operó para llegar al arte actual”¹²⁴. También Ana María Cano consideraba que “no pudo escogerse mejor motivo para inaugurar el Museo de Arte Moderno en Medellín”, que “recopilar todo el trabajo de los años 70 en este Departamento y cuñarlo entre los artistas de la década anterior (los 60) y los todavía más antiguos, los maestros de principios de siglo”¹²⁵ (Imágenes 4.6).

Así pues, la perspectiva histórica de ese modo presentada, aspiraba a mostrar las obras más recientes dentro de la tradición artística de la región, acelerando la acción decantadora del tiempo. Dicha perspectiva también servía para construir un relato dentro del que se podía distinguir cómo en la misma

¹²⁴ L. Estrada, “El MAM es otro concepto en Museo”, art. cit. s. p.

¹²⁵ A. M. Cano, “Así se hace un museo”, art. cit. Con respecto al montaje de la exposición inaugural, señalaba Leonel Estrada que Eduardo Serrano había sabido conjugar, en su justa medida, lo estético y lo histórico. Sin embargo, para Darío Ruiz, como para otros intelectuales más críticos, en la exposición primaba más la disposición de las obras según sus características formales, de acuerdo con los distintos momentos históricos: “Una investigación, la búsqueda de ese marco histórico, eliminaría en buena parte el juicio gratuito y borrarían un fantasma que ronda siempre a esta clase de museos: el esnobismo. Pero desgraciadamente lo gratuito y lo *snob* es lo que prevalece como constante ya que al grupo de ‘elegidos’ -aun cuando algunos en diez años no hayan pasado de unas esculturitas, unas foticos- sólo se agregan a regañadientes algunos nombres obvios y cuya ausencia sería un error imperdonable: el curador sobre una lista de nombres ha colocado en las paredes, en el suelo, una serie de obras que jamás dan idea de ese proceso, que jamás señalan la presunta ruptura. Y esta labor es la diferencia entre un museo que obedece a un afán didáctico, y una galería que obedece a un gusto personal. [...] un lapso de diez años se convierte necesariamente en un cedazo donde a la superficie salen quienes han sabido llevar adelante unos presupuestos, incluso a riesgo de equivocarse y cuya obra expuesta muestra ese proceso, y no a quienes se maquilla para sobrevivir, no gracias a las razones del arte, sino al gesto de poder de un amigo íntimo”. Ruiz Gómez. “La década de los 70”, art. cit; L. Estrada, “El MAM es otro concepto en Museo”, art. cit. s. p.

tradición confluía el trabajo de ese grupo de artistas y el MAMM. Tal perspectiva encontró plena aceptación y apoyo de las instituciones y de la academia. Ana María Cano, investigadora incansable, quien fue testigo del proceso de esa generación, a quienes acompañó con sus notas periodísticas y su trabajo como comunicadora, también desde un perspectiva experimental¹²⁶, decía que

[...] el arte en esta ciudad, cargada de industrias y faenas financieras, se fue acomodando en su sitio y haciendo su propia historia que ya incluso se conoce en el exterior y que hasta el momento no ha sido mostrada a los antioqueños con orden, amplitud y sentido¹²⁷.

La edificación que ha albergado al MAMM durante estos últimos años no fue diseñada para un museo, sino como salón social de la unidad residencial; por ello ha sido considerada como temporal: fue construida con una arquitectura en ladrillo, uniforme con respecto a los edificios multifamiliares que integran dicho conjunto; sus salas de exposición, sin embargo, y pese a las múltiples y bien intencionadas reformas, no cumplen con las especificaciones y los estándares para albergar un museo. En cambio, esta sede sí se ha integrado a un tejido socialmente vital, dentro de un sector en el que se encuentran importantes instituciones educativas y

¹²⁶ Además de su trabajo como periodista, Ana María Cano emprendió distintos proyectos experimentales, a través de los cuales buscaba crear nuevas formas de comunicación con el público, más atentas a la interacción de imagen y texto, como la publicación "Sobre todo" -un sobre que contenía hojas impresas con ideas expresadas visualmente-, realizada con el artista conceptual Carlos Echeverri o su participación en la revista *Sobre arte*, publicación dirigida por Carlos Echeverri, y Beatriz Jaramillo, cuya circulación tuvo lugar entre 1980 y 1982. Posteriormente, fundó, junto con Héctor Rincón, la revista *La Hoja de Medellín*, como medio para redescubrir la ciudad de Medellín, a través de la memoria de sus habitantes y de investigaciones particularizadas. Ana María Cano, entrevista grabada, Medellín, febrero 26 de 2005.

¹²⁷ A. M. Cano, "Así se hace un museo", *art. cit.*, p. 15.

culturales de Medellín, las que se han ido consolidando conjuntamente con el Museo, conformando todas juntas, una especie de ecosistema cultural¹²⁸.

En el corredor peatonal que une las distintas instituciones del sector han quedado diseminados algunos vestigios de la historia del MAMM: fragmentos de una memoria, desconocida quizá, para los estudiantes universitarios que toman el lugar durante las tardes. Allí reposan silenciosas las *Amantes*, dos esculturas abstractas de Rodrigo Arenas Betancourt, y la estructura cromo-interferente de Carlos Cruz-Díez, realizada como homenaje al museo, a partir de sus iniciales¹²⁹ (Imágenes 4.7).

Por otra parte, en 1987, el MAMM asumió el cuidado de la colección de la artista Débora Arango (1907-2005), la pintora por excelencia de la violencia bipartidista de mediados del siglo XX en Colombia. Se trata de un legado que, por sus mismas características, se ha convertido en un valioso patrimonio de la ciudad y del país, el cual exige nuevos compromisos al Museo, a la administración pública y a la sociedad. 233 obras fueron donadas por la artista al Museo, un día de 1987; según Ana María Cano, cuando “se dio cuenta de que los cuadros guardados se

¹²⁸ Las entidades vinculadas al sector de Carlos E. Restrepo son: la Biblioteca Pública Piloto (BPP), fundada en 1968; la sede de la empresa Suramericana de Seguros, construida en 1974 y dotada de una sala de exposiciones, un teatro -donde desde 1982 hasta 1990 funcionó la Cinemateca el Subterráneo- y un jardín con algunas esculturas públicas. En otra dirección se encuentran dos de las universidades públicas más importantes de la ciudad: la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional de Colombia, y el barrio La Iguaná, otrora de invasión. De esta manera, el Museo hace parte de un sector cruzado por la diversidad y la libre circulación a lo largo de un amplio y vital corredor cultural, quizá excepcional en una ciudad de centros comerciales y de cerramientos como es Medellín.

¹²⁹ Una cuarta escultura, de Ronny Vayda, fue retirada por deterioro.

iban a humedecer y a perder, entregó contenta toda una colección al MAMM¹³⁰. Es probable que esta donación haya replanteado, de manera definitiva, los rumbos del Museo, cuyas tareas asumieron interesantes retos y desafíos. Hoy, después de más de veinte años de ese encuentro entre Débora Arango y el Museo, ambos parecen buscar dilucidar y clarificar su destino común.

Ese destino, sumado al legado *recibido* recientemente por el MAMM de la obra del artista Hernando Tejada, además del ofrecimiento, por parte de la empresa Valores Simesa, de otorgar al Museo una nueva sede en su más antiguo taller, quizá encuentre, para la proyección de su nueva historia, claves de interpretación en concordancia plena con la dimensión del nombre del Museo y dentro de la amplia tradición del arte moderno.

¹³⁰ Ana María Cano, “Un día en la vida de la pintora que se encerró y apenas comienza a descubrirla el mundo del arte”, en *La Hoja*, Medellín, s. d., p. 16. La obra de Débora Arango fue censurada y sus pinturas fueron descolgadas abruptamente de salas y museos y rechazadas por la Iglesia, la prensa, las señoras llamadas “de bien” y los políticos. Por esa razón, Débora Arango prefirió no volver a mostrar sus obras públicamente. Incluso, cuando la Biblioteca Pública Piloto mostró su obra en 1975, se lee en la prensa, “hubo quien protestara por semejante desvergüenza”. Su obra fue realizada con excepcional independencia y coraje. Además, ella tuvo la conciencia de conservar su legado reunido, sin comercializarlo. En 1984, cuando a sus 77 años el MAMM le hizo una exposición retrospectiva, hasta esa fecha sólo había vendido seis cuadros, no porque no se vendieran, sino porque ella no quería hacerlo. Tales circunstancias, además de las características de su obra y de la importancia creciente que se le ha concedido nacional e internacionalmente, hacen de esta donación un invaluable patrimonio. La donación se oficializó en 1987, luego de que el Museo, junto con la Universidad Autónoma y la Cinemateca el Subterráneo, la postularan para el “Premio Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia a las Artes y las Letras” y le hiciera una retrospectiva, donde se expusieron 240 obras suyas, de las que se publicó un libro y un catálogo. Con la exposición del MAMM, el público se reencontró con una obra que sorprendió y conmovió a muchos, contrario a lo que había sucedido durante las décadas anteriores.

¹³⁰ *Ídem*.

Conclusiones

Para esta tesis, tomé como punto de partida el relato fundacional del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), formalizado en 1978 y hecho realidad en 1980. Ese relato se inscribe en un contexto crítico para el arte, conocido como el posmodernismo y, en el cual diferentes fuerzas, ideas e ideales pugnaban por convertirse, cada una, en solución alternativa para la crisis. Dicho contexto crítico mostraba un decaimiento de los fundamentos que dieron sustento al arte moderno y al modernismo, como su expresión tardía, expresado en las controversias y las tensiones entre el modernismo y la vanguardia. En ese sentido, a través de los cuatro apartados de la tesis, di cuenta de los principales debates teóricos y críticos sobre el modernismo y la vanguardia, sucedidos durante los años sesenta y setenta, y a veces desde años anteriores, desde una perspectiva colombiana y latinoamericana, aunque no exclusivamente. Estos debates, de alguna manera, aportaron los ideales que dieron forma al proyecto para la creación de un nuevo museo de arte moderno en la ciudad de Medellín, Colombia.

La situación crítica y ambivalente del arte cruza también el proyecto del MAMM: mientras su nombre conservó la filiación con el modernismo, sus objetivos se plantearon en relación con algunos presupuestos de vanguardia. De ese modo, sobre esa aparente dislocación entre el nombre y los objetivos, propuse la hipótesis de trabajo que desarrollé a lo largo del trabajo: el proceso en el que se

inscribe la fundación del MAMM, más que fundamentarse sobre una ruptura con la tradición del modernismo, como pretenden los documentos relacionados con su fundación y los objetivos del Museo, es, de una manera menos explícita, la continuidad de dicha tradición o, mejor, su consolidación institucional, y a la que las actitudes y la retórica de vanguardia le aportaron un nuevo aliento y un aura de renovación, sin transformarla sustancialmente.

El análisis de ese momento crítico del arte en el cual se apuntalan los ideales del nuevo Museo, lo propuse como un diálogo abierto y recíproco entre las ideas, a veces encontrados, y entre las instituciones y las prácticas artísticas. La transformación implícita en ese momento crítico la estructuré en varias dimensiones: entre ellas, una correspondía a las ideas y los ideales que, en ese pasaje crítico, oscilaban sin resolución entre el modernismo y la vanguardia. Otra dimensión se relacionó con los actores, quienes, comprometidos con algunos aspectos de esas ideas y prácticas, pugnaban por una transformación o consolidación del campo artístico institucional en Colombia.

Cuando los gestores del MAMM y los críticos cercanos al proyecto esbozaron los idearios institucionales, recogieron, de los distintos debates, diversas ideas e ideales sobre el modernismo y la vanguardia. Apoyados en esas ideas, como en el legado de las Bienales de Coltejer, en los buenos resultados de los artistas de Medellín, en el apoyo de la empresa privada, así como en las dinámicas gubernamentales e institucionales que desde Medellín y desde la capital del país los respaldaron, en especial, desde el MAM de Bogotá, sus gestores construyeron una “tradición selectiva” de lo moderno, como dice Raymond

Williams, con sus prolongaciones y sus particularidades¹. Esa tradición, si bien partía de algunas ideas promovidas por Marta Traba y de una plataforma institucional que, en mucho, se debía a ella, también estableció sus diferencias y sus propios aportes.

Esas particularidades que, en muchos casos, resultaban de los estrechos nexos de sus gestores con la empresa privada, así como de su apoyo al arte de vanguardia, y a los procesos de modernización de la ciudad. En esa medida, el Museo estableció vínculos con dichos procesos y lo urbano se convirtió en el hilo de conexión entre obras, artistas, propósitos y proyectos.

En gran medida, las particularidades de esa tradición dejaron sus huellas en la forma como operan algunas de las instituciones artísticas en la ciudad; en los procesos de circulación, promoción y difusión del arte, así como en sus relatos más usuales. En ese sentido, estudiar dicha tradición fue una forma de entender las particularidades del campo artístico en la ciudad y las dinámicas con Bogotá, la capital del país, donde tradicionalmente se validaban o se consolidaban sus productos. Así mismo, los discursos internacionales han actuado como un parámetro de renovación y de novedad, y han ejercido una marcada influencia dentro de la tradición analizada.

¹ La “tradición selectiva” para el caso del modernismo, según los términos de Raymond Williams, es “una versión muy selecta de lo moderno que se propone [...] adueñarse de toda la modernidad”. Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 53.

De algún modo, podría decirse que dicha tradición se asienta sobre unas tensiones entre la renovación de los vínculos con lo nacional y lo internacional, dentro de un espíritu de apertura y de intercambio con el “mundo del arte mundializado” (Buck-Morss), y el contraste con las tradiciones locales que, a la luz de dicho relato, se presentan insuficientes, perdidas en su propia historia y en el encerramiento geográfico de la región.

El privilegio que este relato le asigna a la integración con ese “mundo del arte mundializado”, como sinónimo de contemporaneidad, y su contraparte en la vinculación con los procesos de modernización de la ciudad y con la empresa privada, constituyen, a mi modo de ver, elementos destacados que han moldeado el relato de la tradición aquí analizada. Se trata de una narración instaurada en un pasado mítico como ideal, ubicado en la Bienales de Coltejer (1968 y 1972), cumplida como realidad en el 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano (MAMM, 1981), y prolongada, a su vez, hasta nuestros días, por la misma acción de sus gestores que la mantiene viva, desde lugares de poder dentro de algunas instituciones artísticas de la ciudad².

² La consolidación de esta “tradición selectiva”, está asociada también al papel multifuncional de Alberto Sierra -uno de los principales gestores del MAMM- en el arte de Medellín. Así lo presenta, para una entrevista reciente, José Ignacio Roca, curador del Museo de Arte del Banco de la República: “Desde hace más de tres décadas, Alberto Sierra Maya ha sido el motor principal del medio artístico antioqueño. Curador del Museo de Arte Moderno de Medellín, editor de la *Revista de arte*, organizador del mítico Coloquio de Arte No Objetual, curador de la colección de arte de Suramericana de Seguros, curador del Festival de Arte de Medellín, director de la galería La Oficina y, más recientemente, curador del Museo de Antioquia. Representa también la presencia antioqueña en Bogotá, pues colabora con el Museo Nacional en proyectos interinstitucionales y forma parte del Comité Asesor de Artes Plásticas del Banco de la República”. José Ignacio Roca,

El resultado, según mi opinión, tiene que ver con una diversidad de problemáticas que han aún no hacen parte de la formalización de nuestras reflexiones y de nuestros análisis, bien porque no las vemos con la distancia suficiente como para problematizarlas o bien porque el silencio se impone en muchos ámbitos de una sociedad como la colombiana, dirigida, en la mayoría de los casos, por intereses muy diversos a los que aportan nuestras capacidades de imaginar, de conversar o de reconocernos culturalmente. En cualquier caso, quisiera señalar algunas conclusiones que se derivan de la situación antes planteada.

En el proceso investigativo me preocupé por reconocer las voces de quienes me ayudaban a construir mi relato, pero también sus silencios. Esos silencios se desplazaban por distintos espacios y circunstancias, y, entre ellos, uno llamó especialmente mi atención, y tiene que ver con el arte de los años sesenta: cuando se hablaba de él, se hacía solamente en función de la mencionada tradición, es decir, para mostrar los antecedentes de las Bienales. Por fuera de esas referencias, los artistas que trabajaron durante aquellos años engrosaban un grupo indistinto de acuarelistas y ceramistas, cuyos logros no alcanzan a diferenciarse. A medida que me encontraba esas ideas, pensaba sí sería posible volver sobre el arte de esos años con una mirada diferente.

Otro aspecto relacionado con la consolidación y persistencia de esa “tradicción selectiva” se relaciona con las relaciones entre el MAMM y el Museo de Antioquia. Las dinámicas entre ambas instituciones han contribuido a la definición y diferenciación de cada uno de los museos entre sí. Sin embargo, cada vez más, esas distinciones se hacen intercambiables y difusas, y pareciera como si las dos instituciones hicieran eco de la misma tradición, al menos en lo referente a los artistas de la ciudad después de Botero. Así, esta tradición se presenta de manera global, ya como historia, de un modo tal que parece acotar las posibilidades de nuevas revisiones particularizadas, y desde diferentes puntos de vista, para, de ese modo, reconvertir dicha tradición en contemporaneidad³. Quizá, lo

³ Sobre este sentido de contemporaneidad, Daniel Kuspit escribe: “Sugiero que la única forma en la que una historia narrativa del arte contemporáneo puede evitar glorificar un artista a expensas de otro [...] y convertirse así en una especie de delirio de grandeza, es haciéndose infinitamente elástica y acomodaticia. Pero entonces ya no sería narrativa; sería un perpetuo e irresoluble rompecabezas contemporáneo. Sin embargo, cuando se está escribiendo historia, se escribe sobre particulares, no importa cuán tentador sea el deseo de generalizar. Y puesto que lo particular es radicalmente contemporáneo -yo afirmaré de hecho que lo contemporáneo es una suma inconmensurable de particulares que nunca se pueden contar como un todo (en lo contemporáneo la totalidad integrada es una noción sin sentido)- propongo que por definición la historia de cualquier arte particular sea una historia de caso. Es decir, construye un caso interpretativo del posible interés de un arte particular siguiendo su desarrollo ambiental. en el contexto de la articulación fenomenológica del observador-interprete de su compleja experiencia de este.

Únicamente aproximándose y abordando la obra de arte como una experiencia afectiva-comunicativa-educativa se podrá evitar la obstaculización e incluso la exclusión de su significado y valor por vía del dinero y la popularidad, que, en la situación contemporánea, hablan en nombre de la historia. Esta cosificación idólatra elimina el reto cognitivo y el interés humano de la obra haciéndola menos contemporánea y estimulante, esto es, menos factible de ser experimentada con algún grado de frescura. Es decir, incapaz de ser afectiva-comunicativa-educativa, de involucrar el descubrimiento, la demostración y el ejemplo de cierta clase de actitud, conciencia y capacidad relacional -y por lo tanto indigna de la preocupación humana e intelectual. Paradójicamente, una vez que un arte [...] ha sido cosificado históricamente -sobredeterminado, como quien dice-, la “sagrada curiosidad” que provoca tiende a desaparecer. para usar la frase de Einstein. A menos de que, por supuesto, se pueda volver contemporánea una vez más, gracias a la interpretación crítica, lo que significa, para citar Einstein una vez más, “no dejar de cuestionarla”. Daniel Kuspit, “Lo contemporáneo y lo histórico: más distantes que nunca” en Pablo Helguera, director, *Cuarto*

contemporáneo es una falta dentro de esa tradición, a pesar de que, paradójicamente, su búsqueda la cruza de forma permanente.

Tal vez también pueda afirmarse que, al menos en Medellín, la pregunta por lo contemporáneo desde las instituciones artísticas (los museos) aún está por construirse, desde un trabajo continuado y sistematizado en problemas teóricos que le den lugar. Si bien el concepto de *lo urbano* se ha acuñado desde entonces, una exploración de sus alcances y posibilidades sigue pendiente⁴.

Quizá, aún hoy, cuando al Museo parece pesarle el proceso institucional, con su carga de filiaciones, de contactos, de necesidades insatisfechas, y del apremio de espacio y de escasez de recursos, en una sociedad que no encuentra muchas bondades en los procesos de creación cultural colectiva, fue bueno revisar los ideales que dieron soporte a los idearios institucionales del MAMM, como museo vivo y cambiante, que, desde un concepto de arte ampliado, buscaba vincularse con la comunidad.

Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo: Mitos de permanencia y fugacidad, México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 65-73; p. 73.

⁴ Digo continuado, porque el 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano y el Encuentro Internacional Medellín 2007, realizados en el MAMM y en el Museo de Antioquia en Medellín respectivamente, sí promovieron la reflexión sobre lo contemporáneo: el primero desde las vanguardias latinoamericanas y el segundo desde el arte como interacción social. Estos grandes eventos, sin embargo, fueron situaciones intensivas y eventuales y, difícilmente, se integraron con los procesos locales. Las reflexiones que en su momento propusieron, a pesar de lo valiosas que fueron, tomaron muy poco en cuenta la relación con los procesos locales, o encontraron poca continuidad en ellos. En ese sentido, los procesos locales continuaron, de cierto modo, disociados de estas instituciones.

Pero, es de todos conocido que las cosas funcionan mejor en el papel. Para muchos, esos buenos propósitos fueron de corta vida, en un proceso que, de algún modo y por múltiples razones, fue abortado; o, al menos, en el que el intenso proceso cultural generacional que tuvo lugar en Medellín durante los años setenta no encontró el suficiente acompañamiento institucional, pues las instituciones no pudieron darle cabida como enunciados colectivos que creaban comunidad y terminaron, más bien, privilegiando el predominio de obras e individualidades, bajo la misma lógica comercial y del mercado.

En otras palabras, el proceso en el cual las artes adquirieron relevancia como expresión de un cambio generacional y que aportó un “voluntariado” de personas que se unieron para ver realidad un nuevo museo, no halló una resonancia institucional prolongada. Por diferentes razones, los artistas terminaron cada uno haciendo lo suyo, por su propia cuenta y riesgo, y, en contados casos, sus obras llegaron al Museo y, por su intermedio, a nuevos públicos⁵.

⁵ En un entrevista con Élkin Restrepo, este escritor llegaba a unas conclusiones similares: “Es interesante ver como, bien sea por la actitud del artista o por la actitud del crítico, no logra consolidarse lo que debió haberse consolidado: una reflexión sobre el trabajo que se estaba haciendo, una perspectiva sobre el camino de no solamente unos cuantos individuos o un individuo, sino de un conjunto en ese momento. Esa posibilidad se perdió. Si no se tiene la suficiente visión, es posible que se aborte ese proceso, por los intereses, las conveniencias o porque no se tuvo la suficiente percepción para poder advertir lo que se estaba [conformando] en un momento determinado, para estimularlo, llevarlo adelante y darle forma, creo que eso si faltó; tanto es que los artistas, a partir de un momento, se diseminan, cada uno se va por su lado y se queda su trabajo sin ser mirado y sin estar vinculado a un proceso general, que es lo que en este momento se está viviendo, entonces terminan los artistas, o termina el espacio cultural, más bien, como destinado al arte comercial, [donde] simplemente alguien ofrece y el otro compra lo que le gusta. Creo que esa opción que tuvo Medellín en los años setenta, con las Bienales, con el mismo flujo que trajo el narcotráfico, con la inquietud amplia que hubo [por parte de] una nueva generación que de pronto se interesó en el arte de otra forma, todo eso se perdió, y cambio, no para bien,

Esta situación es también parte de un contexto económico y cultural complejo, en el que los museos -por su imposibilidad de ser autosuficientes y por la gran dependencia con las empresas patrocinadoras, ante una, muchas veces, precaria presencia del los gobiernos locales, regionales y nacionales- se vuelven muy vulnerables y sus procesos terminan coincidiendo con esas lógicas comerciales y las del mercado, más que con las de la comunicación, para mostrar la relevancia de las propuestas y las obras que presentan, bien sea las de su colección o las que muestran al público en su novedad⁶.

Podría afirmarse que, al final de los años setenta y durante los años ochenta, los museos de arte moderno triunfaron. También podría decirse que, al aferrarse a una tradición que perpetuaron, ese triunfo fue también su declive, porque de ese modo, pospusieron la necesidad constante de revisarse y de replantear la misma tradición que les dio su lugar⁷.

porque faltó esa visión por parte de algunos, del crítico y del artista, para darle un orden y una perspectiva a todo eso". Elkin Restrepo, entrevista grabada, Medellín, marzo de 2005.

⁶ La artista Clemencia Echeverri señalaba que, durante los años ochenta, "al ser una ciudad tan afectada por la violencia, se paralizó su circulación cultural: la discusión es como si hubiera quedado en los ochenta, la mirada hacia lo urbano declinó, con la crisis de la construcción, y, por ende, la desaparición de los arquitectos y escultores; la fiebre por una economía artificial se mantuvo y el cambio en los comportamientos en los jóvenes, el auge de los centros comerciales, las pasarelas, demuestra una necesidad por resituar y revalorar los objetivos y tareas que las instituciones habrán de canalizar con el arte y la cultura". Echeverri Clemencia, entrevista por Internet, Medellín, febrero 29 de 2005.

⁷ En un sentido similar, la artista Clemencia Echeverri señalaba, a propósito de los museos de Medellín: "Creo que estas instituciones miran hacia adentro y trabajan un día a día sin localizarse entre la ciudad misma, en su tarea de vínculo e impulso creativo de las generaciones que las cruzan. Hay aún una tendencia y una mirada a mirarse para conservar aquello que se impulsó en sus años de gestación. Se desatienden en gran parte las generaciones que continuamente cruzan por sus salas expectantes de que alguna vez se les tenga en cuenta" Echeverri Clemencia, entrevista citada.

Al mismo tiempo, después de tres décadas de fundado, el MAMM fortaleció su colección, lo que, a su vez, implica replantear su relato, de manera que pueda combinar su búsqueda de contemporaneidad, y de futuro, con su propio pasado y el de su colección, aparte de solucionar los problemas con relación a las limitaciones de su sede y a su presupuesto.

No está de más decir, por último, que los debates sobre la vanguardia y las consignas sobre la muerte del arte, bien para afirmarla o para rechazarla, resultaron convertidos en una retórica más, y el “poder residual del sistema del arte establecido”⁸, como sugiere Larry Shiner, resultó vencedor. En ese sentido, Mario Perniola (al comentar los planteamientos de Nathalie Heinich con respecto al “paradigma contemporáneo”, en el cual, según ella, las instituciones artísticas públicas -entre ellas, los museos- desempeñan un papel cada vez más protagónico), señala que

Un aspecto verdaderamente singular del arte contemporáneo consiste en el hecho de que por muy radical que haya sido su desmitificación, es decir, el descubrimiento de los dispositivos económicos e institucionales que lo sostienen, ha comprometido poco su credibilidad cultural y nada la comercial y mundana⁹.

Así pues, para promover sus actividades, a los museos les van bien los criterios modernos, aun dentro del “paradigma contemporáneo”:

Por un lado exagera la singularidad del artista, por el otro, disuelve todos los contenidos de su personalidad; por un lado todavía propone obras a la apreciación del

⁸ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 28.

⁹ Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 74.

público, por el otro, procede según estrategias desaprensivas de promoción de su propia imagen que no tienen nada que ver con el arte¹⁰.

Por eso, quizá, que sean modernos, de vanguardia, posmodernistas o contemporáneos, eso parece importar poco, dentro de una tradición a la que parece caberle de todo un poco. Pero sí fue de importancia para mí, y espero que así lo sea para futuros lectores, trazar los recorridos de una “tradición selectiva” y reconocer algunos de sus límites y de sus alcances. De ese modo, tal vez esta investigación pueda estimular nuevas perspectivas de análisis, más allá de los términos en ella señalados. En fin, y como dice Larry Shiner, comprender “las raíces históricas de nuestras creencias”, puede ser un preámbulo para “repensar los ideales y las instituciones vigentes”¹¹.

¹⁰ *Ibíd.* p. 77.

¹¹ L. Shiner, *La invención del arte...*, *op. cit.*, p. 28.

Bibliografía

- ACUÑA, Ruth Noemí, *Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970*, tesis de grado, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Sociología, 1991.
- ACHA, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina. Reflexiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004.
- AMARAL, Aracy, "Brasil: de la producción concreta a la expresión neoconcreta", en *Cuasi-Corpus. Arte concreto y Neoconcreto de Brasil*, México, Museo Tamayo Arte Contemporáneo/Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2003, pp. 19-22.
- ÁNGEL, Félix, *Nosotros, Un trabajo sobre los artistas antioqueños*. Medellín, Museo El Castillo, 1976.
- ARANGO, Gonzalo, *Reportajes*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2ª ed., 2003.
- ARANGO, Sofía Stella, Alba Cecilia Gutiérrez y Carlos Arturo Fernández, *Leonel Estrada: Gestor cultural y promotor de la educación a través de las artes en Antioquia*, Medellín, Grupo de Teoría e Historia del Arte en Colombia, Universidad de Antioquia, 2003, investigación inédita.
- ARANGO, Sofía Stella y Alba Cecilia Gutiérrez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
- ARAUJO, Emma, comp., *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984.
- ARIAS, Ricardo, "Del frente nacional a nuestros días", en Luis Enrique Rodríguez *et al.*, *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, Colombia, Taurus, 2006.
- BARRIOS, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá/Instituto Distrital de Cultura, 2000.
- BARR, Alfred, *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BAYÓN, Damián, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila, ^{s.}_{f.}
- BAZZANO-NELSON, Florencia, "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba", en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1959/1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 9-54.
- , "El legado de *Ver y Estimar*. Marta Traba y *Prisma*", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, comp., *Arte de la Posguerra*.

- Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 171-183.
- BERNIER, Jean, "El mercado del arte", en Francisco Calvo Serraler, *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 99-110.
- BONITO OLIVA, Achille, "Transvanguardia: Italia/América", en Ana María Guash, ed., *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones. 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, pp. 34-43.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BRUNNER, José Joaquín, Alicia Barrios y Carlos Catalán, *Transformaciones culturales y modernidad*, Santiago de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 1989.
- BUCK-MORSS, SUSAN, "Estudios visuales e imaginación global", en José Luis Brea, (comp.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 145-160.
- BÜRGER, Peter, [1974], *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- CABALLERO, Luis y José Hernández, *Me tocó ser así*, Bogotá, La rosa, 1986.
- CALDERÓN, Marta et al., *Beatriz González, una pintora de provincia*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1998.
- CALINESCU, Matei, [1987], *Cinco Caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 2ª ed., 2003.
- CANO, Ana María, *Entrevistas*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Gubereck, 1985.
- CARRILLO, Jesús, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004.
- COCKCROFT, Eva, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", en Francis Francina y Jonathan Harris, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London, Phaidon Press and Open University, 1992, pp. 82-90.
- CORREA, Carlos, *Conversaciones con Pedro Nel*, Medellín, Autores antioqueños, 1998.
- CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- , *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- EDER, Rita y Mirko Lauer, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ESCOBAR, Arturo, *La invención del Tercer Mundo. Construcción y reconstrucción del desarrollo*, Bogotá, Norma, 1998.
- FERNÁNDEZ, Carlos Arturo, *Arte en Colombia, 1981-2006*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

- , *Suramericana: Sesenta años de compromiso con la cultura*, Bogotá, Benjamín Villegas, 2004.
- , *Las exposiciones del Museo de Arte Moderno de Medellín*, s. d., texto inédito.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso, *Museología y museografía*, Barcelona, Serbal, 1999.
- FIORI ARANTES, Otilia Beatriz, “¿Abolición del Arte o del Proyecto Moderno?”, en Alberto Dallal, ed., *La abolición del arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 423-440.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FRASCINA, Francis y Jonathan Harris, *Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts*, Londres, Phaidon, The Open University, 1992
- FRASCINA, Francis, Paul Wood, Jonathan Harris, Charles Harrison, *La modernidad a debate. El arte de los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, [1979], *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte México*, Siglo XXI, 7ª ed., 2001.
- , *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- GIUNTA, Andrea, “Bienales americanas de arte. Una alianza entre arte e industria”, en Gustavo Curiel, ed., *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- , *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GOLDMAN, Schifra, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional/Domés, 1989.
- GÓMEZ JARAMILLO, Ignacio, *Anotaciones de un pintor*, Medellín, Autores Antioqueños, vol. 39, 1987.
- GREENBERG, Clement, “Modernist painting”, en Francis Frascina y Jonathan Harris, *Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts*, Londres, Phaidon, The Open University, 1992 pp. 308-314.
- GROYS, Boris, “The Mimesis of Thinking”, en Donna De Salvo, *Open System. Rethinking Art c. 1970*, Londres, Tate Publishing, 2005.
- GUILBAUT, Serge, “Dripping on the modernist parade: the failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, en Gustavo Curiel, ed., *Patrimonio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 807-816.

- , *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, París, Minuit, 1998.
- , *Lo que el arte aporta a la sociología*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- HORKHEIMER, Max y Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.
- HUERTAS, MIGUEL A., *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 1994.
- HUYSEN, Andreas, "Discurso artístico y posmodernidad. Cartografía del postmodernismo", en Joseph Picó, comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 189-248.
- , "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70", en Joseph Picó, comp., *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 141-163.
- , *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002.
- JARAMILLO, Carmen María, *Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*, *Textos*, núm.13, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2005, pp. 9-67.
- JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, Alianza, 2003.
- JOACHIMIDES, Cristos, "Un nuevo espíritu en la pintura", en Anna Maria Guash, ed., *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, pp. 13-17; p. 13.
- KANTOR, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Londres/Cambridge, MIT Press, 2002.
- KUSPIT, Daniel "Lo contemporáneo y lo histórico: más distantes que nunca" en Pablo Helguera, director, *Cuarto Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo: Mitos de permanencia y fugacidad*, México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 65-73.
- LIPMAN, Jean and Richard Marshall, *Art about art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1978
- LONDOÑO, Santiago, "Momentos de la pintura y de la gráfica", en Jorge Orlando Melo, director, *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.
- , *Botero. La invención de una estética*, Bogotá, Villegas Editores, 2003.
- , *Arte colombiano. 3,500 años de historia*, *Colección Banco de la república*, Bogotá, Villegas Editores, 2001.

- LÓPEZ, Andrés, "Conflicto interno y narcotráfico entre 1970 y 2005", en Alfredo Rangel, comp., *Narcotráfico en Colombia. Economía violencia*, Bogotá, Fundación Seguridad y Democracia, 2005, pp. 183 - 226.
- LORD, Barry y Gail Dexter Lord, *Manual de gestión de museos*, Barcelona, Ariel, 1998.
- LLERAS, Cristina *et al.*, *Marca Registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*, Bogotá, Museo Nacional, Planeta, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, "Cambios en la percepción de la temporalidad", en Gonzalo Sánchez y María Emma Wills, comp., *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Bogotá, Ministerio de Cultura y Museo Nacional, 1999, pp. 39 y 40.
- MCSHINE, Kynaston, *The Museum as a Muse. Artists Reflect*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1999.
- MEDINA, Álvaro, *Arte y Violencia desde 1948*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Norma, 1999.
- , *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978.
- MEJÍA VALLEJO, Manuel, *Aire de tango*, Medellín, Autores Antioqueños, 2000.
- MELO, Jorge Orlando, director, *Historia de Medellín*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1996.
- , "Medellín 1880-1930, los tres hilos de la modernización", en Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche, editores, *Cultura, medios y sociedad*, Bogotá, CES/Universidad Nacional, 1998, pp. 219-240.
- , "Medellín: historia y representaciones imaginadas", en *Seminario: Una mirada a Medellín y al Valle del Aburrá, 1993*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- MOSQUERA, Gerardo, *et al.*, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, International Visual Arts (INIVA), 1995, pp. 10 - 17.
- MURILLO, Amparo, "La modernización y las violencias (1930-1947)", en Luis Enrique Rodríguez *et al.*, *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, Bogotá, Taurus, 2006, pp. 265-310.
- OSBORNE, Peter, "Modernidad", en Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- OSORIO, Jairo, "Junín 1960: Crónica de ayer", en Miguel Escobar, comp., *La ciudad y sus cronistas*, Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), 2003.
- PANESSO, Fausto, *Los intocables, Botero, Garu, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar*, Bogotá, Alfonso Rentería, 1985.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002.

- PONCE DE LEÓN, Carolina, *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá, Alcaldía de Bogotá/Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.
- RAMÍREZ, Imelda, *Visita. La obra de Ethel Gilmour*, Medellín, Fondo editorial Universidad Eafit, 1997.
- REISE, Bárbara M., "Greenberg and the Group: A Retrospective View", en Francis Francina y Jonathan Harris, *Art in Modern Culture: an Anthology of Critical Texts*, Londres, Phaidon, The Open University, 1992, pp. 252-263.
- RESTREPO, Pedro, *El homosexualismo en el arte actual*, Bogotá, Tercer Mundo, 1969.
- RESTREPO, Élkin, et al. *Óscar Jaramillo, Dibujos*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura Departamental, 1987.
- RICHARD, Nelly, "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha", en Ana María de Moraes Bellezo, comp., *Modernidade: Vanguardias artísticas na América Latina*, Sao Paulo, Memoria/Unesp, 1990.
- RIZO, Patricia, *Instituto Di Tella. Experiencia '68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.
- RUBIANO, Germán, "Arte Moderno en Colombia. De comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes", en *Colombia Hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*, Bogotá, Siglo XXI, 1991.
- , "Las artes plásticas en el Siglo XX", en Jaime Jaramillo Uribe, director, *Manual de historia de Colombia*, tomo III, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- RUIZ, Darío, "La ciudad colombiana: Una lucha contra 'progreso'", en Álvaro Medina et al., *El Nuevo pensamiento colombiano*, Bogotá, Fedelco, 1977.
- , "La evolución de la arquitectura", en Jorge Orlando Melo, director, *Historia de Medellín*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1996.
- SANDLER, Irving, "Introducción", Alfred Barr, Jr., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989.
- SEROTA, Nicholas, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 2000.
- SERRANO, Eduardo, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto*, Bogotá, MAM Bogotá, 1979.
- , *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá/Tercer Mundo, 1976.
- SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.
- STANISZEWSKI, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Boston, MIT Press, 1998.
- TIRADO, Álvaro, *Nueva Historia de Colombia*, Tomo II, Bogotá, Planeta, 1989.

- TRABA, Marta, *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, 1976.
- , *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961.
- , *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo (BID), 1994.
- , *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.
- , *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- URIBE, María Teresa, coord., *Universidad de Antioquia. Historia y presencia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998.
- URIBE, Alberto, "Las poéticas de lo abstracto", en Jaime Xibillé (compilador), *De la Villa a la metrópolis. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Medellín (Educame), 1997, pp. 85-94.
- VALENCIA, Jorge, "La industrialización en Medellín y su área circundante", en Jorge Orlando Melo, director, *Historia de Medellín*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1996.
- VANEGAS, Carolina, "Voluntad de hacer pintura moderna. 1957-1964", en Cristina Lleras et al., *Marca Registrada. Salón nacional de artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*, Bogotá, Ministerio de Cultura/Planeta, 2006, pp. 68-96.
- VERLICHAK, Victoria, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Bogotá, Planeta, 2003.
- WALLACH, Alan, "The Museum of Modern Art. The Past's Future", en Frascina, Francis y Harris, Jonathan, *Art in Modern Culture: an Antology of Critical Texts*, Londres, Phaidon, The Open University, 1992, pp. 282- 291.
- WILLIAMS, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- , "La novela y el cuento", en Jorge Orlando Melo, ed., *Historia de Medellín*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1996, pp. 469-481.
- XIBILLÉ, Jaime, comp., *De la Villa a la metrópolis. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Medellín (Educame), 1997.
- ZUNSUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio de sentido*, Sevilla, Alfar, 1990.

Hemerografía

- ACTA de constitución de la Corporación Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)/Gobernación de Antioquia.

- “APARECIÓ la generación perdida”, *El Tiempo*, Bogotá, 23 de noviembre de 1997.
- “COLOMBIA un país de regiones”, *El Colombiano*, Medellín, vol. 33.
- “COMIENZA hoy el encuentro de Quirama”, *El Mundo*, Medellín, 16 de mayo de 1981.
- “CUANDO los jitomates se vuelven elementos de juicio”, *El Colombiano*, Medellín, 31 de mayo de 1981.
- “EL ARTE: arma de batalla”, *El Colombiano*, Medellín, 30 de mayo de 1981.
- “HA NACIDO una nueva teoría del arte en América Latina”, *El Mundo*, Medellín, 23 de mayo de 1981.
- “INAUGURACIÓN del Museo del Arte Moderno de Medellín”, *Cromos*, Bogotá, 6 de mayo de 1980,
- “LA IV Bienal. En el banquillo. Conceptos críticos”, *El Colombiano*, Medellín, 24 de Mayo de 1981.
- “LOS BILLARES de Saturnino Ramírez se quedaron solos”, *El Colombiano*, Medellín, 8 de junio de 2002.
- “MUSEO de Arte Moderno se crea en Medellín”, *El Mundo*, Medellín, 21 de abril de 1979.
- “RESEÑAS”, *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 1, núm. 3, 1979.
- “Sí, se necesita otro museo”, *El Mundo*, Medellín, 15 de junio de 1979.
- ACHA, Juan, “La crítica de arte”, *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 1, núm. 3, 1979, pp. 18-22.
- , “El Coloquio”, *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 2, núm. 7, 1981.
- , “El impacto visual de Fernando González Gortázar”, *Plural*, México, vol. 4, núm. 11, agosto de 1975.
- , “Las posibilidades del arte en América Latina”, *Plural*, México, vol. 2, núm. 24, septiembre de 1973.
- , “Mathias Goeritz: Condensador de espacios”, *Plural*, México, vol. 3, núm. 7, 15 de abril de 1974.
- , “Mitos y magia en el arte latinoamericano”, *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 8, julio-septiembre de 1978.
- AGUILAR, Gonzalo, “Hélio Oiticica: La invención del espacio”, *Punto de Vista*, Buenos Aires, núm. 84, abril de 2006.
- AGUILAR, José Hernán, “VII Salón Atenas. Problemas políticos”, *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 2, núm. 8, 1982.
- ALLOWAY, Lawrence, “El mundo del arte de hoy visto como un sistema”, *Plural*, México, vol. 2, núm. 33, 24 de septiembre de 1973.

- ÁNGEL, Félix, "Una generación urbana", *El Espectador*, Bogotá, s.d.
- , "Discrepancias: La cadena MAM y Cía", *El Mundo*, Medellín, 3 de Julio de 1979.
- , *Yo Digo*, Medellín, núm. 8, octubre de 1975.
- ARIAS, Eduardo, "Lo que Marta Traba trabó", *El Tiempo*, Bogotá, 23 de noviembre de 1997.
- ARANGO, Maria Cristina, "Juan Camilo Uribe: Arte Telescopio", *El Espectador*, Bogotá, 28 de abril de 1979.
- BARRIOS, Álvaro, "El arte como idea en Barranquilla", *Re-Vista del arte y la arquitectura en Colombia*, Medellín, vol. 1, núm. 2, 1978.
- BERNAL, Delfina, "Los grabados populares de Álvaro Barrios", *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 1, núm. 4, 1980.
- BODEI, Remo, "'Tumulto de criaturas congeladas'. O sobre la lógica de los museos", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 177, febrero de 1996.
- BREST, Jorge Romero, "Bases de una política artístico-visual en Latinoamérica", *Plural*, México, vol. 2, núm. 33, 24 de septiembre de 1973.
- CAMNITZER, Luis, "Antonio Caro: guerrillero visual", en *Revista Poliéster*, México, vol. 4, núm. 12, verano de 1995.
- CANO, Ana María, "Me viene una idea cada año", *El Mundo*, Medellín, 22 de junio de 1979.
- , "Medellín cuenta en el arte de los setenta", *El Mundo*, Medellín, 31 de mayo de 1979.
- , "Aracy, Lauer, Eder y Castrillón evalúan. El Coloquio valió la pena", *El Mundo*, Medellín, mayo de 1981.
- , "Así se hace un museo", *El Mundo*, Medellín, 22 de abril de 1980.
- , "Entrevista con Juan Acha: No me interesa la pintura porque es una perversión", *El Mundo*, Medellín, 30 de mayo de 1981.
- , "Los once antioqueños cuatro años después", *El Mundo*, Medellín, 26 de Octubre de 1979.
- , "MAM de Medellín en movimiento. A remozar el arte de los 70's", *El Mundo*, Medellín, 15 de marzo de 1980.
- , "Taller de trabajo y de vida", *El Mundo*, Medellín, 1 de junio de 1979.
- , "Un día en la vida de la pintora que se encerró y apenas comienza a descubrirla el mundo del arte", *La Hoja*, Medellín, s.d.
- CARBONELL, Galaor, "1970-1980. La década del mercado", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 12, mayo de 1980.

- CARRANZA, María Mercedes, "El XXVI Salón Nacional de Artes Visuales. Pssssss: peor, imposible", *Nueva Frontera*, Bogotá, agosto-diciembre de 1976.
- CASTILLO, Carlos, "La Bienal: llevar a muchos lo que saben pocos", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 16, octubre de 1981.
- CLAROSCURO, Informativo Museo de Zea, Medellín, vol. 2, núm. 19 de 1972.
-----, Medellín, vol. 4, núm. 1, enero a marzo de 1975.
-----, Medellín, vol. 4, núm. 3, junio de 1975.
-----, Medellín, vol. 4, núm. 5, julio de 1975.
-----, Medellín, vol. 4, núm. 6, agosto de 1975.
-----, Medellín, vol. 4, núm. 18, diciembre de 1976.
-----, Medellín, vol. 5, núm. 11, agosto de 1977.
-----, Medellín, vol. 5, núm. 7, agosto de 1977.
-----, Medellín, vol. 12, febrero de 1978.
- COMUNICADO DE PRENSA No. 3, 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.
-----, No. 7, 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.
-----, No. 9, "No una sino dos bienales, no uno sino dos coloquios", 1^{er} Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.
- DE VILLA, Ofelia Luz, "¡Antes de morir Débora Arango Resucitó!", *El Colombiano*, Medellín, 20 de febrero de 1984.
-----, "Hoy el ICT entrega sede al MAMM", *El Colombiano*, Medellín, 19 de abril de 1985, s.p.
-----, Lucía Teresa Solano y Margarita Restrepo, "Lo bueno, lo malo y lo feo (I). A propósito del arte no-objetual", *El Colombiano*, Medellín, 1 de junio de 1981.
-----, Lucía Teresa Solano y Margarita Restrepo, "Conceptos. Lo bueno, lo malo y lo feo (II). A propósito del arte no-objetual", *El Colombiano*, Medellín, 3 de junio de 1981.
- EDER, Rita, "Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina", *Artes Visuales*, México, núm. 13, primavera de 1977.
-----, "México en La Primera Bienal Latinoamericana", *Artes Visuales*, México, núm. 21, marzo-mayo de 1979.
- ENGEL, Walter, "A 'tono' con Marta Traba", *El Espectador*, Bogotá, julio 23 de 1961.

- ESCALLÓN, Ana María, "El Arte de Hoy. Juan Camilo Uribe y su rompecabezas social", *El Espectador*, Bogotá, 21 de enero de 1994.
- ESTRADA, Leonel, "El arte no muere: se transforma", *El Colombiano*, Medellín, 16 de abril de 1972, p. 4.
- , "El MAM es otro concepto en Museo", *El Mundo*, Medellín, 26 de abril de 1980.
- FELGUÉREZ, Manuel, "El espacio múltiple", *Plural*, México, vol. 5, núm. 6, marzo de 1976.
- FERNÁNDEZ, Lidia, "La educación, el arte, los medios de comunicación y los ideales en la actualidad", *Revista de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, Buenos Aires, vol. 23, núm. 2, 2000.
- FERNÁNDEZ, Luis, "El arte del museo", *AV Monografías: Museos de arte*, Madrid, núm. 71, mayo-junio de 1998.
- FEVRE, Fermín, "Ary Brizzi: un arte visual sensible", *Plural*, México, vol. 6, núm. 9, 3 de junio de 1975.
- FOSTER, Hal, "Re: Post", *Atlántica. Revista de las artes*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 1, mayo de 1991, pp. 49-55.
- GALLEGOS, Julián y Damián Bayón, "Una conversación sobre arte último", *Plural*, México, vol. 2, núm. 33, 24 de septiembre de 1973.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, "¿Uso artístico de los mitos o uso mítico del arte?", *Plural*, México, vol. 3, núm. 92, mayo de 1979.
- GAVIRIA, Jesús, "Obras premiadas", *Artepremsa*, Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, vol. 2, núm. 7, junio - julio de 1989.
- GIL TOVAR, Francisco, "Vanguardia en crisis", *Revista Instituto de Integración Cultural Quirama*, Medellín, vol. 7, núm. 1, 1982.
- GIRALDO, Sol Astrid, "Hace 15 años murió la polémica crítica. La papisa del arte", *El Espectador*, Bogotá, 29 de septiembre de 1998.
- GLUSBERG, Jorge, "Arte y cibernética", *El Colombiano, Suplemento Dominical*, Medellín, 19 de abril de 1970.
- GÓMEZ SICRE, José, "El circo y la feria no pueden sustituir la labor del artista, del creador auténtico", *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 21 de junio de 1970.
- GONZÁLEZ, Lucía, "Arte en los ochenta", *Artepremsa*, Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, vol. 3, núm. 11, abril - mayo de 1990.
- GONZÁLEZ, Miguel, "Coloquio: no-objetualismo de memoria", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 16, octubre de 1981.
- , "Todo está muy Caro", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 13, octubre de 1980.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "La revista *Mito*", eltiempo.com/lecturas, 21 de abril de 2005, disponible en http://www.revistaaleph.com.co/article.php3?id_article=12, consulta realizada en febrero 30 de 2007.
- HUYSEN, Andreas, "Escapar de la amnesia: El museo como medio de masas", *El paseante*, núms. 23-25, Madrid, Siruela, 1995.
- KRAUSS, Edwin, "Que los críticos concreten", *El Espectador-Vespertino*, Bogotá, agosto 1 de 1958.
- LAUER, Mirko, "Epistola de São Paulo", *Artes Visuales*, México, núm. 21, marzo-mayo de 1979, pp. 13-17.
- LONDOÑO, Santiago, "Tarea Crítica", *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, Bogotá, núm. 18, vol. 26, 1989.
- LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio, "Escenarios culturales de una modernidad tardía", *Nómades*, Bogotá, Fundación Universidad Central, núm. 8, abril de 1998.
- MÁRCELES DACONTE, Eduardo, "Las Galerías. ¿Obstrucción o estímulo para el arte?", *El Espectador, Magazin Dominical*, Bogotá, 7 de mayo de 1978.
- MARIESTER, "Habla el profesor Giulio Carlo Argan: 'Lo más importante es la absoluta libertad de selección y juicio'", *El Colombiano*, Medellín, 29 de abril de 1970.
- MEDINA, Álvaro, "Destrabando el arte nacional. El mambo que baila el MAMBO", *El Espectador, Lecturas dominicales*, Bogotá, 25 de agosto de 1974.
- , "La historia no se oculta. Marta Traba tenía razón", *Revista El Mundo*, Bogotá, núm. 5, 18 de septiembre de 2002.
- , *Orientación Plástica: Catorce artistas de Barranquilla, Cali, Medellín, Suplemento del Caribe*, Barranquilla, domingo 19 de mayo de 1974.
- MONTAÑA, Antonio, "El diseño en el mundo moderno. Un arte de todos los días", *El Tiempo*, Bogotá, s.f.
- MOYANO, Beatriz, "Ecos del Primer Encuentro en Caracas", *Arte Visuales*, México, núm. 19, septiembre-noviembre, 1978.
- MUTIS, Santiago, "Manuel Mejía Vallejo: Una oposición que se llama la vida", *Nómades*, Fundación Universidad Central, Bogotá, núm. 8, marzo-septiembre de 1998.
- OITICICA, Helio, "*Situação da vanguarda no Brasil. Proposta 66*", Río de Janeiro, 1 de noviembre de 1966, disponible en www.itaucultura.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho, consultado en octubre 28 de 2007.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, "La posmodernidad: entre las décadas de 1960 y 1980", *Arte y Parte*, Santander, núm. 70, 2007.

- QUIJANO, Aníbal, "El fantasma del desarrollo en América Latina", *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, vol. 6, núm. 2, mayo-agosto 2000.
- QUINTANA, Manuel, "Lo plástico es lo que confiere dignidad estética a lo visual", *ENcontrARTE*, vol. 3, núm. 52, 5 de noviembre 2006, disponible en <http://encontrarte.aporrea.org/hablando/52/>, consultado en septiembre de 2007.
- RESTREPO, Cristian, "El arte como idea en las obras de Carlos Ginzburg", *El Colombiano*, Medellín, 23 de abril de 1972.
- RESTREPO, Elkin, "Óscar Jaramillo, el pintor", *El mundo semanal*, Medellín, 13 de agosto de 1983.
- ROCA, José Ignacio, entrevista con Alberto Sierra, "Nos falta abrirnos más". *Arteria*, Bogotá, Colombian Arts Crafts, vol. 1, núm. 2, Julio-Septiembre, 2005.
- RUIZ, Darío, "Cajón de Sastre: La década de los 70", *El Mundo*, Medellín, s.d.
- SALCEDO, Bernardo, "Entrevista", *El Tiempo*, Bogotá, 15 de octubre de 1979,
- SALDARRIAGA, Alberto, "La cultura indiscreta: Un vistazo a las culturas emergentes", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 12, mayo de 1980.
- SIERRA, Alberto, "El Arte en Medellín", *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 1, núm. 2, julio-septiembre de 1978.
- SREDNI DE BIRBRAGHER, Celia, Entrevista con Pierre Restany, "La bienal de la marginalidad", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 16, octubre de 1981.
- STELLWEG, Carla, "Entrevista con Ferreira Gullar en Río de Janeiro", *Artes Visuales*, México, núm. 21, 1979.
- STRINGER, John, "La escultura de John Castles", *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 2, núm. 5, 1980.
- SUESCÚN POSAS, María del Carmen, "Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país 'abierto'", *Memoria y Sociedad*, Bogotá, vol. 3, núm. 6, abril de 1999.
- TRABA, Marta, "El VII Salón Atenas: 'Ya que estamos'", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 17, diciembre de 1981.
- , "Beatriz González. Diez metros de Renoir", en *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, vol. 1, núm. 4, 1980.
- , "Declaración de amor a Colombia", *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 1974.
- , "Diciendo, haciendo y listo", *El Colombiano*, Medellín, 21 de mayo de 1981.
- , "El caso de la exportación equivocada", *Ver y Estimar*, Bogotá, núm. 20, agosto 30 a septiembre 5 de 1961.

- , "El inconfundible éxito de la levitación crítica", *El Colombiano*, Medellín, 24 de mayo de 1981.
- , "Las aventuras de la soledad", *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, julio 21 de 1971,
- , "Los novísimos colombianos: antología ejemplar", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 5, agosto-octubre de 1977.
- , "Propuesta para una doble lectura", *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 23, marzo de 1983, pp. 23-29.
- , "Un pintor colombiano: Eduardo Ramírez Villamizar", *Prisma*, Bogotá, No. 2, 1957.
- VALENCIA, Luis Fernando, "La Generación Urbana", *EL Colombiano*, Medellín, 31 de agosto de 1975.
- , "La Generación Urbana", *Estravagario, Revista Cultural, El Pueblo*, Cali, núm. 51, 11 de enero de 1976.
- VERA, Fernando, "Pequeñas cosas. La presencia urbana de Saturnino", *El Colombiano, Literario Dominical*, Medellín, 4 de agosto de 2002.
- VERLICHAK, Victoria, "Fragmento de una biografía. Pasó Así", *Revista Mundo*, Bogotá, núm. 5, 18 de septiembre de 2002, pp. 10-19.
- YURKIEVICH, Saúl, "Soto: 'la movilidad reverberante'", *Plural*, México, vol. 4, núm. 7, 6 de abril de 1975.
- ZEA, Gloria, "¿Qué expresa el Museo de Arte Moderno?", *El Tiempo*, Bogotá, 1 de mayo de 1979.
- , "Hemos firmado un compromiso", *El Mundo*, Medellín, 29 de mayo de 1979.

Catálogos de exposiciones

- BARRIOS, Álvaro, *Arte de los años 80*, Cali, Museode Arte Moderno La Tertulia-Cali/ Museo de Arte Moderno de Medellín, marzo - septiembre de 1980.
- , "Derrumbe en la Bienal", catálogo de la exposición *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, noviembre-enero de 2001.
- GONZÁLEZ, Beatriz, *Luis Caballero*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, febrero de 1973.
- GONZÁLEZ, Beatriz, "Carta al lector", *Beatriz González. Colombia 1978*, plegable para XXVIII Bienal de Venecia, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- CALDERÓN, Martha, *Treinta años en la obra gráfica de Beatriz González*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango/Banco de la República, 1996.
- DORA Ramírez, *Retrospectiva. 1962-1983*, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, 1983.

EL ARTE EN ANTIOQUIA y la década de los setenta, Medellín, Museo de Arte Moderno, abril de 1980.

GONZÁLEZ, Isaías. *Las Bienales de Medellín, Una ventana abierta*, Medellín, Suramericana de Seguros, noviembre de 2000.

I BIENAL Iberoamericana de pintura de Coltejer, Medellín, 1968.

II BIENAL *de arte Coltejer*, Medellín, 1970.

III BIENAL *de arte Coltejer*, Medellín, 1972.

IV BIENAL de Arte, Medellín, Corporación Bienal de Arte, 1982.

ROMERO BREST, Jorge, *¿Qué es el arte?*, folleto suplementario, *III Bienal de Arte Coltejer*, Medellín, 1972.

RUBIANO, Germán, *Arte colombiano del siglo XX*, Bogotá, Centro Colombo Americano, febrero-marzo de 1980-1982.

RUIZ, Darío, *Los años 70 y el arte*, Medellín, Galería Arte Autopista, Centro Internacional del Mueble, 1988.

SERRANO, Eduardo, *I Salón Atenas*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Atenas Publicidad, noviembre de 1975.

-----, *VII Salón Atenas*, Bogotá, Museo de arte Moderno, Atenas Publicidad, noviembre de 1981.

-----, *Nombres nuevos en el arte colombiano*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, marzo de 1972.

-----, *Paisaje 1900-1975*, Bogotá, Museo de arte Moderno y Salvat Editores Colombiana, S. A., julio de 1975.

TRABA, Marta, *Los novísimos colombianos*, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, junio de 1977.

-----, *Alejandro Obregón. Obregón, cinco décadas*. México, Museo de Monterrey/Museo de Arte Moderno de México / Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1990-1991.

Conferencias

TRABA, Marta, Cámara de Comercio de Medellín, mayo de 1981.

Entrevistas

ÁNGEL, Félix. Medellín, abril de 2005.

ÁNGEL, Félix. Medellín, marzo de 2005

BARRIOS, Álvaro. Medellín, octubre de 2005

CANO, Ana María, Medellín, febrero de 2005.

CORREA, Walter. Medellín, febrero de 2005.

DELGADO, Álvaro. Medellín, mayo de 2005.
ECHEVERRÍA, Dora Luz. Medellín, agosto de 2006.
ECHEVERRI Clemencia, Medellín, febrero de 2005.
ESPINAL, Francisco, Girardota, febrero de 2005.
JARAMILLO, Óscar, Medellín, abril de 2005.
MARÍN, Álvaro. Girardota, febrero de 2005.
NARANJO, Jorge Alberto, Medellín, abril de 2006.
PEÑA, Teresita. Medellín, septiembre de 2006.
POSADA, Julián. Medellín, mayo de 2005.
RAMÍREZ, Dora. Medellín, marzo de 2005.
RESTREPO, Élkin. Medellín, marzo de 2005.
RESTREPO, Javier. Medellín, abril de 2005.
SIERRA, Alberto. Medellín, enero de 2004.
TEJADA, Natalia. Medellín, febrero de 2006
URIBE, Alberto. Medellín, mayo de 2005.
VALENCIA, Luis Fernando, Medellín, mayo de 2005.
VALLEJO, Aníbal, Medellín, febrero de 2005.
VÁSQUEZ, Samuel. Medellín, junio de 2006
VELÁZQUEZ, Jorge. Medellín, enero de 2006.
VÉLEZ, Marta Elena. Medellín, abril de 2005