EL VALOR ESTÉTICO DE LA IDEA

Los años setenta y la génesis de un nuevo paradigma estético en Colombia.

PAUL YEISON MORENO TORRES

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte
Bogotá, Agosto 2015

EL VALOR ESTÉTICO DE LA IDEA

Los años setenta y la génesis de un nuevo paradigma estético en Colombia.

PAUL YEISON MORENO TORRES

Director de la tesis:

Profesor: ELKIN RUBIANO

Magíster en Comunicación

Profesor asociado de tiempo completo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el área de teoría estética

Tesis para optar al título de Magister en Estética e Historia del Arte

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte

Para Angie, quien con comprensión y amor siempre

Promovió en mí el gusto por el arte

Resumen

El valor estético de la idea: Los años setenta y la génesis de un nuevo paradigma estético en Colombia, expone la tesis que en la década del setenta se presenta un nuevo paradigma a partir de la renovación de las formas de producción, experimentación y valoración en el arte en Colombia. Este cambio se explica básicamente en la importancia que adquiere el carácter ideológico en gran parte de la producción artística nacional, tanto en los aspectos productivos como comunicativos originando consecuentemente la renovación de los valores plásticos. Además del análisis de la reciproca relación entre los aspectos formales y el carácter ideológico, la tesis se vale de las actuales conceptualizaciones de las cuales se puede concluir que una tradición interpretativa para esta clase de arte surge a partir del enfoque pedagógico que adquiere el ejercicio curatorial en exposiciones retrospectivas y trabajos antológicos los cuales adquieren un carácter mucho más cultural y contextual rescatando el carácter ideológico propio de este tipo de arte.

Palabras clave:

Paradigma estético, caracter ideológico, estética de la recepción, desmaterialización, crítica de arte.

Abstract

The idea's aesthetic value: The seventies and the genesis of a new aesthetic paradigm in Colombia, presents the thesis that in the seventies a new paradigm comes from the renewal of the forms of production, experiment and Colombian art's valuation. This change is explained primarily on the importance that the ideological character in much of the national artistic production, both in production and communicative aspects consequently causing the renewal of artistic values. Besides the analysis of the reciprocal relationship between formal and ideological aspects, the thesis uses current conceptualizations of which it can be concluded that an interpretative tradition for this kind of art arises from pedagogical approach that takes the curatorial exercise in retrospectives and anthological works which take on a much more cultural and contextual rescuing the ideological nature of this type of art.

Key words:

Aesthetic paradigm, ideological character, reception's aesthetics, dematerialization, art critic

CONTENIDO:

INTRODUCCIÓN……..…… 9

1. CAPÍTULO 1:

Precedentes en la configuración de un paradigma estético……..…….. 13

1.1 El paradigma moderno década de 1950 …… 14

1.2 Génesis De La Ruptura, Década De 1960 …….…… 30

1.2.1. La estética pop ……...……..…….. 37

1.2.2 El retorno a la figuración política …….…… 43

1.2.3 Los inicios de la experimentación en las artes …..…… 44

2. CAPÍTULO 2:

Génesis de un paradigma …….…… 59

2.1 El carácter ideológico como paradigma ……..……... 60

2.2 El arte como signo: La desmaterialización del objeto artístico…….. 74

3. CAPÍTULO 3:

El valor plástico de la idea, hacia una pedagogía de la mirada ……..…….. 98

3.1 La experiencia estética y la modificación de los valores de juicio……...103

3.2 *El Carácter ideológico*, Las posibilidades comunicativas de la obra……112

4. CAPÍTULO 4:

El papel de la crítica en la formación de una tradición interpretativa ……..... 130

5. CONCLUSIONES …… 151

6. BIBLIOGRAFIA ……... 154

Ilustración 1 Violencia 22
Ilustración 2 Pintura americanista 25
Ilustración 3los suicidas del Sisga 32
Ilustración 4 Pintura pop 38
Ilustración 5 No te muevas fea cristina 41
Ilustración 6 la horrible mujer castigadora 43
Ilustración 7 Taller 4 Rojo 46
Ilustración 8 Santiago cárdenas 50
Ilustración 9 Feliza Bursztyn 51
Ilustración 10 las histericas 53
Ilustración 11 Camera degli Sposi 58
Ilustración 12 Lo que Dante nunca supo 82
Ilustración 13 Cajas Bernardo salcedo 83
Ilustración 14 Frases de cajón 85
Ilustración 15 Antonio caro 86
Ilustración 16 tenas C.C 88
Ilustración 17 cabeza de Lleras 89
Ilustración 18 Grano 94
Ilustración 19 pelito 95
Ilustración 20 Subjetivo 96
Ilustración 21 Interior 96
Ilustración 22 Poliptico 96
Ilustración 23 orador obrero 96
Ilustración 24 fotografias teatro faenza 96

INTRODUCCIÓN

La tesis expuesta en este trabajo monográfico estudia el cambio propiciado en las perspectivas artísticas del arte nacional surgidas en la década de 1970. Este cambio se produce básicamente en la importancia que adquiere el carácter ideológico de la obra de arte en los procesos de recepción y comunicación originando consecuentemente la renovación de los valores plásticos, y con ello la generación de un nuevo paradigma estético. Investigadores como Miguel Antonio Sánchez Huertas, Carmen María Jaramillo, Ivonne Pini, María Teresa Guerrero y María Mercedes Herrera, han señalado cómo en la década de 1970 sobreviene un cambio en las perspectivas artísticas del arte nacional; sin embargo, esta investigación presenta un enfoque que si bien se nutre de las tesis de los autores antes mencionados orienta su mirada sobre los procesos de recepción y comunicación de ideas en las obras.

Aun cuando es evidente el cambio en las formas de producir, experimentar y valorar el arte a partir de la década del setenta, el cambio más significativo no se produce en los aspectos formales aun cuando éstos sean los más evidentes, sino en las formas de comunicar ideas a través de la obra, esta innovación implica reflexionar los cambios en la década ya señalada como el inicio de un nuevo paradigma estético que repercutirá en las formas de producir y valorar el arte en general.

Para comprender cómo estos cambios consolidan un paradigma estético y una tradición interpretativa, se opta por el modelo metodológico expuesto por Pierre Francastel en la introducción de su texto: *Sociología del arte* (1970)[*]. De tal modo, el capítulo primero: *Precedentes en la configuración de un paradigma estético,* inicia con un panorama general de las características del paradigma del arte moderno en Colombia, haciendo énfasis en las formas como se consolidó a partir de la labor didáctico-formativa de la crítica y de los aspectos estilísticos producidos por los artistas. Esta revisión del paradigma precedente permite comprender primero la configuración de un paradigma y segundo, distinguir las diferencias entre el Arte Moderno y el Arte de Ideas que se inicia a partir de la década de 1970. El panorama realizado revela como la década del sesenta es una época de transición en la que la influencia del arte pop nacional, el retorno a la figuración política y la experimentación en las

[*] FRANCASTEL, Pierre (1998). *Sociología del arte*. Alianza editorial. Madrid.

artes consolidaran las bases para generar un arte mucho más ideológico y conceptual.

En el segundo y tercer capítulo se desarrolla la tesis central de la investigación. El segundo capítulo trata la cuestión sobre cómo la consolidación de un paradigma estético implica la representación de los valores culturales de una época, y propone una reflexión centrada en las formas de recepción y comunicación de ideas en este tipo de obras. Ya que es imposible realizar el análisis sin considerar la reciproca relación entre las rupturas formales y el carácter ideológico de las obras, en este capítulo se analiza el aspecto formal más destacable: *La desmaterialización del objeto artístico*, como el medio más idóneo para trasmitir este tipo de ideas. Para realizar este análisis se apela a los conceptos de la tradición estética *Poiesis*, *Aisthesis* y *Catharsis* desde la reconceptualización hecha por Hans Robert Jauss en su estética de la recepción, con el fin de argumentar como la obra más que transmitir un significado único e unívoco se configura como signo estético que permite diversas interpretaciones y valoraciones.

El tercer capítulo explica propiamente el carácter ideológico de este tipo de obras; para exponer esta característica el análisis se realiza en dos vías: la primera obedece a las formas de interacción y encuentro con la obra, y la segunda a las formas en que se transmiten y comunican ideas en este tipo de arte. El interés central es reflexionar cómo los cambios tanto en producción, promoción e exhibición prefiguran una revaloración de la experiencia estética

del espectador la cual fija los parámetros para la consolidación de nuevos valores estéticos y la conformación de una nueva tradición interpretativa en el arte.

Finalmente, en el capítulo cuatro se analiza el papel y función de la crítica en la formación y comunicación de los valores artísticos con los que se prefigura una tradición interpretativa. Este capítulo reflexiona sobre el vacío conceptual existente en la crítica nacional frente a las nuevas producciones artísticas de la década del setenta, y cómo la crítica bajo un orden institucional cedió a la polémica y limitó tanto los alcances del arte de ideas como el prestigio académico que poseía la crítica para aquel entonces. Se concluye que una tradición interpretativa para esta clase de arte surge a partir del enfoque pedagógico que adquiere el ejercicio curatorial en exposiciones retrospectivas y trabajos antológicos los cuales adquieren un carácter mucho más cultural y contextual rescatando el carácter ideológico propio de este tipo de arte.

CAPÍTULO 1:

Precedentes en la configuración de un paradigma estético.

Si la década de 1960 asistió a la consolidación de una generación de artistas que, bajo la guía de Marta Traba, sintonizó el arte colombiano con las corrientes internacionales, la generación que toma el relevo enfrenta, a partir de esa herencia, otras preguntas.

Miguel Antonio Huertas Sánchez

El paradigma moderno década de 1950

La década de 1970 tiene una repercusión enorme sobre las actuales formas de representación y producción del arte en Colombia. Sin embargo paradójicamente, su vital influencia no se ha destacado con la suficiente relevancia que merece. Inusitadamente a partir de recientes estudios historiográficos y críticos como los de María Mercedes Herrera: *Emergencia del arte conceptual en Colombia* (2011), Miguel Antonio Huertas Sánchez: *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. (2005), Carmen María Jaramillo: *Manifestaciones de la crisis del arte moderno en Colombia 1968 – 1978* (2001) y algunos ensayos y artículos publicados en revistas especializadas y periódicos de la década de los noventa como: *La experimentación en el arte colombiano del siglo XX: década de los años sesenta y setenta* escrito por María Teresa Guerrero e Ivonne Pinni (1993)

por sólo mencionar algunos, se analiza y aborda críticamente el giro estético que en gran parte de las producciones artísticas locales se gestaba hacia un arte sustentado en la idea o concepto más allá de la producción y materialización. A pesar del actual interés que ha despertado esta época, el análisis se ha centrado en los artistas y sus obras, esporádicamente en los críticos y sus conceptualizaciones, y rara vez en los procesos de recepción. Por esta razón es importante reflexionar sobre los factores que generaron el cambio en la cultura artística de aquel entonces con el fin de comprender la repercusión que tienen sobre las formas de recepción y formación de públicos.

A finales de la primera mitad del siglo XX las tendencias artísticas en Colombia se debaten entre un arte figurativo y un arte abstracto, esta transición marca el sendero hacia una concepción de modernidad en las artes nacionales la cual orientó las discusiones críticas y teóricas hacia la consolidación de un canon o parámetros que definieran al arte moderno en Colombia. Los artistas no fueron ajenos a esta discusión y la búsqueda del sello de artista moderno se inició a partir de la creación de lenguajes plásticos que reflejaran un estilo propio y particular que los distinguiera. Este es el inicio de las primeras vanguardias en el país, cuyos rasgos comunes son: la ruptura con los cánones hegemónicos impartidos por la Academia, la superación de obras marcadas por un nacionalismo acentuado en el costumbrismo y temas políticos, y la negación de la tradición figurativa hacia tendencias mucho más abstractas cercanas al expresionismo mediante la forma, el color, la textura, y el motivo.

Las décadas de 1950 a 1970 estuvieron marcadas por dos tendencias: la primera consistió en la necesidad de consolidar el arte desde las nociones de lo moderno, un concepto que aunque netamente eurocentrista, marcó la pauta tanto de la producción artística como de la crítica, y antagónicamente la segunda se sustentó sobre nociones americanistas que pretendieron distinguir la producción nacional de las tendencias europeas y sobre todo de la colonización cultural proveniente tanto de Europa como de Estados Unidos. La mayor parte de la crítica se interesó por problematizar la noción de modernidad en las artes, y los artistas por su parte se orientaron a desarrollar un lenguaje plástico propio que los identificara, y que en el mayor de los casos significó el paso de la figuración a la abstracción. Con artistas como Marco Ospina se inicia un periodo de ruptura frente a la tradición artística de un país sumamente conservador, en el que el arte adquiere una postura consecuente con un pensamiento mucho más liberal e independiente de los cánones academicistas. Este periodo se consolidará en la generación de artistas como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Eduardo Ramírez Villamizar, entre otros. Aún cuando la crítica responde en cierta medida a la apertura que abren estos artistas centrando el análisis en comprender lo moderno en el arte colombiano, la definición de modernidad es una discusión que merece un mayor análisis.

Entre 1950 y 1970 se genera un periodo de ruptura, dos décadas vulnerables (como lo afirmaría Marta Traba para el caso latinoamericano) que

se destacan por la generación y consolidación de artistas considerados como "modernos", y por el esfuerzo de la crítica por comprender no sólo unos lenguajes plásticos formales, sino por analizar unos fenómenos culturales que implícitamente están relacionados con la comprensión total de la obra y del arte en general. Estas décadas son la apertura a las vanguardias y al arte abstracto, sin embargo son las décadas de la estética del deterioro y de la muerte del arte según Traba (*Cfr.* Traba 2005), que se hacen evidentes a partir de la influencia y la imitación de señales provenientes de un arte foráneo en detrimento de un arte genuino. Para este periodo Traba ha denominado a un grupo de artistas como Resistentes, (Armando Reverón, Rufino Tamayo, Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, José Luís Cuevas) en los cuales apoya su postura de la *Resistencia* la cual consiste en hacer frente a la presión que ejerce el colonialismo cultural y los movimientos artísticos que buscaban la reivindicación de una identidad latinoamericana emulando los principios y posturas del muralismo mexicano.

El espíritu moderno por el que aboga Marta Traba requiere un conocimiento sobre el tiempo y el espacio propio, no como una imitación del modelo norteamericano o europeo, sino desde el conocimiento del tiempo mítico que tan bien ha caracterizado la literatura y que finalmente se erige como un signo de la cultura latinoamericana,

> «la literatura reveló una extraordinaria capacidad de ver a través de las grietas del proceso civilizatorio, de ver a través de las invasiones

> culturales, económicas y políticas […]. La fuerza arrasadora de Macondo parte de que es verdad, de que expresa una manera de vivir y una visión de la vida y la naturaleza que es vivida diariamente por una comunidad también real» (Traba 2005:78).

Si el arte sucumbe frente a las señales de un arte ajeno, exterior y hegemónico, pierde la capacidad recreadora que lo hace ser signo de la cultura y la sociedad. En consecuencia es marginado a priori por una sociedad que no se reconoce en estas expresiones artísticas, haciendo que el arte subsista como un signo de una minoría elitista que tiene acceso, que lo comprende y lo consume, expandiendo así las brechas entre una sociedad informada y otra que ignora. Las clases medias, las más vulnerables al colonialismo cultural ceden al amparo de su propia ignorancia, de la inseguridad y complejos del artista, y finalmente de la imposibilidad de la crítica. Bajo este panorama el público no posee los criterios, ni los medios con los cuales cualificar y consumir la oferta cultural.

El primer síntoma de esta vulnerabilidad como la llama Marta Traba, recae en la deficiente labor formativa y pedagógica de los críticos, principalmente como consecuencia de la carencia de una tradición historiográfica que dé cuenta de los procesos culturales de nuestro contexto, y de la tergiversación de los hechos y fenómenos culturales precedentes. La carencia de un sustento teórico y conceptual que respalde las posiciones, planteamientos, críticas y criterios de juzgamiento relega la labor crítica a un

ejercicio de periodismo cultural, mientras que el papel revisor, desmitificador y sobre todo axiológico que exige tal ejercicio ha sido relegado a la crónica y el ensayo literario. Entre la década del cincuenta y el sesenta la reflexión crítica se orientó a comprender lo "moderno", esta noción se observó desde el plano formal; no obstante un análisis de este tipo merece una mirada mucho más amplia que implique comprender lo moderno en nuestras sociedades, ya que siendo un concepto extraído de una realidad europea no es imperativo que las mismas condiciones de producción y recepción de este tipo de obras apliquen a nuestro contexto.

Un análisis de este tipo debe estar sustentado en una tradición historiográfica que valide y que sirva de marco referencial para comprender las prácticas culturales del pasado, lo cual dicho sea de paso, opera como el marco con el cual se comprenden estas prácticas dentro de una tradición, si bien es cierto que los artistas desde su producción están respondiendo a unas condiciones sociales y culturales de las que ellos mismos hacen parte, la ausencia de un ejercicio crítico que determine estos procesos y prácticas desde un marco conceptual hace que la recepción de estas manifestaciones carezca de sentido para un público general. En un país como Colombia en el que a pesar de existir registros de crítica de arte desde finales del siglo XIX no se ha consolidado una tradición historiográfica, por lo tanto la labor más inmediata de la crítica consiste en construir los referentes desde los cuales se pueda iniciar

una tradición, y que éstos respondan a las características formales y de producción de las obras como a las características culturales del contexto.

El paso de la figuración a la abstracción fue el signo formal más visible en la configuración del arte moderno en Colombia. Este periodo marca principalmente el inicio de la segunda mitad del siglo XX, y con ello el relevo de la primera generación de críticos, la cual estaba conformada en su mayoría por autores extranjeros como Walter Engel, Casimiro Eiger, Clemente Airó, Juan Friede. Se destaca el lugar del Colombiano Luis Vidales y Marta Traba, ésta última oscila entre la primera y segunda generación y se erige como el modelo de crítico moderno para historiadoras de la crítica como Carolina Ponce de León (*Cfr*. Ponce de león 2005). Esta primera generación en términos generales inicia un periodo de comentarios críticos sobre los artistas, sus obras y los eventos culturales y exposiciones en el país, en su mayoría tienen una formación humanística lo cual los inclina a opinar y cualificar el arte de su momento aunque no de una manera sistemática debido a la carencia de una formación en arte propiamente, su mayor virtud radica en que «construyen un puente entre el público y los nuevos lineamientos que va adoptando el arte, ya sea desde el arraigo en lo propio o desde los lenguajes de ruptura […] su contribución estriba en ofrecer herramientas y criterios a los interesados en el arte» (Jaramillo 1999:46). Si bien este cuerpo de críticos juega un papel importante en la divulgación de nuevas "vanguardias" y en la comprensión de los nuevos lenguajes plásticos, se limita al referente más inmediato de la obra

sin lograr conformar un andamiaje conceptual con el que determinar las cualidades estéticas de la obra e ir constituyendo una tradición historiográfica en el país.

La figuración y los presupuestos americanistas, que podrían considerarse como el paradigma de la primera mitad del siglo XX ceden a la abstracción y al expresionismo. Ya no se busca imitar de manera fidedigna la naturaleza, sino representarla y recrearla a partir de un estilo personal que se caracterizó formalmente por el cambio en las nociones de espacio y tiempo, herederas de las principales vanguardias europeas como el expresionismo abstracto y el cubismo, entre otras vanguardias que, aunque tardíamente influirán el trabajo de artistas como Alejandro Obregón, Fenando Botero, Cecilia Porras, Lucy Tejada y Enrique Grau. Es importante destacar que no es en la inclusión de elementos cubistas, impresionistas o expresionistas donde radica la actitud moderna, en algunos casos la influencia de estas vanguardias resultó ser una adaptación del paradigma americanista o indigenista, sobre lenguajes expresionistas o cubistas.

Aunque los comentarios críticos de la época del treinta al cincuenta lograron la difusión de las primeras vanguardias y la apertura del arte más allá de las concepciones academicistas, no existe un paradigma claro de análisis que permita situar la producción de aquel entonces, sin embargo, gran parte de las reflexiones de estos críticos están centradas en analizar, determinar y encauzar el arte sobre una concepción moderna, en parte motivada por la producción de

los artistas que más tarde en la década del cincuenta y sesenta serán denominados como modernos. Desde la definición y asimilación de lo moderno se sustentará la discusión estética, constituyendo así la génesis del paradigma moderno del arte, a pesar de ser una señal extranjera, es el primer intento de identificar signos con los cuales cualificar el arte nacional. Uno de estos primeros signos lo constituirá el reconocimiento de un estilo o lenguaje propio en el aspecto formal, mientras que en lo concerniente al contenido podría reconocerse la postura de la Resistencia, —expuesta por Marta Traba— como el signo más relevante para reconocer el arte moderno en el país, cabe aclarar que la posición teórica de Traba no es compartida por todos los críticos e historiadores, sin embargo sus teorías resultan ser los primeros análisis sistemáticos en reflexionar sobre el fenómeno de lo moderno en el país.

Alejandro Obregón
Violencia
1962

Ilustración 1 Violencia

En este periodo, el protagonismo lo acapara el artista por su capacidad de expresión individual y particularidad única. Para Traba, Alejandro Obregón es el artista moderno por excelencia; en él confluyen los elementos más notorios de lo que es la plástica moderna: «la reinvención de la realidad y la definición de estilo, no como sinónimo de estabilidad, sino al contrario como sinónimo de cambio» (Traba 1973: 107). Para Obregón la realidad deja de ser un motivo a imitar y pasa a ser una reinvención lo que será su característica más destacada, valores como el tiempo y el espacio son recreados de manera tal que surgen como estilo. Éste no es simplemente un lenguaje impersonal, si así lo fuera perdería toda su fuerza comunicativa, su obra por el contrario mantiene un lenguaje que se identifica en tiempo y espacio con los valores culturales de una época. Éste espacio es recreado por Obregón como toda una fabulación fantástica en la que predominan cóndores, toros, manglares, peces y alcatraces que se funden en una geografía que se aleja de lo real para adentrarse en lo surreal, no a la manera del surrealismo europeo, que se apoya en lo onírico, sino en lo surreal-mítico propio de lo latinoamericano al proponer una obra puramente narrativa.

> «García Márquez y Obregón parten de la realidad como tal, la ven por todos lados y la cuentan con la misma desenfadada vitalidad. La mitificación de ***Macondo*** de García Márquez o la del ***Brujo del Caribe*** de Obregón no es resultado de una meditada especulación y largo proceso; se produce a posteriori, cuando el lector o el espectador quedan enredados en el indeclinable encanto de tales invenciones.» (Traba 2005: 95).

En la década del cincuenta se logró consagrar una generación de artistas que, partiendo del signo de la ruptura, crearon un estilo individual con el cual "*Resistieron*" los valores hegemónicos y el influjo de las corrientes extranjeras para dar una señal de lo que se consolidaría como el arte moderno y una clara muestra de tradición en las artes latinoamericanas. Aunque algunos críticos refutaron la postura extrema de Marta Traba de negar para afirmar, y la actitud de rechazo frente algunos artistas y movimientos, entre ellos Germán Rubiano y Álvaro Medina, es indudable que la conceptualización lograda por Marta Traba permite comprender un momento definitivo en el arte colombiano: *La modernidad artística*. A pesar de ser una señal extranjera, los artistas de esta generación lograron reconocerla no a la manera de una imitación, sino como la configuración de un paradigma, lo que finalmente les permitió internacionalizarse y más allá de eso, crear los canales de recepción necesarios para comunicar su obra.

Para comprender la modernidad plástica en Colombia, es necesario identificar la serie de sucesiones o rupturas que provocaron la consolidación de este nuevo paradigma, estos cambios no obedecen simplemente a la creatividad, genialidad o estilo de unos artistas en particular, responden a fenómenos de la cultura en general. No son solamente propiciados por la producción estética sino que son el resultado de una cultura (artistas, obras, críticos, públicos), no es posible considerar la transición de un paradigma a otro sin analizar las

condiciones tanto de producción y de recepción, como de circulación de las obras de arte.

Los artistas modernos adoptaron la actitud de la resistencia como el signo de renovación de las artes latinoamericanas, sin embargo esta ruptura está precedida de una serie de cambios plásticos que en gran parte fueron motivados desde las primeras vanguardias en el arte colombiano hasta las mismas posiciones y valores academicistas.

Ignacio Gómez Jaramillo
Dama vestida de blanco
1937

Pedro Nel Gómez
Le incendiaron el rancho
1950

Alipio Jaramillo
Campesinos
1957

Ilustración 2 Pintura americanista

A pesar de que Traba relega el papel de los artistas americanistas (Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo), argumentando que

> actúan entre dos posiciones que no alcanzan a ser estéticas y están congeladas por su límites; la vulgarización de los principios técnicos del impresionismo, puntillismo, cubismo y expresionismo, por una parte y la temática nacionalista de los pintores mexicanos, por la otra (Traba 1973: 116).

No obstante, es posible reconocer en los pintores americanistas renovaciones importantes en el manejo plástico, más allá del sesgo mexicanista. Por ejemplo, Pedro Nel Gómez podría considerarse como precursor del expresionismo en Colombia por el manejo del color. En su obra el color crea un estilo propio en el que exalta las formas anatómicas de los cuerpos para destacar el valor del trabajo, el matriarcado, y porque no, el sufrimiento. La composición donde priman los colores terrosos (ocre, naranja, tierra tostada, siena y amarillo) ofrecen una variedad cromática que se funde con los cuerpos teñidos al sol de barequeros, arrieros, campesinos y mineros, que tanto conocía desde su niñez. «Su expresionismo no consistía en deformar la figura, sino en dotar de una emoción muy intensa el recorrido que el pincel trazaba en la superficie» (Medina 1995: 163).

Críticos como Álvaro Medina, rescatan la obra de los artistas americanistas como germen de la modernidad plástica en Colombia. Desde un análisis mucho más histórico y sociológico, encuentran que la representación plástica, por ejemplo en:

> Pedro Nel Gómez parte de Rembrandt y los expresionistas para llegar a una figuración ascética que es absolutamente suya, o cómo Obregón se interesa en Tamayo, Picasso, Braque y Clave para encontrarse a sí mismo, o cómo Antonio Barrera descubre un cuadro de Goya y estudia a Turner para plasmar sus paisajes sintéticos. En otra área, es discernir cómo el Yoknapatawpha de Faulkner crea el Macondo de García Márquez y el Comala de Rulfo, alimentando procesos creativos absolutamente fieles a lo que somos nosotros, sin dar lugar a mistificaciones o falsificaciones» (Medina: 1978).

Medina no concibe la descalificación de Traba ya que para él la importancia de estos pintores radica en la ubicación histórica que proporcionan para comprender los procesos que culminaron en esa modernidad plástica, considera que:

> Ubicarnos históricamente implica, igualmente, defendernos de las tergiversaciones que pretenden baldar nuestro quehacer a partir de juicios metafísicos que se emiten sin considerar nuestras circunstancias sociales. Es la actitud de un sector bastante amplio de la crítica latinoamericana, entregada, en los últimos años, a la tarea de destruir la significación del movimiento muralista. Caso de Marta Traba —pero también de Octavio Paz, Romero Brest, Gómez Sicre y García Ponce» (Medina: 1978).

Aunque la postura de la "*Resistencia*", obedece a todo un programa teórico llevado a cabo por Traba acorde a sus percepciones y conceptualizaciones

sobre un periodo definitivo en las artes, no solamente colombianas sino latinoamericanas, es imprescindible reconocer el influjo que la generación de los Americanistas tiene sobre la consolidación del paradigma moderno en las artes en Colombia. Si bien no se modificó el paradigma porque no se renovaron los temas, y los modos de representación continuaron siendo fundamentalmente figurativos, el aporte de esta generación es fundamental en la concepción de una nueva plástica. Fue desde el interés de los artistas americanistas por un arte mucho más auténtico y autóctono, así como el influjo de las señales plásticas emitidas por las vanguardias europeas, donde se comenzó a plantear la necesidad de configurar un nuevo paradigma en las artes acorde al tiempo y al espacio propio. Esta señal permitirá la internacionalización de los artistas modernos más allá del contexto colombiano, no a la manera de una imitación, sino como la representación simbólica de la realidad latinoamericana.

Las rupturas que supuso la consolidación del arte moderno fueron posibles por los cambios generados dentro de toda una cultura. Esta serie de rupturas implica un análisis que va mucho más allá del campo artístico. El historiador Jorge Orlando Melo indica que la modernidad cultural en Colombia surge entre otras razones al:

> debilitamiento de la función de la religión, el surgimiento de un sistema masivo de educación pública, la incorporación acelerada de tecnologías de comunicación provenientes de los centros económicos

> avanzados, el cambio de valores sociales y percepciones acerca del trabajo, la riqueza, el empleo del tiempo, la función de la ciencia, etcétera. (Melo: 1991)

Además, para el caso específico del arte, esta serie de cambios se promovieron desde la ampliación de los circuitos de circulación del arte y la información, el fortalecimiento del periodismo cultural y la crítica, la creación de Museos como el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte Contemporáneo -La Tertulia- De Cali, la difusión de revistas como Plástica, Prisma, Arte Colombia, la apertura de galerías como *El callejón* en Bogotá, la sala de exposiciones de la biblioteca Luis Ángel Arango, además del inicio de nuevos eventos como la bienal de arte de Coltejer en Medellín aparte de los tradicionales salones nacionales.

Otro aspecto fundamental en la ruptura del paradigma americanista y figurativo fue el cambio de percepción que el arte moderno exigió a críticos y comentaristas culturales. Muchos de ellos se vieron obligados a cambiar sus concepciones y prejuicios y a crear nuevos criterios de cualificación de las obras más adecuados a los nuevos lenguajes plásticos, lo cual implícitamente obligó a ejercer una labor mucho más didáctica y pedagógica de formación acorde a los nuevos espacios de exposición y públicos. Si los artistas a través de sus obras crean signos con los que se interpreta la cultura; los críticos, por su parte, interpretan y transmiten el sentido de la obra. Sin embargo, para hacerlo deben estar en la capacidad no sólo de cualificar la obra, sino fundamentalmente de interpretar la cultura de su tiempo. Si estos signos no son comprendidos o interpretados su validez cultural carece de sentido. Traba

consideraba que «el arte es en esencia un problema de institucionalización y vínculos culturales y no simplemente una validación de la estética y del gusto de ciertas clases sociales privilegiadas» (Giraldo 2007: 56). Traba orientó la crítica hacia una labor primeramente pedagógica, remitía a enseñar, a ver y significar el arte dentro de un contexto cultural, encausar la discusión estética no simplemente hacia la comprensión de la obra sino hacia la configuración de un campo cultural.

1.2 Génesis De La Ruptura, Década De 1960

La década del sesenta –particularmente para Marta Traba–, es la *década de la entrega*. La situación social y cultural de América Latina y especialmente de Colombia es vulnerable a la influencia de ideologías, y no como un sincretismo, sino como una postura de dominación cultural que culmina en la enajenación. No es que el arte y la cultura deban orientarse hacia un estado primigenio y aislado. La crisis radica en que la apertura a nuevas culturas no se asume como una señal que permita la exploración y la interacción, sino como un signo que es impuesto y que debido a la inexistencia de signos fuertes de la cultura propia éstos son admitidos como legítimos y como un canon a seguir. El *Arte Pop*

norteamericano (Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Rauschemberg), responde a la señal de la sociedad de consumo el "american way of life" y genera signos que son finalmente el vehículo por el cual una cultura se transmite. Sin embargo, en nuestro contexto debido a la usencia de un signo fuerte que aúne los intereses de la cultura colombiana ésta se encuentra vulnerable y ampliamente manipulable a la dominación cultural, y la posición dominante del *mainstream* en este caso de Estados Unidos se impone: «los imperios exigen a las regiones una rendición incondicional en materia cultural así como la adopción indiscriminada de sus lenguajes, convengan o no a las comunidades» (Traba 2005: 161).

Colombia no escapa al influjo de esta señal, aún cuando es un área cerrada como lo considera Traba, el influjo no es tan evidente, tanto así que algunos de los artistas de esta época rechazan ser tildados como artistas pop[*], no obstante la influencia de este movimiento es evidente. El pop nacional con sus variaciones, tanto de estilo como de contenido, responde a la situación social y cultural del contexto nacional, este es un claro ejemplo de sincronía en la historiografía del arte en el país. Si bien el desarrollo del pop nacional no está dado sobre las mismas condiciones culturales y económicas que generaron la sociedad de consumo en Norteamérica, los desarrollos de éste estilo en el país responden a un lenguaje que si bien es ajeno, ésta determinado por las condiciones sociales y culturales de la época.

[*] Ver al respecto la conferencia de Beatriz González, *No soy una pintora pop*. Biblioteca Gabriel Turbay de Bucaramanga, Noviembre 17 de 1997.

Alejandro Obregón
Icaro y las Avispas
1966

Beatriz González
Los suicidas del Sisga
1966

Ilustración 3los suicidas del Sisga

Aunque el pop es uno de los movimientos más auténticos de la década del sesenta en el país, es innegable que las expresiones modernas del arte aún seguían teniendo gran peso e importancia. Basta revisar varios de los premios concedidos en los salones nacionales de la década para confirmar que los criterios de juicio y valoración respondían al paradigma moderno y expresionista del arte. Un ejemplo lo proporciona el XVIII Salón Nacional de Artistas en 1966, en donde la obra de lenguaje puramente moderno: *Icaro y las avispas* de Obregón fue premiada. Dicho premio fue criticado entre otros críticos por Germán Rubiano quien consideraba que «la obra de Obregón se ha debilitado sensiblemente. El artista ha caído en un bello amaneramiento de tipo decorativo […] sus mejores realizaciones datan de los años 58 al 62» (Rubiano 1967: 233). Aunque el salón fue considerado casi unánimemente como pésimo –según testimonio de Rubiano–, pudo escogerse el premio entre los trabajos

conceptuales de Bernardo Salcedo, Beatriz Daza, o Feliza Burztyn, o en los dibujos de Álvaro Barrios. Sin embargo para aquel entonces este tipo de arte hasta ahora estaba emergiendo, lo cual demuestra las escasas condiciones de recepción, crítica y cualificación de estas producciones artísticas. Otro caso similar lo proporciona la obra: *Los suicidas del Sisga,* de Beatriz González, pese a toda la preponderancia que tiene la obra en la actual historia del arte colombiano, en el XVII Salón de Artistas Nacionales en 1965 sólo obtuvo el segundo premio especial en Pintura.

La década del 60 representa el ocaso del paradigma del arte moderno, aún cuando gran parte de la producción artística de la época se ciñe a preceptos modernos; grabados, litografías, serigrafías y el dibujo es uno de los géneros más prolíficos, es a partir de las señales del arte pop donde se inicia el proceso de ruptura con el paradigma moderno.

El pop en Colombia tiene especificidades particulares, si bien no nace como un estereotipo de la cultura de masas y de la sociedad de consumo como en el caso norteamericano, si adopta su capacidad de retratar la sociedad en un momento determinado. Es una nueva sensibilidad que nace de lo trivial y lo cotidiano, es similar al disparo fotográfico que reproduce un instante determinado, pero sin buscar la grandilocuencia de la gran obra de arte moderno. El arte pop colombiano nace de «la natural obediencia de colonizados que siempre nos caracterizó en los procesos culturales […] pero si volvemos a revisar el concepto del pop art podremos extraer de él algunos elementos

básicos de estilo que, revitalizados deberían ser recogidos por los artistas latinoamericanos con conciencia del problema». (Traba 1973: 215).

Aunque el pop colombiano en su naturaleza formal y estilística no reinvento nada y se ciñó a la señal norteamericana, su punto de quiebre radicó en que más que ser una mimesis de estilo se valió de los mismos medios con los que los norteamericanos retrataron el "american way of life" para retratar de una manera humorística casi que hilarante la realidad circundante. Marta Traba reconocía en Colombia un país pop:

> Porque aquí domina una naturaleza, una condición perfectamente "pop", entendiendo por "pop" la permanente infracción a las leyes de la lógica y el buen sentido. Los reinados de belleza, los brindis a España, los policías persiguiendo a los yeyé y los yeyé persiguiendo a los policías, los guardianes llevando a tomar trago a los presidiarios, todo pertenece al más saludable "pop"[1].

Si en la pintura moderna se representó plásticamente el mito narrativo del realismo mágico y de lo real maravilloso –tan inexplicable pero tan real–, los artistas del pop retrataron con simple sarcasmo la cotidianidad de la condición social colombiana. Traba encontraría en el humor el primer signo del pop colombiano, sin embargo más que el humor sería el gesto sarcástico e irónico lo que definiría a esta primera generación del pop, que sin pretender exhibir una crítica explicita,

[1] GONZÁLEZ, Beatriz, *Andy Warhol y la recepción del arte pop en Colombia*, en: http://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/b-gonzalez-colombia-pop.html#diez.

implícitamente aludía a los valores de una sociedad en cambio: al autoritarismo retórico, a la marginalidad, a lo cursi, y a los aspectos ridículos y mentirosos de la realidad cotidiana. Estos serían los aspectos más sobresalientes de un lenguaje estético que tal como el modelo americano centró su mirada en los temas banales generando una reflexión crítica sin prejuicios.

El pop y las tendencias artísticas de los sesenta y su mirada hacia lo popular y lo banal constituyen la génesis de la ruptura con el paradigma del arte moderno; desde allí se generó un arte mucho más cercano a la experiencia estética cotidiana, el cual se caracterizó por el retorno de la figuración sobre las artes abstractas y el expresionismo. El pop no destruyó el paradigma moderno dominante. No obstante, si es posible reconocer en éste movimiento características fundamentales que permiten reconocer la renovación de las artes en el país. En este punto es importante destacar que movimientos como el pop responden a señales de la cultura las cuales se traducen en signos, en este caso plásticos, los cuales no obedecen sólo a parámetros de periodicidad, es decir no todas las obras de la década del sesenta responden a una estética pop, sin embargo muchas de las concepciones y temáticas exhibidas por el pop se encuentran presentes en la mayoría de los trabajos de artistas representativos de esta década.

En general el origen de muchos movimientos y estilos artísticos no responde a un desarrollo diacrónico, es decir, no es una serie de sucesiones y rupturas que puedan ser establecidas en un tiempo y espacio definido en el cual se pueda abarcar toda la

producción artística, sin embargo si es posible reconocer una serie de signos que permitan rastrear la superación de un paradigma estético.

En la década del sesenta se podrían enumerar tres grandes tendencias: 1. La estética pop nacional, 2. El retorno a la figuración política, y 3. Los inicios de la experimentación en las artes. Estas tres tendencias proveen los signos iniciales para entender la renovación del paradigma moderno. Si bien la metodología de análisis de esta investigación responde inicialmente a procedimientos historiográficos, es decir a comprender las obras, los movimientos y los estilos de una temporalidad específica, el interés esencialmente es estético en la medida en que el propósito es reflexionar sobre el sentido que cobra culturalmente la transición de un paradigma estético a otro. Por lo tanto no es descifrar el significado intrínseco de una serie de obras, sino reflexionar cómo culturalmente estas obras sugieren un "cambio" en las dinámicas de producción y recepción del arte, es decir un giro estético, que si bien obedece a características historiográficas el problema de fondo obedece a características estéticas. Por tal motivo no se trata de un análisis diacrónico en el sentido de estudiar temporalmente la producción artística de la década, sino reflexionar sincrónicamente como ciertas obras y artistas establecen pautas para la consecución de un nuevo paradigma estético.

1.2.1. La estética pop

De la primera generación de artistas *Pop*, es destacable el lugar de Beatriz González, «con una ironía muy inteligente, […] ha rescatado las pinturas de colores chillones, las láminas populares cursis y las ha convertido en formas chocantes, agresivas, que exaltan lo vulgar cotidiano» (Rubiano 1986: 1446). González desarrolló un lenguaje plástico sencillo pero profundo, en la medida en que sus contenidos implícitamente cuestionan una realidad latente. Traba reconocería en el trabajo de González la fortaleza de saber transmitir no simplemente anécdotas sino contenidos; este logro se explica gracias al impecable manejo de los colores y las tramas llevados a simples planos, resultado del estudio de la iconografía popular, el significado y uso de la imagen y en especial al análisis de pintores como Johannes Veermer y Velázquez. A partir de un impecable manejo cromático que será el sello personal de su estilo, se acercará a las fuentes de la cursilería, la realidad cotidiana, y la historia del arte colombiano con el fin de desarrollar un programa que fundamentalmente se centra en los valores de la imagen en la cultura.

> Alejandro Obregón y Fernando Botero iniciaron con sus obras la búsqueda iluminada de temas y valores que tuvieran relación con su cultura […], pero corresponderá a Beatriz González, en la generación siguiente profundizar pictórica y conceptualmente sobre las posibilidades de representar visualmente a Colombia. Su trabajo se acerca a la esencia misma de nuestra idiosincrasia, al carácter de nuestro particular subdesarrollo, a la ingenuidad de nuestra grandilocuencia, y del sentido que damos a nuestra tradición. Nada hay en nuestras artes plásticas que sea un testimonio tan certero, diciente, original, de nuestra situación. (Serrano 1976: 72).

Beatriz González
Gratia plena
1971

Santiago Cárdenas
Algo de comer
1967

Nirma Zarate
Vuelta a colombia... en Bicicleta, 1968

Ilustración 4 Pintura pop

Además de B. González, sobresale el trabajo de los artistas Santiago Cárdenas, Sonia Gutiérrez, Ana Mercedes Hoyos, Javier Restrepo y Álvaro Barrios en el tratamiento de escenas cotidianas y temas populares con una estética pop.

Especialmente en los primeros trabajos de Cárdenas en la década del 60, —cabe aclarar que tanto él como González son artistas muy prolíficos que mantienen una producción en constante evolución—, son de destacar las pinturas *Algo de comer*, (1967), *Velo* (1966), *Dos figuras* (1969) entre otras, en las que el manejo de lo espontaneo y la captación del instante prevalecen como un ejercicio en el que se pretende dignificar el momento, sus cuadros como reconocería Traba no están para perturbar, al estilo de González, sino todo lo contrario, la pintura de Cárdenas es un ejercicio evocador, que implica contemplar, es el puro reconocimiento del tiempo captado en un instante preciso, es el tiempo y espacio de la cotidianidad de aquel entonces. Esta sensibilidad característica del trabajo de Cárdenas será fundamental en el manejo que dará a los espacios y los objetos en la siguiente década.

Aunque la mayor parte de los contenidos pop sugieren temas cotidianos de la vida popular, –en ciertos casos a lo trivial y banal–, no significa que este tipo de estética identifique los valores de toda una cultura. El pop en sí mismo no es un arte de masas, es un arte refinado para un público refinado que reconoce en estas representaciones valores culturales. A pesar de que se aluda a un lenguaje visual popular como el de la publicidad y las estampas populares, el pop mantiene connotaciones estéticas que en muchos casos no son reconocidas como valores artísticos, o que por el contrario agreden o alteran la sensibilidad cultural. El trabajo de González recibió fuertes críticas del partido comunista porque veían en su obra una burla elitista al gusto popular (*Cfr*. Barrios 1999: 51). Sin embargo es evidente que con el pop se inicia un periodo en el que el arte se acerca mucho más a la

experiencia cotidiana a partir de la contemplación desinhibida de lo popular, al romper con el halo aurático de la gran obra de arte moderna se distancia de un arte culto e intelectual propio del museo. No es que el pop sea un arte irreflexivo, por el contrario, al ofrecer una experiencia estética tan cercana a la cotidianidad permite al espectador reconocer y reflexionar sobre su propia existencia y de este modo sobre la cultura circundante. La cuestión no está en problematizar que tan "*kitsh*" pueda resultar este tipo de representaciones, sino en la legitimidad que adquiere este tipo de imagen dentro de la cultura.

Además de las características de contenido ya mencionadas, la estética pop aportará elementos formales significativos que se distanciarán del paradigma moderno de la pintura hacia la consecución de un nuevo espacio plástico. La imagen fotográfica ejerce gran influencia en artistas como B. González y Cárdenas, más allá de las obvias referencias, la influencia de la fotografía permitió alterar la concepción de espacio compositivo del arte moderno. En el arte moderno la composición está dominada por la expresión y el lenguaje que logra la forma, la textura y el color. En el pop la atención se centra en el lenguaje fotográfico, términos como el "close up", o los primeros planos son evidentes en el trabajo de artistas como Ana Mercedes Hoyos, Cecilia Delgado y Sonia Gutiérrez. En un principio obedecen a características ornamentales y propios de la técnica (grabados y pintura acrílica), sin embargo están mucho más relacionados con la intimidad del objeto y el sentido que éste cobra en la vida urbana y la cotidianidad. Más allá de remitirnos a un lenguaje comercial como

en el caso norteamericano, el uso de objetos y primeros planos en estas artistas obedece mucho más a un carácter melancólico y a la creación de ambientes.

Álvaro Barrios
"No te muevas… fea Cristina"
1966

Ilustración 5 No te muevas fea cristina

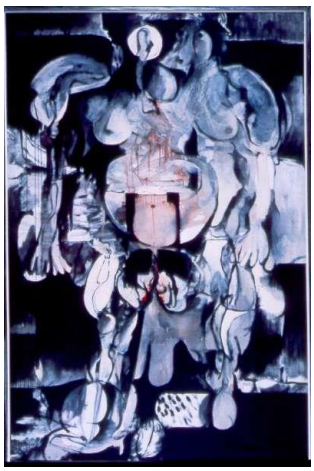
Las superficies planas propias del lenguaje publicitario fotográfico, el collage y uso de tiras cómicas serán definitivos en el trabajo inicial de Álvaro Barrios, en el que destaca su gran habilidad como dibujante y su imaginación al recrear mediante collages mundos fantásticos propios de la ensoñación. El collage tendrá una repercusión enorme en las obras conceptuales de este artista y del arte conceptualista en general. El procedimiento propio del collage como técnica de transponer imágenes unas sobre otras para crear un gran concepto influirá en las creaciones

conceptuales en donde más allá del uso de imágenes remitirán al objeto mismo para crear conceptos dentro de ambientes y situaciones específicas.

El uso de la imagen fotográfica en la estética pop da cuenta del interés de los artistas por indagar sobre nuevas alternativas y soluciones al espacio tradicional de composición en las artes. El deseo de salir del encasillamiento del cubo perspectivo de la pintura tradicional será una de las constantes búsquedas de varios artistas de la década del sesenta, en especial de Santiago Cárdenas, que para la década del setenta propondrá mediante su pintura hiperrealista una perspectiva totalmente nueva frente al uso y experimentación del espacio en el arte. Aun cuando es sólo hasta la década del setenta cuando se verán cambios totalmente novedosos a la solución del espacio que si bien le deben mucho a la escultura, será en la fotografía y en las pesquisas sobre el uso del espacio surgidas desde la década del sesenta donde se encuentran los mayores referentes.

1.2.2 El retorno a la figuración política.

La figuración política en el arte durante el final de la década del sesenta y la primera mitad del setenta surge básicamente bajo dos presupuestos: primero, reaccionar frente a lo que podría denominarse como las vanguardias artísticas en el país, el expresionismo abstracto, el realismo expresionista, las tendencias geométricas y el Op art, las cuales se consideraban como un arte sumamente académico, elitista, y descontextualizado; y segundo, como la búsqueda de un arte "comprometido" –que dé cuenta de la situación social y cultural del país que se erija como vehículo de denuncia y emancipación–. Aunque el periodo de mayor producción de la pintura de figuración política se ubica entre finales de la década del sesenta y la primera mitad de la década del setenta, lo cual no concuerda con los parámetros temporales fijados hasta ahora, el análisis sobre los precedentes de la ruptura con el paradigma de la pintura moderna ameritan una mirada a este tipo de expresiones artísticas.



Norman Mejía
La horrible mujer castigadora
1965

Ilustración 6 la horrible mujer castigadora

No es preciso calificar un tipo de arte o expresión como “arte político” por su marcado énfasis en la violencia y las circunstancias sociales de la época. Artistas como Obregón – *Violencia* (1962) –, Norman Mejía –*La horrible mujer castigadora* (1965)– y Carlos Granada –*A Solas con su muerte* (1963)–, todos artistas premiados en los salones nacionales de arte, ya exhibían en sus trabajos una preocupación plástica por la situación social y el conflicto colombiano. Sin embargo, la importancia que cobra el retorno a la figuración de tipo político a finales de los sesenta radica en el marcado interés de promover sus consignas e ideario político más allá de los estrechos circuitos convencionales del arte. En el país de la no participación, como lo reconocería Traba en el que el espectador ha dejado de plantearse todo problema de recepción, la figuración política «se moviliza en una verdadera campaña por la participación para que el público se integre con la expresión artística» (Traba 1973: 213).

Artistas como Clemencia Lucena, Alfonso Quijano, Augusto Rendón, y el colectivo “Taller 4 rojo” (Nirma Zárate y Diego Arango), hallarían en el grabado, el aguafuerte, las xilografías y en general en los medios de reproducción gráfica como el offset, el recurso más adecuado de reproducción y distribución de sus obras. A partir del interés de estos artistas por concebir el arte como «…arma contra la alienación… y medicina de la comunidad para la peor de las enfermedades mentales: la corrupción de la conciencia» (Lucena citado por Rubiano 1986:1568) y promover su ideario político a través de la

reproducción masiva de sus obras en carteles, afiches y revistas realizando de este modo una crítica implícita a los museos, galerías y circuitos tradicionales del arte. Bajo la consigna de la reproducción y difusión masiva de sus obras, este grupo de artistas replantearía el carácter aurático de la obra de arte que aún predomina en el paradigma moderno del arte, las formas de experimentar el arte en este caso ya no se determinaron por la presencia material de la obra original, sino en la facilidad de reproducción y consumo de la imagen. La obra se torna puramente imagen y como imagen se consume, este tipo de relación con la obra ya ha sido ampliamente analizado por Walter Benjamin en su célebre ensayo: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica,* en el que reconoce que «la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual» (Benjamin 1989: 5). Esta característica será fundamental en la constitución de un nuevo paradigma en la década siguiente en el que la *desmaterialización* del objeto artístico será uno de los rasgos más significativos.

El interés de los artistas ya mencionados por orientar su trabajo artístico como una herramienta de denuncia promovió la difusión masiva de sus obras, lo cual significó que fueran artistas muy versátiles: participaron en el "llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos" suscrito en el encuentro de la plástica latinoamericana de la casa de las Américas (1972) en la Habana, diversificaron sus actividades vinculándose a programas políticos, y en el caso del *Taller 4 Rojo*, «sobresale la labor docente en la escuela del mismo nombre.

En el taller se enseñan todos los procedimientos de la comunicación gráfica y se inculca la disciplina del trabajo en equipo. Además se instruye políticamente a los estudiantes» (Rubiano 1986: 1572). Aunque fueron artistas prolíficos y muy activos su interés estaba claramente politizado orientado a divulgar su ideario político de izquierda, (critica al "imperialismo yanqui", a las oligarquías y hegemonías en el poder político, a la guerra en Vietnam), que aunque logró un arte mucho más directo y cercano a la experiencia cotidiana, implícitamente limitaba la experiencia estética del espectador al orientar el efecto estético hacia un significado unívoco (el mensaje político) limitando las posibilidades co-creativas del espectador. No es simplemente en la exposición de los estigmas de dominación en una sociedad donde se configura un arte político, es en la posibilidad de un espacio neutro que amplié la distancia estética entre obra y espectador, donde se potencializa el efecto estético de una obra.

Clemencia Lucena
Vivan las marchas campesinas
1972-1973

Taller 4 Rojo
Agresión del imperialismo a los pueblos
1972

Ilustración 7 Taller 4 Rojo

La figuración política no logró trascender plásticamente básicamente porque su lenguaje significó un retroceso frente a los logros alcanzados por los lenguajes modernos. Aunque, creó un lenguaje plenamente identificable con su ideario político y de fácil reproductibilidad, su búsqueda se acercaba más a los principios de la pintura americanista y nacionalista que a los valores plásticos alcanzados por los pintores modernos. Su mayor logro fue el manejo simbólico de los referentes figurativos que exhibían en carteles y pinturas (alusiones al imperialismo yanqui como el dólar, el tío Sam, los signos de la bandera americana, el color rojo, el pueblo representado como proletariado etc.). Al igual que los artistas pop se destacaron en el manejo de la imagen fotográfica, exhibieron gran destreza en la elaboración de fotomontajes, en la separación de colores y en lograr un efecto expresionista en todas sus obras.

1.2.3 Los inicios de la experimentación en las artes.

La experimentación ha sido uno de los rasgos más recurrentes en toda la historia del arte sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX el deseo de

superar los cánones clásicos de producción artística y el interés por trascender los límites de lo que tradicionalmente se consideraba pintura, escultura o dibujo, conduce a los artistas a explorar nuevas posibilidades creativas en las que el interés por lo novedoso marcará la tendencia de lo actual. Estas formas de producción condicionan una nueva posición frente a las clásicas formas artísticas, exigiendo nuevos criterios de definición, cualificación y recepción. Artistas como Álvaro Barrios, Feliza Bursztyn, B. González y en especial Bernardo Salcedo crearan obras precursoras en la indagación por nuevos medios y soportes que implican una renovación en los tradicionales modos de producción del arte. Sobre los principios de la experimentación en la década del sesenta del siglo XX se iniciará la renovación del paradigma plástico precedente no solamente sobre los aspectos de producción y creación, sino en los temas referentes a la recepción de la obra, ejemplos de esto son: la instalación, el performance, los happenings, el collage y las videoinstalaciones.

Con la experimentación se redefinen las concepciones básicas de materialización artística y representación. En la experimentación el objeto y el material ganan el status de signo. Si la figuración política logró conferir un lenguaje simbólico a su arte mediante la representación gráfica de objetos y símbolos políticos, en la experimentación serán los objetos expuestos en su forma natural y los materiales los que lograran un status semántico. Un artista pionero en la utilización de materiales alternos a la creación artística fue «Guillermo Wiedemann que desde 1963 comienza a experimentar con nuevos

materiales como trapos, yeso, papeles acuarelados, arena y madera» (Guerrero-Pini 1993: 20) logrando nuevas texturas que complementaran el carácter expresivo de sus obras.

En una artista como Beatriz González, el uso de muebles no es para nada ingenuo. El objeto mismo (camas, tocadores, bandejas, sillas, mesas) trastoca el lenguaje gráfico para dimensionar la obra hacia un sentido que se acerca mucho más a la experiencia cotidiana. Es el caso de obras como: *Camafeo*, *Mutis por el foro*, *Salome presenta la cabeza de El Bautista*, o *Santa Copia*, en las que el objeto no es un ornamento más sino que forma parte del sentido general de la obra. En el caso de Santiago Cárdenas la indagación por los objetos es mucho más intensa, su búsqueda va hacia la esencia del objeto dentro de un espacio y tiempo determinado, en obras como *Enchufe*, *Gancho*, *Serrucho*, *Cuadro al revés*, los objetos usualmente aislados logran conformar atmósferas que indagan y en algunos casos hasta perturban al espectador sobre la percepción del mismo logrando casi que una poética objetual.

El interés por la experimentación con objetos y materiales no convencionales estuvo presente en otros artistas como: Beatriz Daza, María Thereza Negreiros, Roxana Mejía, Olga de Amaral entre otros. Sin embargo, no alcanzarán la profundidad conceptual y estética lograda por artistas como González y Cárdenas. Igualmente notorio resulta el caso del excelente dibujante Álvaro Barrios y sus collages, su trabajo ha consistido en una búsqueda por sobrepasar el espacio bidimensional al situar sus collages en cajas, tarjetas, y estructuras

que rompen tanto el espacio físico como el espacio de composición tradicional al crear atmosferas que trasmiten sensaciones de ensoñación que evocan escenas surrealistas. Si bien, su trabajo no incide en el tratamiento con los objetos como se ha venido analizando hasta este punto, es de gran calidad estética el manejo que logra del espacio compositivo.

Santiago Cárdenas
Paraguas
1971

Santiago Cárdenas
"Gancho"
1974

Santiago Cárdenas
Plancha paisaje
1967

Ilustración 8 Santiago cárdenas

La experimentación en la pintura con excepción de González y Cárdenas no fue tan notoria como en el caso de la escultura, en síntesis la pintura siguió manteniendo el régimen compositivo y las características del paradigma moderno del arte. Lo que los artistas modernos lograron con el óleo, los pintores experimentales lo buscaron en el tratamiento de nuevos materiales para fundamentalmente hallar nuevas texturas y colores que les permitiera configurar un lenguaje particular. En el caso de la escultura los artistas experimentaron directamente con las cualidades y la naturaleza del material para hallar posibilidades de acuerdo a sus búsquedas personales por ejemplo,

hacia lo cinético, lo geométrico y fundamentalmente hacia lo espacial. En la escultura moderna fue trascendental el paso al aluminio y el metal de artistas como Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar frente a los tradicionales materiales como el mármol, la piedra, la madera y el bronce; pero aún más importante que la experimentación con variados materiales que concluyó con la utilización de materiales "indignos" o poco "estéticos" como la chatarra y en general con desperdicios, lo significativo de esta experimentación en la década del sesenta fue la exploración que los artistas iniciaron en la creación de ambientes y sensaciones a partir de las cualidades y características de los materiales y los objetos.

Feliza Bursztyn
Clitemnestra
1962

Feliza Bursztyn
Flexidra
1964

Ilustración 9 Feliza Bursztyn

Varios artistas durante la década citada trabajaron con la chatarra: Héctor Castro, Francisco Cardona y Maruja Suárez. Que si bien demostraron actitud y habilidad en el manejo del material, no trascendieron más allá de las posibilidades inmediatas que ofrece el material. Suárez se acercó más a una

búsqueda por lo geométrico y lo espacial, similar a Negret y Ramírez Villamizar; y en el caso de Cardona en palabras de Traba, a pesar de su habilidad técnica aún le falta decir algo personal con esa materia. (Traba, citado por Guerrero – Pinni 1993: 19). Una artista como Feliza Bursztyn iría más allá de la simple experimentación con la chatarra, su trabajo fundamentalmente busca extraer la esencia del material y darle identidad mediante ensamblajes que conforman un conjunto poético. En sus trabajos iniciales *Clitemnestra* (1962) y *Flexidra* (1964) se destaca la búsqueda armónica y sensible del objeto en el conjunto.

Si bien el trabajo de Bursztyn no es pionero en el tratamiento de la chatarra, tampoco es una copia de la obra de Jean Tinguely, en su primera etapa

> se apoya sobre el juego libre y las asociaciones espontáneas de los desechos de metales […]. Acorde con su temperamento y su fantasía, la chatarra adquirió en sus manos esa ductilidad y esa suerte de libre asociación fluida, indispensable para no convertirla en un amasijo informe y carente de sentido (Traba 1973: 188).

Feliza Bursztyn
Las Histéricas
1968

Ilustración 10 las histericas

La segunda etapa de la obra de Bursztyn será determinante en la génesis de un nuevo espacio plástico en el arte colombiano. Esta etapa está caracterizada por la búsqueda de un arte mucho más experiencial, (con la palabra "experiencial" quiero referirme a un arte dirigido a activar la experiencia del espectador, quiero evitar la confusión con la palabra experimental ya que en este caso el que experimenta es el espectador a partir del interés de los artistas por la creación de sensaciones y ambientes en sus obras), esta segunda etapa se destaca por el deseo de Bursztyn de crear ambientes mediante la incorporación de movimientos y sonidos en sus esculturas, «en *Las histéricas* (1968), mediante la instalación de un motor se lograba el ruido trepidante de láminas cortadas y enrolladas que chocaban torpemente entre si […] el conjunto constituía un ambiente sonoro chocante y efectivamente turbador»[2]. Más allá de lo innovador que puede parecer este trabajo de arte cinético en el museo

[2] http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/bursfeli.htm., Consultado 29/01/2013.

de arte moderno de la Universidad Nacional, lo interesante radica en la construcción del ambiente perturbador de *Las histéricas* en la exposición, mediante características mucho más sensibles como el sonido, y la secuencia de movimientos se activa la percepción del espectador en la creación de un ambiente.

El interés por la creación de ambientes y la creación de obras mucho más sensibles para el espectador continuó en 1974, en esta exposición presentó una serie de

> Camas con bultos que sugieren parejas entrelazadas y en movimiento; cubiertas con telas de colores brillantes. La sala de exposición fue especialmente preparada y sus paredes se cubrieron de negro para destacar exclusivamente la presencia de las camas, algunas tipo camarote, con bultos en diferentes posiciones que con ayuda de motores vibraban equívoca y casi morbosamente. El ambiente total resultó extraordinario con la música especialmente compuesta por Jacqueline Nova»[3]

Este mismo ejercicio lo continuó en otras obras como *Baila mecánica* (1979). Más allá de lo espectacular que resultaba el montaje de estas obras, es destacable el interés de la artista por considerar el espacio como una atmósfera que activa la experiencia del espectador, lo cual implica que el significado no radica solamente en las cualidades materiales y estéticas de la obra sino en las sensaciones que esta produce. En Bursztyn «el aspecto formal y técnico queda subordinado a una clara

[3] http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/bursfeli.htm., Consultado 29/01/2013.

posición conceptual que plantea, por un lado como el objeto modifica el espacio y por otro, el compromiso de ese espacio alterado con la realidad y la sociedad que lo circunda» (Barrios 1999: 65). Sus obras iniciarán un camino que en definitiva vincula la experiencia del espectador a un proceso co-creativo.

Otras obras experimentales que vale la pena destacar son las propuestas que involucran espacios ambientales a partir del sonido, en 1966 Julia Acuña y Jacqueline Nova (quien ya había trabajado con Bursztyn), montaron la obra: *Luz, sonido, movimiento* donde incluyeron sensores de luz y sensaciones táctiles buscando la activa participación del espectador (Guerrero- Pini 1993: 22), y en 1969 Gustavo Sorzano monta la obra: *Música Viva*, «el evento se orientó hacía la búsqueda de nuevas situaciones sonoras, y a introducir, desde la herencia de la vanguardia futurista el ruido de las máquinas en el repertorio de los sonidos aceptados dentro de un amplio muestrario musical» (Herrera 2011: 53).

Más allá del evidente interés de los artistas por superar los estrechos ámbitos de las disciplinas plásticas y buscar nuevas fuentes creativas, estos ejercicios experimentales que en un principio fueron alentados por la necesidad de innovar, por presiones comerciales y en suma por el interés de estar a la vanguardia, promovieron en los mejores casos una revaloración sobre la percepción que consistió en una indagación sobre las posibilidades semánticas de los objetos artísticos. Si en la tradición artística precedente la idea de creación y obra se sustentó sobre la idea de objeto manufacturado, es decir en la capacidad poíetica del artista de crear a partir de la técnica y la realidad circundante; con la experimentación se inicia una indagación

sobre el objeto como portador de sentido, por lo tanto es un arte mucho más aisthetico, en el que prevalece el significado a partir de las formas de ver y percibir, como en el caso de los "*ready-mades*" de Duchamp. En este orden de ideas, es a partir de estos ensayos experimentales donde se inicia una etapa en el arte mucho más experiencial.

Al igual que la estética pop, la figuración política y la experimentación en el arte; las condiciones culturales y sociales del contexto promueven la ruptura de un paradigma. Entre los hechos y circunstancias más destacables dentro del campo del arte se pueden citar los casos de las exposiciones *Homenaje a Dante* (1966) organizada por la embajada de Italia en Bogotá que hacía parte de la convocatoria nacional *Concursos Dante Alighieri*, y la exposición *Espacios ambientales* (1966), esta última considerada por el artista Barrios como el primer evento Conceptual en el país. Estas exposiciones para la crítica Marta Traba significaron los primeros referentes de un arte que en lo fundamental pretendía cuestionar la pasividad del espectador. Refiriéndose a esta exhibición Traba opinó que:

> La exhibición del museo (Museo de Arte Moderno) es el primer intento de demostración; cuando los espectadores indignados o divertidos pregunten su eterno "qué es esto", pidiendo que se les defina como en el ABC, "esto es pintura" 'esto es escultura', 'esto es una vaca', 'esto es una mariposa', ya no se podrá decir más eso. Se pretende, por el contrario, demostrar: 1°) Que lo que busca el espectador en el arte actual, nunca lo

encontrará; y 2°) Que encontrará todo lo que no busca y que ni siquiera sospechaba que existía» (Traba citado por Barrios 1999:19)

De las dos exposiciones citadas es trascendental el trabajo de Bernardo Salcedo, aunque su trabajo inicia en la década del sesenta será abordado en el siguiente capítulo debido a las características de su obra. Es un artista fuera de tiempo, pionero en el contexto colombiano en generar a partir de sus "Cajas" un arte en el que la idea prevalece sobre la producción material. Si bien en la década del sesenta aún prevalece la imagen y la materialidad sobre el concepto y el objeto, es innegable el aporte que artistas como Salcedo y Bursztyn logran en la configuración de un nuevo paradigma estético. Otro aspecto fundamental a destacar es el interés de los museos *La tertulia* en Cali, El *Museo Zea* en Medellín, y el *Museo De Arte Moderno* de Bogotá, y galerías independientes por organizar salones alternos al ya tradicional Salón Nacional, e incorporar en sus exposiciones propuestas de tipo conceptual y experimental, tanto nacional como internacional. Este tipo de eventos abre paso a nuevas generaciones y tendencias más actuales. Si la obra *La Cámara Degli Sposi*, (1958) de Botero es considerada por historiadores como Carmen María Jaramillo como la obra que consolida el arte moderno en Colombia pues en esta convergen los valores estéticos que sustentarán el paradigma del arte moderno; con las "*Cajas*" de Salcedo comenzarán a advertirse los signos de un nuevo paradigma estético, el cual será renovado fundamentalmente a partir de una reconsideración a las formas de producción y representación en el arte.

Fernando Botero
Camera degli sposi
1958

Ilustración 11 Camera degli Sposi

CAPITULO 2:

GÉNESIS DE UN PARADIGMA

El conceptualismo en América latina no se origina por influencias estilísticas hegemónicas sino que es todo un sistema de estrategias artísticas y no artísticas que surgen como respuesta a crisis e interrogantes locales. Por lo tanto no es algo que se entiende analizando la forma de las obras, sino las ideas e ideologías que están atrás.

Luis Camnitzer.

2.1 El carácter ideológico como paradigma.

Las formas en que un paradigma estético se consolida no responden estrictamente al estudio directo de las obras de arte de un periodo o estilo determinado, la comprensión de este tipo de procesos responde en mayor medida a las formas en que se propician las condiciones necesarias para la recepción de este tipo de producciones. Si bien el objeto de estudio en este análisis son las obras de arte particularmente de la década de 1970, las formas de producción de este tipo de arte están estrechamente vinculadas con las formas de recepción, lo cual implica que su estudio responde en mayor medida a una problemática que a un método específico de clasificación historiográfica. Por lo tanto en este punto, más que realizar un inventario de la producción artística de la década ya señalada, y ubicarla dentro de un periodo y un estilo, a la manera del método formalista expuesto por historiadores como: Alois Riegl y Heinrich Wölfflin y continuado en el mayor de los casos por críticos e

historiadores como Eduardo Serrano y Germán Rubiano donde prima una vocación formalista; se pretende comprender cómo esta serie de producciones responden a un problema estético que no se restringe a las características de forma y técnica, sino a su comunicabilidad, es decir a las formas concretas de producción de sentido dentro de las necesidades de un contexto.

En este orden de ideas la metodología de estudio responde a la propuesta expuesta por Pierre Francastel, en la introducción de su libro: *Sociología del arte* de centrar el análisis –refiriéndose al estudio del arte– en una problemática más que en un método. Si bien aparentemente el análisis de la génesis de un nuevo paradigma plástico atiende en primera instancia a un problema de tipo formal; sus implicaciones responden a problemáticas de tipo contextual (lugar), generacional (tiempo-época), y de comunicabilidad (recepción).

> La obra de arte no es un objeto natural más que agregar a la nomenclatura del creador; […] es tan absurdo pensar que los edificios o los cuadros puedan tener una existencia independiente del doble esfuerzo del artista y el espectador, como creer en la existencia de palabras que unidas fuera del campo de quienes las usan constituyan lenguajes (Francastel 1998: 10).

Un paradigma estético representa los valores culturales de una época, problematizar la génesis y consolidación de éste implica comprender cómo los aspectos formales y de producción determinan nuevas formas de expresar y representar la realidad.

Evidentemente a partir del influjo de la experimentación en el arte y de las consignas por un arte mucho más político y cercano a la experiencia cotidiana surgen nuevas formas de producción y difusión del arte en el país, estas formas reclaman un estudio que sobrepasa la clásica distinción de estilo y contenido, y remiten a pensar en un arte mucho más ideológico* centrado en las características sociales y culturales del país. Si bien la técnica y los procedimientos de tipo formales son similares al *Arte Conceptual* norteamericano y al *Arte Povera* italiano, y los contenidos respondían a la tesis de un arte de ideas; lo cual en primera instancia hace pensar que el arte nacional se actualizaba respondiendo vulnerablemente al influjo de la señal del arte norteamericano, este tipo de producciones contenía en sí mismas características particulares que más que compartir similitudes formales, denotaba un inminente cambio en las formas de producción y concepción del arte en el país. En Nueva York se «creó el término *arte conceptual* para agrupar aquellas manifestaciones artísticas que usaban el lenguaje y las ideas como su materia prima principal» (Camnitzer 2012: 14). En Latinoamérica y en Colombia este tipo de producciones respondieron más a un deseo de comunicar "ideas" que en sí mismas desbordaban los soportes tradicionales de las artes, por lo tanto su énfasis era mucho más comunicativo-ideológico que estilístico, sin embargo las

* La acepción de la palabra *ideológico-Ideología* en este trabajo no refiere a la concepción política ni a las formas de dominación social que expone la teoría marxista; refiere a la idea que expresa y expone la obra, que aunque en muchos casos remite a una idea política no constituye el tratamiento político del tema el carácter ideológico de la obra.

renovaciones en las formas de producción fueron el medio más idóneo para comunicar estas ideas.

Aunque la idea o concepto, al igual que en el arte conceptual norteamericano, era el aspecto más importante de la obra, las ideas en este caso no eran ideas abstractas o sustratos que remitieran a un carácter intelectual o puramente semántico, las ideas eran una reacción a la situación política y cultural del país (es el caso de las obras de B. Salcedo, Antonio Caro y Juan Camilo Uribe), y un acercamiento mucho más sensitivo a la realidad cultural y la creación de ambientes (en el caso de Miguel Ángel Rojas). Si bien las similitudes con el *Arte Conceptual* eran notorias, lo cual determinó que en un principio se considerara como arte conceptual colombiano, por críticos e historiadores como Eduardo Serrano y Germán Rubiano; la distancia frente a este tipo de arte era mucho más de contenido que de forma. Es mucho más exacto considerar la connotación que Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer dan a este tipo de manifestaciones artísticas como *Conceptualismo Ideológico*, a partir de la exposición: *Global conceptualism points of origin, 1950's -1980's* (New York Queen Museum of Arts 1999), que no es simplemente una distinción nominativa que pretenda ser una declaración tardía de principios frente al *mainstream*, sino un reconocimiento a un arte con una intención propia que erige su autonomía desde el carácter ideológico que dio origen a este tipo de manifestaciones artísticas.

Durante la década del setenta en el país surgieron espacios y exposiciones alternativas como los salones de arte de la universidad Jorge Tadeo Lozano, El salón Atenas, la galería de arte Belarca, las bienales de arte Coltejer entre otros, que si bien fueron espacios importantes que dieron apertura al giro estético y permitieron visibilizar las nuevas formas de producción en el arte colombiano, carecieron de un enfoque curatorial que destacará el carácter "ideológico" en sintonía con el aspecto formal. Esta situación originó álgidas polémicas entre algunos críticos y curadores las cuales se caracterizaron por el afán de toma de posición parcializada y «una campaña de prensa proporcional que propaga *"la controversia por la controversia"*, como criterio artístico y publicitario» (Ponce De León 2005: 271). De esta época serían celebres los cuestionamientos que Álvaro Medina, Galaor Carbonell y Darío Jaramillo hicieron a la labor crítica y curatorial de Eduardo Serrano (*Cfr* Ponce De León 2005).

A pesar del clima de controversia y crítica existente, la polémica no concluyó en un ejercicio de teorización y conceptualización que permitiera comprender y problematizar las formas emergentes de producción de arte en el país. Si bien Serrano, gracias a su posición dentro del circuito del arte como director de la galería Belarca y curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, impulsó y promovió a los artistas conceptuales de la década, su labor careció de un programa sistemático que permitiera orientar este tipo de producciones dentro de un proyecto estético, tal como lo orientó Traba para el caso de los artistas modernos.

Esta clase de carencias influyó notablemente en la percepción y posterior recepción de este tipo de producciones, si bien la labor inicial de estos críticos fue difundir y divulgar la "actualidad" del arte, su labor de igual modo debía responder a las expectativas de un entorno cultural. Más que describir formalmente la obra, el crítico debe ubicarla dentro de una problemática que es a la que finalmente están respondiendo los artistas con sus obras. Comprender este tipo de problemáticas dentro de un paradigma renovado en las artes es lo que otorga autonomía al arte nacional frente a las señales del *Mainstream*, es lo que finalmente determina una identidad que se distingue de las similitudes formales y de estilo hacia un arte verdaderamente autónomo y autóctono. Los discursos críticos ubicados dentro de una problemática son el principal insumo conceptual con el cual reconocer los signos de un paradigma estético y ubicarlo dentro de una tradición historiográfica. Por ejemplo en el caso de Traba este tipo de insumos le permitieron ubicar la historia del arte colombiano y latinoamericano de un periodo determinado (década 1950) desde una problemática específica: *el paradigma de lo moderno,* y desde allí construir todo el andamiaje conceptual con el cual sustentaría su posición teórica de la *Resistencia*. Ahora bien, es claro que este tipo de conceptualizaciones son producto de una profunda reflexión a posteriori sobre una época determinada. La posición teórica de la *Resistencia* se comienza a exponer desde mediados de la década del sesenta y se afianza mucho más en la década del setenta en su libro: *Dos décadas vulnerables en las artes latinoamericanas* (1973), sin embargo esta posición surge de la problematización que la crítica argentina

venía exponiendo desde sus columnas criticas en prensa y radio desde la década del cincuenta.

Para el caso específico de las producciones de artistas de la década del setenta, el interés –sobre todo para el caso latinoamericano– surge de los ejercicios curatoriales de exposiciones de la década del noventa y los primeros años del dos mil, en las que se inicia un proceso de visibilidad del arte latinoamericano a partir de exposiciones que reclaman una mirada mucho más descentralizada de los centros hegemónicos del arte y centrada en las historias locales. El objetivo consistía en determinar cómo estas producciones han construido un sentido que parte de las características propias del contexto y se erigen como mecanismos de representación de la cultura. Algunos ejemplos de exposiciones que han contribuido a iniciar una mirada mucho más reflexiva e ideológica sobre el arte latinoamericano son: *Encounters/Displacements* (1992) curada por M. C. Ramirez y Beverly Adams, *Global conceptualism, points of origin* (1999) organizada por Jane Farver, Rachel Weiss y Luis Camnitzer, las *Bienales de la Habana* desde su creación en 1984, la muestra *Ante América* (1992–1994), organizada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce De León y Rachel Weiss, y el caso especial de la exposición retrospectiva de *Tucumán arde* titulada *Inventario 1965-1975* (2008) entre otras, además de los ejercicios teóricos y conceptuales que se propiciaron a partir de estas exposiciones como: *Blue print circuits: Conceptual art and politics in latin america*, escrito por Mari Carmen Ramírez (1993), *El arte latinoamericano deja de serlo* (1996) y

Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura (2010) de Gerardo Mosquera, y la investigación: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (2008) de Luis Camnitzer.

Entendido el *Conceptualismo* como un paradigma que implica replantear las formas tradicionales de análisis de la producción artística centradas en lo formal, es necesario comprender las motivaciones que generaron este giro estético tanto en Latinoamérica como en Colombia. Si bien aunque no todas las producciones artísticas de la década del setenta responden al paradigma del *Conceptualismo ideológico*, sí es posible rastrear cómo esta emergencia constituye la génesis de una tradición de producción en el arte colombiano que continuarán artistas como Doris Salcedo, Alejandro Restrepo, Óscar Muñoz y Nadín Ospina entre otros. Por lo tanto, la problemática entendida en este caso como el carácter ideológico en sintonía con unas nuevas formas de representación y producción, constituye el criterio de selección y exclusión de ciertos artistas y obras, cabe aclarar que el objetivo de esta investigación no es reflexionar sobre el arte en general de la década del setenta, sino analizar las circunstancias que producen la génesis de un paradigma estético a partir de unas nuevas formas de representación y producción en el arte colombiano.

Aunque investigadores, críticos y curadores actuales han centrado su interés en realizar una mirada mucho más reflexiva sobre el carácter ideológico del arte en nuestro país, es evidente la necesidad de crear espacios tanto expositivos como reflexivos en los que se analice las formas en que el arte se relaciona con

las transformaciones sociales y culturales. Actualmente la tesis del *Conceptualismo Ideológico* es una categoría de análisis aceptada por la gran mayoría de los críticos e historiadores de arte latinoamericano[4], su reconocimiento abre un nuevo paradigma de análisis en el arte latinoamericano, que si bien no pretende ser una explicación global y común de los procesos de legitimación del arte latinoamericano, si abre un nuevo esquema que escapa del prejuicio de considerar al arte latinoamericano simplemente como derivativo de los centros hegemónicos del arte. Similar al caso del paradigma moderno, esta posición surge prácticamente dos décadas después de la década del setenta sin embargo, resulta relevante notar que el énfasis nace de los ejercicios curatoriales que proponen las exposiciones ya mencionadas, y no de la crítica como en el caso del paradigma del arte moderno.

Aunque el arte latinoamericano de la década del setenta ha cobrado gran importancia gracias a estos ejercicios curatoriales, aun resultan exiguos los estudios existentes sobre los llamados artistas conceptuales en Colombia y sobre la década en general que partan de parámetros ideológicos como base de análisis[5]. Los críticos-historiadores más prolíficos de la época, Eduardo Serrano y Germán Rubiano, al finalizar la década reúnen en publicaciones antológicas y

[4] Un mayor panorama sobre la aceptación del término *Conceptualismo ideológico* se puede encontrar en el texto: *¿Es posible reconocer el Conceptualismo Latinoamericano?* Escrito por Miguel Ángel López. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_23_miglop2b.pdf. En donde destaca como historiadores latinoamericanos como: Andrea Giunta, Ana Longoni, Simón Marchán Fiz, Jacqueline Barnitz e Ivonne Pinni entre otros han hecho uso del término en años recientes.

[5] Destacables en este sentido resultan las investigaciones: María Mercedes Herrera Buitrago *Emergencia del arte Conceptual en Colombia* 1968-1982, Miguel Antonio Huertas *El largo instante de la percepción*; Carmen María Jaramillo *Manifestaciones de la crisis del arte moderno en Colombia*, Ivonne Pini y María Teresa Guerrero *La experimentación en el arte colombiano del siglo XX*.

textos enciclopédicos sus puntos de vista, que si bien son un buen panorama de la producción artística de aquel entonces, aún se sitúan en los aspectos formales, en la controversia institucional y en la toma de posición personal frente a unos y otros artistas sin presentar una conceptualización de fondo que permita problematizar y por ende comprender la época[6]. Recientemente a partir de exposiciones retrospectivas, investigaciones independientes, y del auge que han suscitado las segundas vanguardias artísticas a nivel global, (happenings, performance, instalaciones, video-instalaciones collage etc.) el interés por la década y por éstos artistas ha ido aumentando. Actualmente se han publicado investigaciones en las que se analiza el trabajo y la producción de artistas como: Bernardo Salcedo, Antonio Caro y Miguel Ángel Rojas[7], en las que más que atender al carácter formal, se analiza las formas de producción y uno de los aspectos más ignorados en la historia del arte colombiano, las formas de recepción.

Problematizar este tipo de aspectos permite destacar el carácter ideológico y cultural de estas manifestaciones, que si bien no en todos los casos fueron consideradas como artísticas, reclamaban un análisis mucho más contextual y anclado en la función comunicativa. A partir del *Conceptualismo*

---

[6] Eduardo Serrano publicó al final de la década el artículo: *Los años setenta: y el arte en Colombia*, publicado en: Re vista del arte y la arquitectura, Año 1 Nº 4 1980. También se pueden consultar como colecciones antológicas de textos de prensa los libros: *Un lustro visual* y *Arte colombiano contemporáneo*, además del libro *Cien años de arte colombiano*. En el caso de Germán Rubiano se pueden consultar sus colaboraciones en las enciclopedias: *Manual de historia de Colombia, Colombia hoy perspectivas hacia el siglo XXI* e *Historia Del Arte Colombiano*.

[7] Ver Bernardo Salcedo, *El universo en caja*, de María Iovino, *Acercamientos a la obra de Antonio Caro*, María Clara Cortés, *>hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas*, de Santiago Rueda, y Óscar Muñoz, *Volverse aire* de María Iovino entre otros.

latinoamericano «se creó un quiebre en la apreciación de todo arte y en el comportamiento de todo artista» (Camnitzer, en Davis 2008: 29), quiebre que no escapó de las producciones y propósitos de muchos de los artistas nacionales. Bajo este tipo de premisas y criterios se inició una revaloración del juicio estético, una renovación de la mirada y por ende una pedagogía de la experiencia estética que lo que pretendió en última instancia fue activar al espectador. Los procedimientos reflexivos con los que investigadores como Camnitzer y M. C. Ramírez diferencian el *Conceptualismo* del *Arte conceptual* permiten para este caso destacar cómo los aspectos ideológicos determinaron unas formas concretas de producción que estuvieron en interrelación con la realidad cultural, ética y política del país. Este tipo de procedimientos determinan modelos de análisis, que no responden sólo a parámetros estrictamente artísticos, es decir definidos por secuencias de rupturas entre estilos y surgimiento de movimientos, sino que responden a la representación de "ideas" que están ancladas a las condiciones particulares de cada contexto, las que finalmente determinan su carácter ideológico. Por lo tanto no es que un paradigma substituya otro, y éste se erija como un canon que acapare todas las tendencias artísticas. En la década del setenta se sigue haciendo pintura desde parámetros modernos, y el dibujo ocupa uno de los mayores lugares de producción, artistas como Darío Morales, Pedro Alcantara y Luís Caballero por sólo mencionar algunos casos, representan el retorno de la pintura de caballete.

El *Conceptualismo* no se sustenta en el fin del arte moderno –ni mucho menos– si bien se manifiesta por la ruptura con unas formas específicas de producción artísticas, estas formas son totalmente independientes y no se explican como consecuencia del detrimento de una estética particular, el arte moderno puede ser igualmente ideológico, sin embargo las formas de producción y representación del *Conceptualismo* responden a un tiempo y espacio que determinan el efecto y las formas de recepción. Si bien las rupturas son el gesto más evidente no deben ser consideradas como el signo que determina la consolidación de un paradigma, éste último responde más a características de tipo cultural y de estrategias comunicativas que a rupturas formales,

> La crítica chilena Nelly Richard advirtió acerca del uso de estas "dinámicas rupturistas de lo nuevo" aplicadas al análisis de la historia del arte en América Latina. En ambos modernismos, el hegemónico y el latinoamericano, estás dinámicas se basan en un presente europeo que define el pasado y el futuro de acuerdo a una idea dominante de "progreso" que fue validada como canon sin tomar en cuenta a la periferia. Lo que definió la identidad latinoamericana fue una mezcla de diversas formas de resistencia, y por lo tanto la ruptura de actitudes fue de menor importancia […] en términos formales la ruptura también fue menos radical». (Camnitzer 2012: 30).

Por lo tanto el paradigma *Conceptualista* más que apelar a una idea de "progreso" o evolución, se constituye como una forma más de "*Resistencia*" igual al arte

moderno latinoamericano, sin embargo sus formas de producción y las estrategias comunicativas distan de las estrategias expositivas del arte moderno.

El objetivo de esta investigación no está en analizar si hubo en la década del setenta un arte estrictamente conceptualista o no, sino en determinar cómo estos procesos son la génesis de un paradigma estético que genera una tradición en las formas de producción y recepción del arte. Esta investigación más que definir los límites entre una corriente estética como el conceptualismo y otras, lo que pretende es establecer cómo el arte de los años setenta representa un cambio en las prácticas artísticas en el país a la manera como lo propone M. A. Huertas en su investigación: *El largo Instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*.

Partiendo del *Conceptualismo latinoamericano* como punto de referencia, es posible problematizar cómo los postulados y principios de los primeros artistas colombianos de la década del setenta ejercieron tal influencia en la producción estética posterior, que son escasas las producciones artísticas contemporáneas que no respondan al llamado de un arte de "ideas". Estos principios consolidaron el inicio de un paradigma estético que se consolidó en una tradición de producción artística comprensible no sólo a partir de las rupturas formales y de producción, sino a partir de las formas de recepción y comunicación de ideas en las obras. Por lo tanto la cuestión se deriva a pensar la recíproca relación entre las rupturas formales como consecuencia del carácter ideológico del arte de esta década, y lo ideológico como resultado de las características comunicativas de este tipo de arte. De modo que, el

análisis de este paradigma estético implica dos niveles de reflexión: el primero atiende el aspecto formal más destacable: *La desmaterialización del objeto artístico* y el segundo, el rasgo *Ideológico* entendido éste como una pedagogía de la mirada.

2.2 El arte como signo: La desmaterialización del objeto artístico.

La verdad nunca pensé en Aliento, como una obra que pudiera ser coleccionable. Sin embargo lo que ha demostrado el capitalismo es que todo se puede coleccionar. Los museos están atentos a desarrollar sistemas para adquirir trabajos que son difíciles o no convencionales, como la serie Aliento. Los Narcisos hacen parte ahora de colecciones en museos de Estados Unidos y Suiza.

Óscar Muñoz [*]

A partir de la década del setenta se inicia un periodo en las artes nacionales que estará caracterizado fundamentalmente por la necesidad de crear un lenguaje artístico que permita representar tanto una realidad social y cultural como una renovación en los valores plásticos, este lenguaje básicamente responde a los principios de un arte de "ideas" o un arte "ideológico", que más allá de la aparente cercanía con el arte conceptual y con las llamadas segundas vanguardias en el arte, responde a una serie de cuestionamientos y rupturas que se vienen gestando en el arte nacional desde la

[*] Extracto de la entrevista concebida a Diego Garzón, disponible en el libro: *Otras voces otro arte: diez conversaciones con artistas colombianos*.

década precedente a partir de los valores estéticos exhibidos por el arte pop nacional, la figuración política y la experimentación en general. Esto no quiere decir que para entonces el arte careciera de ideas, o que en los ejercicios estéticos precedentes no se representara una idea; la cuestión radica mucho más en las formas de materializar estas "ideas" y el cómo comunicarlas. En el arte moderno, la materialización de una idea se hacía básicamente mediante la creación de un lenguaje plástico por el cual el artista transmite su experiencia con el objeto o la situación a representar, era un arte centrado en la experiencia sensible del artista en la medida en que éste creaba un lenguaje particular por el cual trasmitía su concepción de mundo, sus valores y creencias. En los artistas modernos, la búsqueda se dirige a expresar mediante sus obras una experiencia sensible con la realidad que se traduce principalmente en la forma, el color, la textura etc. Este es el principal legado de artistas como: Cézanne, Gauguin y Van Gogh, legado que asumirán los artistas modernos nacionales creando lenguajes plásticos particulares con los cuales representar la realidad propia del contexto latinoamericano.

En el arte moderno el artista es ante todo un creador de lenguajes con los cuales representa su sensibilidad frente a la realidad, sus obras en lo fundamental son objetos únicos, resultado de su capacidad creativa. El énfasis recae en la capacidad poiética del artista de crear cosas (obras) y que estas se distingan de ser simples reflejos de la realidad. Si bien en las obras de arte se presenta una realidad, esta surge como una re-presentación, como una creación que parte de la experiencia del artista con la realidad, es decir el arte en este punto no es solamente el reflejo de la realidad

a la manera de un testimonio, no se limita a testificar los eventos que suceden o las cosas, sino que desde la capacidad poietica del artista surge como una creación. La "idea" que surge de la capacidad creadora del artista se materializa como obra. Por lo tanto la obra es un objeto único, una cosa manufacturada, creada, que se distingue de los objetos o hechos de la realidad por la capacidad del artista de recrearlos y representarlos. En el arte moderno prevalece la concepción del artista como ese ser que posee la capacidad de saber–hacer y de poder expresar mediante la obra lo que en el mundo está velado, es ante todo un creador.

En el *Arte de ideas*, la obra se desmaterializa, es decir el énfasis no recae en el aspecto único de la obra como cosa confeccionada, sino en la capacidad que tienen los objetos expuestos de transmitir ideas. El énfasis recae en el carácter semántico que tienen los objetos y hechos en una realidad específica; por lo tanto es un arte mucho más ideológico y contextual. Si bien este tipo de arte surgió en el contexto colombiano en primera instancia como una reacción al arte hegemónico y a los circuitos tradicionales del arte, fue una tendencia global que aunque no comparte los mismos antecedentes, responde a unas características temporales de producción artística locales, por lo tanto es ante todo una tendencia artística sincrónica. En el *Arte de ideas* las formas en las que se comunican las ideas difieren esencialmente con el arte moderno en que la capacidad creativa del artista no radica en el objeto creado sino en la capacidad del artista de potenciar el significado que tienen los objetos y de este modo comunicar ideas de tal modo, que la obra se desmaterializa y se orienta hacia un arte más experiencial en la medida en que exige del espectador

una actividad mucho más descubridora. En este sentido el valor de la *idea* no radica en la materialidad del objeto creado, sino en el proceso de significación. Por lo tanto es un arte mucho más aisthetico ya que su función está orientada a renovar la mirada y la percepción que se tiene de las cosas y los sucesos: «*Aisthesis* designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre» (Jauss 2002: 43).

Hasta este punto se ha utilizado el término *Poiesis* (producción) y *Aisthesis* (renovación de la mirada) para referir las características más distintivas de la producción artística moderna como del arte de *ideas*. Es preciso aclarar que el uso de estos términos se ha hecho desde un marcado énfasis en la *praxis del artista*, es decir desde el aspecto productivo. Sin embargo es claro que el arte de la década del setenta está reaccionando básicamente a esa concepción materialista del arte. En distintas circunstancias pero hacia un mismo objetivo también lo haría Hans Robert Jauss hacia 1972 en la conferencia inaugural del XIII Congreso alemán de historia del arte en Constanza (Alemania), donde polemiza la posición dominante del materialismo dialéctico que sustentaba desde premisas marxistas y formalistas la preeminencia del estudio de la historia del arte y la literatura desde el ámbito de la producción artística sobre el proceso de su recepción, Jauss aseguraba que *las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir por las interpretaciones que se han hecho a lo largo de la historia*. A pesar de lo obvia que pueda parecer esta afirmación evidencia la carencia de estudios sistemáticos que partan de la experiencia estética del receptor como marco de análisis, de tal modo

que Jauss propone una reconsideración a la historia del arte y la literatura que parta de la preeminencia de la praxis de la experiencia estética sobre la praxis productiva y materialista.

Sin embargo, emprender un análisis de la experiencia estética implica además de un análisis de públicos y consumos culturales, reconocer las cualidades y características con las que la obra activa un efecto estético, y cómo en este caso se comunica una *idea*. Jauss realiza una reconceptualización de los conceptos de la tradición estética *poiesis, aisthesis y catharsis*, entendiéndolos en su orden como: la praxis productiva, receptiva y comunicativa del comportamiento estético. El uso de estos términos requiere especial atención sobre sus usos, ya que hay que distinguir cuando se apela a la praxis estética del artista, y cuando se apela a la praxis del receptor, es decir al comportamiento estético. Por lo tanto prefigurar un análisis de la experiencia estética del *Arte de ideas*, no apela sólo a las actitudes o efectos del arte en el público, sino a distinguir los elementos comunicativos con los cuales las obras trasmiten una serie de ideas. Entendido el *Arte de ideas* de la década del setenta en el país como un arte que busca una redefinición del juicio estético y por lo tanto del comportamiento estético, sus modos de producción, difusión y sobre todo comunicación plantean nuevas condiciones de recepción, que en lo fundamental exigen una revalorización del objeto estético.

En el arte de *ideas* el objeto estético pierde esa "aura" que caracterizaba a las grandes obras de la historia del arte, inclusive a las obras del arte moderno, primero porque no busca un ideal de belleza y segundo porque no es un objeto único e

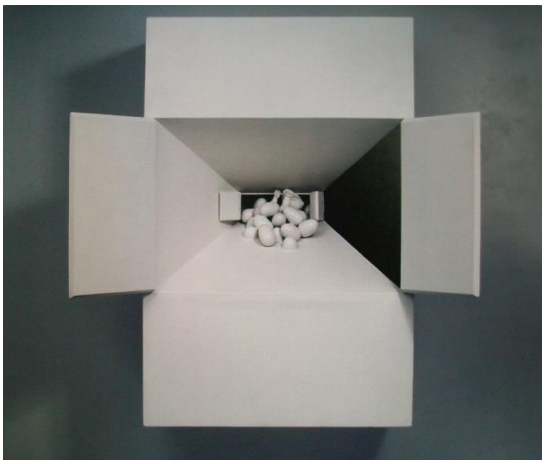
irrepetible; una de sus características más evidentes es la desmaterialización del objeto artístico, lo cual implica ante todo una reconsideración de lo que se supone era arte hasta entonces. Los objetos y materiales empleados rechazaban esa concepción auratica del arte para sugerir un cambio en las formas de percepción, la mirada no se orientaba hacia el objeto hecho obra de arte, sino a un *proceso* que implica la experiencia del espectador en el encuentro con la obra. De tal modo que la obra no es un referente de un significado determinado de antemano por la capacidad creativa del artista (poiética), sino que es un significado que se construye a partir de una realidad cultural que se comparte con el espectador. No quiere decir esto que los artistas del llamado *arte de ideas* no posean una capacidad creativa (*poietica*) y una *techne* o técnica, lo que sugiere este tipo de producciones es que los modos tradicionales de producción del arte no eran los medios más idóneos de transmitir este tipo de "Ideas".

La *techne* en este tipo de arte implica un saber-hacer con sabiduría determinado por la capacidad de transmitir una "idea" más allá de la materialidad. Para comprender en qué consiste esta *techne* es necesario remitirnos a la tradición griega en la que la *poiesis* se remitía en primera instancia al hacer productor y éste, a su vez, estaba subordinado a la actuación práctica (*praxis)* que era una función delegada propiamente al saber-hacer de los esclavos. Gracias a Aristóteles la *(poiesis)* logra su reivindicación, ya que no sólo apela al saber práctico de la producción, sino que requiere de una jerarquía en el saber, en el que la actividad del artista es considerada como un saber-hacer realizado con sabiduría *(Sophia)* que lo aparta del saber inferior

de los artesanos. La *techne* supone un saber independiente que incluye un saber moral (*phronesis*), por el que se determina como un saber-se libre de determinaciones y se orienta hacia una vida recta, además se sustenta en el ámbito de la (*episteme*) por lo tanto se diferencia del conocimiento del artesano que se distingue como la técnica y que es capaz de producir un objeto en serie según su arquetipo, el saber de la *poiesis* en este caso demanda un hacer con sabiduría.

Podría estimarse que aparentemente el arte de *ideas* carece de la calidad técnica de producción que exhibe el arte moderno, sin embargo no puede acusársele de la usencia de *techne*, ya que el saber-hacer de estos artistas remite a la efectividad y sabiduría con la que trasmiten una idea a través del objeto artístico. En este tipo de arte el objeto artístico es perceptible como indicación o como sugerencia, lo que requiere de una poiesis del sujeto receptor que es solamente evidente por la fuerza con la que es comunicada la idea. La aparente ambigüedad del objeto artístico en estos casos exige del espectador más que una actitud contemplativa, una actividad descubridora, renovadora de la mirada en la medida en que activa al espectador a descubrir significados a partir de la experiencia con la obra. El *arte de ideas* es un arte básicamente donde el significado se construye a partir de procesos en los que el espectador es parte activa, a diferencia del arte moderno en el que el objeto artístico está ejecutado en su totalidad y de tal modo determina un significado de ante mano el cual es resultado de la experiencia del artista con el objeto o situación a representar, en el *Arte* de *ideas* el público y sus reacciones son parte fundamental de la constitución de la obra.

El significado o mensaje a trasmitir en el *Arte de ideas* no radica en la materialidad del objeto expuesto, las características formales deben ser entendidas como insinuaciones que orientan la mirada del espectador hacia la construcción de un significado. En las primeras obras de Bernardo Salcedo este proceso se hace evidente en la titulación y el uso de fragmentos de objetos como muñecas, maletas, tornillos entre otros, que insinúan a manera de metáfora el mensaje-idea y significado de la obra; éstos procesos se venían gestando desde las primeras experimentaciones en el arte colombiano de la década del sesenta, pero con Salcedo adquieren una renovación total en el uso del concepto como de la composición. En obras como: *Lo que Dante nunca supo –Beatriz amaba el control de la natalidad–* (1966), los objetos surgen como un signo de lo que representa la obra, por ejemplo «el amor sin frutos de Beatrice en la *Divina comedia*, es simbolizado por los huevos cerrados que se organizan en el centro de la caja y por los destellos de vida que constituyen los pequeños brazos alzados en el paisaje austero que asoma por la ventana central» (Iovino 2001:14), si bien en la obra no hay una alusión directa a la Divina Comedia, ni a Beatriz, o al mismo Dante, el uso simbólico de los huevos como de los brazos en estrecha relación con la titulación de la obra marcan el referente con el cual debe ser interpretada la obra. Este tipo de recursos será característico en el trabajo de artistas como Beatriz González donde los títulos de las obras más que ser una síntesis de la obra son un referente interpretativo de la misma, ejemplos característicos de este uso son las obras: *Mutis por el foro* (1973), *Telón de boca para un almuerzo* (1975), y *Sea culto, siembre árboles regale más libros* (1977) entre otros.



Bernardo Salcedo
Lo que Dante nunca supo –Beatriz amaba el control de la natalidad–
Ensamblaje
1966

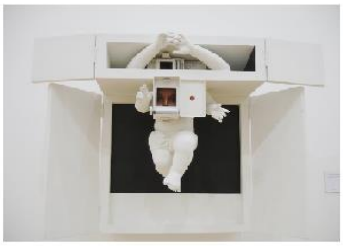
Ilustración 12 Lo que Dante nunca supo

El uso de objetos como signos será característico de los primeros trabajos de Salcedo. La representación en sus primeras cajas está dada bajo los parámetros compositivos característicos de la pintura: «la *Caja de Dante* no es en lo estructural una obra vanguardista en el sentido europeo, pues no contradice la historia de la representación pictórica ni las técnicas que se perfeccionaron en esos hallazgos; por el contrario adopta sus ventajas» (Iovino 2001:14). Sin embargo, en Salcedo el valor de los ensamblajes radica en el uso expresivo de los objetos dentro de estas composiciones, no como una indagación a la esencia del objeto mismo como en el caso de Santiago Cárdenas, sino como un elemento que en lo fundamental potencia el significado de las obras, es decir como signo. Salcedo potencia la capacidad comunicativa del objeto al exponerlo como signo, no indaga por el objeto en sí mismo, sino por sus cualidades comunicativas. Su objetivo es transmitir ideas, y en este sentido aun cuando sus primeros ensamblajes obedecen a características compositivas de la pintura, el tratamiento que da a los objetos es totalmente innovador dentro del panorama de las artes en el país, tanto así que artistas como

Antonio Caro y Miguel Ángel Rojas, reconocerán en su estilo una fuente de renovación de la producción artística del país. El uso de objetos dentro de estas características compositivas se puede observar en sus primeros ensamblajes: *La valija de Lola* (1965), *Ofertorio* (1966), *Filtro de amor* (1970), *Retrato en cámara lenta* (1973). Sin embargo pronto abandonara este tipo de composición para desarrollar un estilo mucho más conceptual con obras donde los objetos pasaran de ser signos que sugieran una idea, a obras donde los objetos mismos serán la representación de la idea.

La valija de Lola

Ofertorio



Retrato en cámara lenta

Ilustración 13 Cajas Bernardo salcedo

En las primeras "*Cajas*" y ensamblajes de Salcedo, el objeto surge como la indicación de la idea, insinúa el significado de la obra, conduce al espectador hacia la interpretación de la obra. Este uso semántico de los objetos como signos es característico del movimiento *Dada* y del *Surrealismo* occidental. Iniciando la década del setenta Salcedo iniciará una noción del objeto mucho más conceptual, en la medida en que el objeto ya no sólo es la indicación o sugerencia de la idea, sino que surge como una representación

Caja elemental

abstracta de las ideas es decir, el objeto es la idea misma. En obras como: *Caja agraria* (1969-1973) y *Hectárea de heno* (1970), los objetos surgen como un cuestionamiento a la imagen mental o la usual representación que se tiene de los objetos y las situaciones. Son obras que en lo fundamental responden a los mismos cuestionamientos e indagaciones iniciadas por los artistas conceptuales norteamericanos, sin embargo las obras ya señaladas se diferencian de los propósitos conceptuales de estos artistas, en que el sentido de la obra es mucho más contextual e ideológico. Salcedo básicamente en estas obras cuestiona el significado social y culturalmente aceptado de los objetos, no en su materialidad sino en su significado, los temas y objetos seleccionados por Salcedo tienen una profunda relación con el contexto y la situación sociocultural del país. En este caso, el uso de elementos como el Heno, Frijoles, Piedras y Tierra entre otros, dirigen la mirada a la situación social de un país agrario, no es la escueta presentación de los objetos a manera de testimonio o reflejo de la situación, éstos surgen como problematización de la concepción y la usual aceptación que se tiene de la realidad, las formas de exhibición de estos objetos remiten a un cuestionamiento no del objeto mismo, sino de las ideas y preconcepciones con que el público usualmente representa y acepta este tipo de objetos y situaciones. Aun cuando los objetos en esta etapa carecen del preciosismo compositivo de sus primeros ensamblajes, el aspecto crítico y reflexivo que adquiere el objeto en este proceso alude fundamentalmente a las formas de representación no solamente en la praxis productiva del artista, sino al comportamiento estético del público en general.

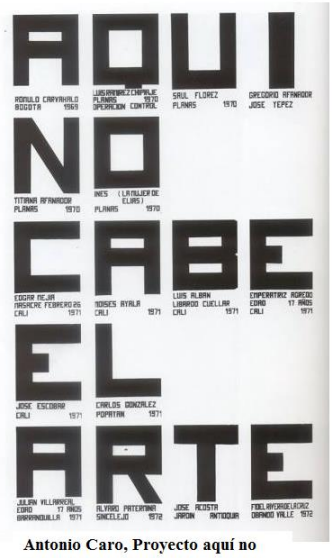
A partir de estas primeras obras conceptuales, el trabajo de Salcedo se vuelve mucho más crítico ideológicamente, el marcado énfasis en los aspectos contextuales dará paso a una etapa “textual” en el que las palabras-ideas tomarán el lugar de los objetos. Si bien en esta etapa se podría deducir que la desmaterialización del objeto artístico es definitiva, es importante señalar que las palabras en este tipo de producción desempeñan el mismo rol compositivo que los objetos. Las palabras y símbolos deben concebirse como la representación de la idea; en el caso de obras como: *Frases de cajón* (1975), *Primera Lección* (1973), *Planas y castigos* (1970) y *Bodegones* (1972) deben analizarse contextual y situacionalmente; aun cuando éstas tengan un marcado énfasis en lo textual, aspectos materiales como la tipografía, la posición de las palabras, el escenario y los modos de exhibición y aún más en los soportes, merecen un análisis que en lo fundamental cuestiona las formas de ver y percibir.

Salcedo mantuvo una actitud irreverente y contestataria frente a la crítica y la institucionalidad. En el XXIII Salón Nacional invitó un trío musical a parodiar la canción “Espumas” con estrofas como: «Salones que se van, y pinturas viajeras, se alejan en trenes y pequeños buses dañando el paisaje» (Hoja volante distribuida a los asistentes a la inauguración del salón, citado por Serrano 1980: 30), haciendo un claro llamado –por demás muy artístico–, a la renovación de los criterios de juicio estéticos del momento. Del mismo modo lo haría en

Frases de cajón

Ilustración 14 Frases de cajón

reiterativas críticas escritas bajo seudónimos como *Art-pia* en revistas especializadas y periódicos nacionales, las cuales marcarán nuevos derroteros y fines al arte nacional. Fue quizá el artista más influyente del primer lustro de la década del setenta, su arte *revolucionó las concepciones básicas de la materialización artística* (Iovino 2001:13), su actitud polémica más que crear escándalo, fue una profunda crítica al estamento arte en Colombia, al canon y sobre todo al juicio estético, fue en lo esencial un artista subversivo en el mejor de los sentidos, subvirtió las formas tradicionales de producción de arte para potenciar el uso expresivo y simbólico de los objetos en favor de la comunicación de ideas. Esta premisa determinará gran parte de los propósitos de una nueva generación de artistas colombianos en la consolidación de un paradigma estético en el que lo simbólico prevalece sobre la ejecución técnica de la obra.



Antonio Caro, Proyecto aquí no cabe el arte, dibujo sobre papel, 1972

Antonio caro, *Colombia,* Esmalte sobre metal. 1976

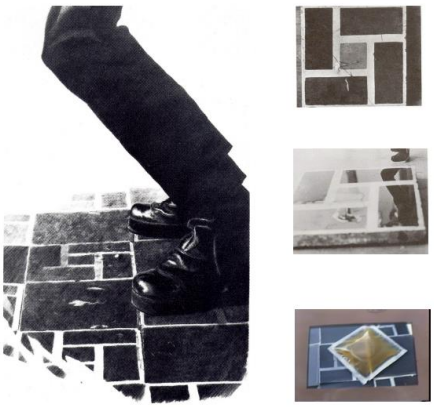
Anonio Caro, *Todo esta muy caro, litografía sobre madera. 1978*

Ilustración 15 Antonio caro

En obras de artistas como Antonio Caro y Miguel Ángel Rojas se puede observar este legado, en el caso de Caro el uso de “textos-palabras” y objetos puramente simbólicos como la Sal, el Maíz, el Achiote, Cajetillas de cigarrillos *Marlboro*, y slogans e iconos de la publicidad, aluden no solamente al objeto como tal, sino a la idea y a la representación social y cultural que se tiene de éstos elementos. El objeto no es concebido como materialidad que es necesario construir o modelar, sino que se alude a su significado y representación para transmitir mensajes e ideas sobre un trasfondo ideológico. De este modo la *techne* de artistas como Salcedo y Caro se orienta mucho más a la re-creación de ideas mediante el uso simbólico de objetos y palabras que a la creación de cosas.

De otro lado M. A. Rojas continua con esta tradición, pero se diferencia de Salcedo y Caro por su gran habilidad técnica como dibujante. Gracias a su temprana vocación artística logró cultivar su talento y generar una habilidad indiscutible en este campo, sus primeras obras están profundamente influenciadas por los lenguajes del cine y la fotografía, sin embargo no es un dibujante o fotógrafo clásico estrictamente; Rojas extrae lo mejor de estas técnicas para lograr una renovación técnica del dibujo que parte de una revaloración del objeto y los materiales con los que dibuja. Esta condición es mucho más evidente en su trabajo actual, en el uso de hojas de coca, replicas de fragmentos arqueológicos y antropomórficos, así como velas, sangre y billetes de dólar entre otros. Rojas dibuja con estos materiales no simplemente en una actitud experimental sino con el firme propósito de re-significar

el valor signo de estos objetos dentro de la cultura y la sociedad en una actitud similar al trabajo de Caro y Salcedo.



Miguel Ángel Rojas
Atenas C.C.
Vidrio, Dibujos y semen.
1975

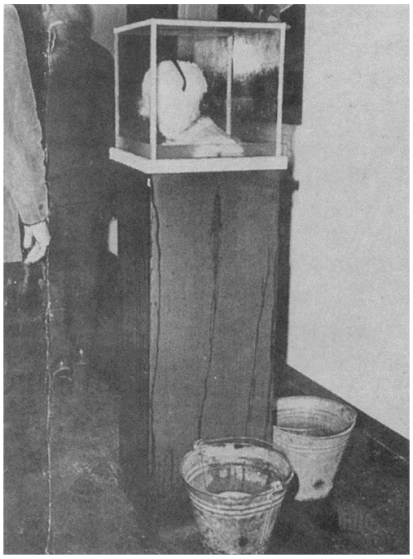
Ilustración 16 tenas C.C

Tanto en Salcedo como en Caro y Rojas y otros artistas de la época el carácter estético del objeto artístico radica en algo más que su materialidad, éste es concebido como signo, el cual fundamentalmente cuestiona la percepción y los modos de ver preconcebidos y aceptados cultural y socialmente. El trabajo artístico de estos artistas invita al espectador a descubrir a re-crear a re-significar. Es un arte que está concebido no para contemplar sino para perturbar la mirada. El carácter de *obra* en estas producciones no radica ya en la materialidad del objeto expuesto, sino en la *idea* a trasmitir. La materialidad del objeto expuesto surge como medio no como fin, es un *arte de ideas* que prevalece no en las características físicas del objeto creado y confeccionado, sino en la recepción de las ideas que trasmite, es un arte que fundamentalmente se propone comunicar ideas. Por lo tanto el aspecto receptivo cobra mayor importancia frente al aspecto compositivo; estos artistas mediante su trabajo cuestionan la institución arte no por su desdén hacia las formas de producción

del objeto artístico, sino por el marcado interés en las reacciones que el objeto artístico produce en el espectador.

Ahora bien, si el interés está dirigido en trasmitir ideas y no en la materialidad del objeto artístico, la discusión estética en este caso no radica ya en las características físicas y de producción del objeto artístico, sino en el valor signo del objeto y cómo este signo transmite una idea, por lo tanto uno de los aspectos más discutibles e indeterminados es establecer los límites en los que este tipo de objetos se constituyen como obra. Marcel Duchamp a partir de sus *ready-mades* fue uno de los primeros artistas en cuestionar la materialidad del objeto artístico, su actitud significó una revaloración de la concepción del arte mismo, al cuestionar los límites entre lo que podría considerarse arte o no, con sus obras y sobre todo con su actitud demostró que el arte era una cuestión de percepción ligada al contexto.

> La simple idea de interrumpir el flujo usual de las cosas cotidianas y de dotar de nuevas dimensiones de sentido a un objeto existente en cantidades masivas por el mero hecho de cambiarle el nombre ampliaba considerablemente el campo de acción del arte, campo que ya no admitía por principio delimitaciones normativas. **El arte se convierte así en una cuestión del contexto en el que se producen y se perciben ideas, objetos y cuadros** (Marzona 2006:11),



Cabeza de Lleras.

La concepción de obra en Duchamp originó una revaloración del objeto artístico, más allá de insinuar una vanguardia estilística más,

Ilustración 17 cabeza de Lleras

su trabajo artístico significó un cuestionamiento a la concepción de Arte ligada a la producción de objetos para ser "consumidos" o valorados dentro de un contexto específico y determinado de antemano como lo es el museo y el canon. Sus obras más allá de controvertir la institucionalidad del arte, sugieren un cuestionamiento al arte en sí mismo. El arte en Duchamp es una cuestión de provocación de nuevas ideas que si bien parten del objeto artístico, no radican en la materialidad de éste, sino en la idea que provoca.

Aunque la influencia de Duchamp y sus concepciones artísticas son notables en los artistas minimalistas y en toda una corriente estética de arte antiformalista, en Colombia no es comprobable la influencia directa de este artista y su trabajo. Podría citarse los intentos de Álvaro Barrios por difundir sus ideas y emular su trabajo y concepciones estéticas; sin embargo es con Salcedo y su influencia en artistas como Caro y Rojas entre otros, donde el arte nacional empieza a exponer un arte centrado mucho más en la idea que en el objeto, iniciando así una revaloración del objeto artístico que parte fundamentalmente de un cuestionamiento al juicio estético al dotar el carácter estético de la obra no en el objeto expuesto sino en la idea que representa.

Aún cuando en el arte de ideas el carácter de obra radica en la idea expuesta, éstas ideas están materializadas y el objeto artístico surge como un medio a través del cual se representa la idea. Partir del objeto como medio y no como fin permite deducir porque algunos objetos no confeccionados o diseñados surgen en el arte de ideas como obras. El crítico venezolano Juan Calzadilla, miembro del jurado calificador en el XXI salón de artistas, al referirse a la obra de Antonio Caro:

Homenaje tardío de sus amigos y amigas de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba, y conocida popularmente como cabeza o busto de Lleras, comentaba en un artículo publicado en el periódico el espectador titulado *Soy espectador de un funeral* que:

> esta obra contiene una idea original sabiamente resuelta en una forma antiartística que corresponde al arte político de nuestros días, o sea un tipo de arte pobre que se basa en la concretización de ideas y consignas mediante formas elaboradas con el solo fin de impugnar y molestar lejos de todo propósito estético» (Citado por Huertas Sánchez 2005: 38).

La disolución del busto del ex presidente Lleras por el efecto del agua en la sal acentuaba aún más el carácter ideológico y efímero de la obra de Caro, lejos del ideal de perpetuar la obra en su aspecto material, el valor signo de la obra repercutió de manera tal en la escena artística colombiana que a pesar de no existir evidencia física de está (más allá de los escasos registros fotográficos) la obra como signo se perpetuó. No se alude a ésta desde su perspectiva formal, sino en el hito que resultó ser su exhibición dentro de la historia del arte en Colombia. Se cita mucho más la controversia y el "escándalo" que generó tanto en el público como en la crítica que a sus cualidades estéticas formales.

Con el uso de materiales no convencionales la obra adquirió un carácter efímero. En un principio resultó un problema testimonial en la medida en que la durabilidad o existencia de las obras estaba determinada por procesos de ejecución y exposición sin embargo, permitió una cómoda reproductibilidad y exhibición en el mayor de los casos. Obras como *Hectárea de Heno* y *Planas y castigos* de Salcedo

fueron expuestas en varias ciudades aun cuando la obra original fue destruida[8]. Caro aduciendo que "Como soy bruto me baja una idea por año y esa misma la machaco hasta cansar a la gente…", reprodujo su obra no sólo en museos y en los circuitos convencionales del arte, sino que realizó talleres y charlas en las cuales expuso el proceso creativo, social y político de su obra. M.A Rojas expuso la obra *Grano* (1980) con algunas variaciones en diferentes museos y ciudades como la bienal de São Paulo en 1981.

Además de las nuevas condiciones de distribución y circulación que implicaba el uso simbólico de materiales poco convencionales dentro de la tradición artística y el desdén por las formas preconcebidas. Este tipo de producción influyó en la creación de un arte mucho más simbólico que evidenciaba la disolución de un arte centrado en la obra y sus características formales, con estas obras se trascendió las fronteras de lo material y lo formal para consolidar la obra como signo-idea y proponer un arte en el que la obra fuera el medio por el cual se transmitía una idea, idea que en el mayor de los casos respondía a las necesidades de generar un arte mucho más cercano a la realidad social y cultural del país, pero también a un afán innovador frente al canon artístico validado por la tradición y la crítica.

Otro rasgo importante a destacar de la desmaterialización del objeto artístico consiste en el aspecto efímero y la destrucción de muchas de estas obras después o durante su proceso de exhibición, ejemplo de esto son las obras: (*Hectárea de heno*,

[8] Planas y castigos fue expuesta en el centro de arte y comunicación CAYC en Buenos Aires gracias a la colaboración de Jorge Glusberg, quien reprodujo la obra siguiendo instrucciones de Bernardo Salcedo.

Salcedo 1970; *Cabeza de Lleras*, Caro 1970, *10 mts de Renoir*, Gonzalez 1977; *Grano*, Rojas 1980 entre otras). La desmaterialización del objeto artístico no sólo consistió en el uso de materiales poco convencionales, sino que implicaba un fuerte cuestionamiento a los valores comerciales, los modos de circulación y en general a la concepción "*materialista*" del arte. «este proceso de disolución era manifiesto en el uso de materiales no convencionales de índole pobre, montajes inusuales, temas cotidianos y obras que, siendo de carácter temporal se apartaron del anhelo de perdurabilidad del arte tradicional replanteando el tema de su duración» (Huertas Sánchez 2005: 37).

Si bien este tipo de desmaterialización sugiere una perspectiva mucho más simbólica de la obra, es importante destacar que en el *Arte de ideas* colombiano la reflexión se orientó hacia la consecución de lenguajes artísticos que permitieran expresar una realidad social y cultural, mientras que en el arte conceptual norteamericano y las vanguardias antiformalistas, el interés se centró en el análisis de las formas de producción y representación de una idea derivando hacia una reflexión mucho más lingüística y cognitiva del proceso creativo. Este proceso de desmaterialización en definitiva está respondiendo a un cambio cultural en las maneras tanto de producir como de percibir la obra.

Miguel Ángel Rojas
Grano
Dibujo con tierras calizas y carbón vegetal sobre papel.
1980

Ilustración 18 Grano

Este tipo de cambio en la producción artística del país trasciende en una obra como *Grano* de M.A. Rojas. Esta obra puede situarse como la culminación de un proceso de búsqueda en el arte colombiano de un lenguaje que exprese técnica y formalmente una idea-concepto. *Grano* podría considerarse como la primera instalación en sentido estricto en la que se fusiona con gran maestría la habilidad de dibujante de Rojas y el uso simbólico de objetos para crear atmosferas y sensaciones que potencialicen el sentido de la obra y abran la experiencia estética del espectador.

Aunque se ha aludido en gran parte a los llamados artistas conceptuales colombianos, cabe recordar que durante la década del setenta el influjo de la fotografía derivó en un importante movimiento artístico llamado fotorrealismo o hiperrealismo. Entre los artistas más sobresalientes de este movimiento cabe destacar los nombres de importantes dibujantes como: Ever Astudillo, Darío Morales, Rodrigo Callejas, Dario Morales, Luis Alfonso Ramírez y claro esta M.A. Rojas. Sin embargo, el caso de Rojas es particular y especial, Rojas no simplemente dibuja con diferentes materiales en una actitud experimental ceñida a los lineamientos técnicos

del dibujo y la pintura, él a diferencia de los artistas experimentales precedentes indaga en las posibilidades técnicas que le brinda el lenguaje tanto de la fotografía como del dibujo y aprovecha las cualidades físicas y simbólicas de los materiales que selecciona para dar un sentido mucho más conceptual a sus dibujos e instalaciones hiperrealistas. En sus primeras obras, *Pelito* (1973) y *Boca* (1974) más que interesarse por reproducir la realidad, se interesa por reproducir escenas en primeros planos a manera de *close-up* en los que indaga por las texturas y los ambientes logrando que las imágenes más que representar una situación dada transmitan una sensación, lo cual implica directamente al espectador quien a partir de sus preconcepciones, valores, y sobre todo su experiencia, reconstruye la escena.

Grano

Pelito.
Aguafuerte.
1973.

Sin Título.
Aguafuerte.
1973.

Sin título
Aguafuerte.
1974.

Ilustración 19 pelito

En *Grano*, instalación hecha a partir de papel, tierras calizas y pigmentos exhibida en el Museo de Arte Moderno de Bogotá,

> recreaba fidedignamente el piso de su niñez en Girardot. Rojas intento hacer un "mestizaje" del museo, llevando un piso falso de baldosas a escala 1:1 de una casa de extracción popular a un espacio sofisticado […] el artista logro una superficie inmaculada que confundió a los espectadores quienes llegaban al museo en busca de una obra que no encontraban, pues estaba tan perfectamente lograda que "no se veía" (Rueda 2005: 84).

Aun cuando este tipo de motivos habían sido recreados por Santiago Cárdenas en obras como: *Espacios Negativos* (1968), *Espacios sensibles* (1968), cuadros que evidentemente están una pared y que representan paredes, con Rojas el uso de los materiales supera el soporte para crear un ambiente que busca recrear el recuerdo en el espectador a partir de su propia experiencia con la obra. El efecto de extrañeza que logra una obra como *Fountain* (1914) de Duchamp es recreado en la obra de Rojas no solo por la simulación del piso en un espacio sofisticado como lo es el museo, sino a partir de la evocación que permite el recuerdo de un piso tan común y tradicional en la idiosincrasia colombiana. Este tipo de efecto que no sólo está en la obra *Grano* sino en las instalaciones *Subjetivo* (1982) y *Episodio* (1981), permite observar el objeto artístico más allá de su utilidad más inmediata y poder verlo como obra.

La desmaterialización del objeto artístico implica admirar el objeto artístico más allá de su rasgo material y objetual más distintivo: *Su utilidad*, la utilidad de los objetos en este tipo de arte los hace inútiles, el piso recreado en *Grano*, no se puede pisar, los espejos, camas y soportes de las obras de Beatriz González no se pueden

usar, los objetos de los ensamblajes de Salcedo superan su utilidad más inmediata para remitir a nuevos significados, y el uso simbólico de elementos como El Maíz, La Sal y la tipografía en Caro evoca un útil que pone de manifiesto una reacción al significado cultural de estos elementos. Los objetos en el *Arte de ideas* trascienden ese primer estado del objeto-cosa que remite a su útil más inmediato, a su significado cotidiano y a su cualidad de servir para algo, con el fin de cambiar la usual percepción que se tiene de estos objetos logrando así crear situaciones en las que el objeto logra un efecto de confusión, decepción y hasta extrañeza, para lograr transmitir no un significado dado sino una idea, por lo tanto el carácter estético de la obra no radica ya en su materialidad sino en su capacidad de simbolizar.

CAPITULO 3:

EL VALOR PLÁSTICO DE LA IDEA, HACIA UNA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA.

Si todos vivimos inmersos en una "sociedad del espectáculo"
¿por qué no aprovechar algunos de sus recursos en una ampliación participativa
de un arte problematizador, de discusión, incluso radical y subversivo?
Esto, si realmente queremos hacer arte político capaz de conseguir un impacto real
en lugar de hacer arte sobre la política o representar la política en el arte.

Gerardo Mosquera [*]

[*] Tomado de: Arte y política: Contradicciones, disyuntivas, posibilidades. Texto publicado en el libro: Caminar con el diablo. Textos sobre arte internacionalismo y cultura. Exit publicaciones, Madrid 2010.

El *Arte de ideas* implica en sí mismo un desafío comunicativo al centrar el valor de la obra en la idea que se transmite sobre su aspecto formal o material. Este desafío en primera instancia fue una reacción a los circuitos tradicionales del arte, el canon hegemónico y los críticos. Sin embargo, el desafío resultó ser menos institucional y en el fondo consistió en una revaloración de la experiencia estética a partir de los canales de diálogo que la obra abría con el espectador. La obra exigía del espectador más que una actitud contemplativa, una actitud reflexiva sobre los modos de ver e interactuar con el arte en general, la obra no era ya el fin sino el medio para trasmitir una idea. Aunque el aspecto formal fue el cambio aparentemente más evidente, la transformación de fondo consistía en renovar la percepción y función del arte en la sociedad. Más que una renovación formal propia de la dinámica artística; las condiciones sociales, culturales y políticas del país exigían un arte que sobrepasara los estrechos vínculos de lo artístico y poder generar así un arte mucho más participativo.

La consigna por un "*Arte mucho más participativo*" en el país de la no participación –parafraseando a Marta Traba– podría considerarse como uno de los ejes que potenciaría este giro estético tanto en artistas como en el público en general. En los artistas, el llamado consistió en realizar un arte mucho más cercano a la realidad cotidiana que respondiera a las necesidades y condiciones propias del contexto nacional; y en el público a una participación mucho más activa en la construcción del significado de la obra que partía fundamentalmente de una revaloración del juicio estético y el comportamiento estético a través de nuevas formas de producción, exhibición e interacción de la obra con el espectador. Aunque el interés se centró en realizar un arte mucho más cercano a la experiencia cotidiana, en la mayor parte de los casos esta experiencia resultó desconcertante y ambigua al cuestionar los valores tradicionales de belleza y comunicación en el arte, reduciendo así las posibilidades para que el público comprendiera cabalmente el mensaje de la obra,

> Tradicionalmente la obra de arte establecía un orden jerárquico entre su tema y su desarrollo formal; el arte abstracto demostró de manera fehaciente que el discurso propiamente plástico –superficie, gesto, contraste, tensión espacial, color, textura etc.– ya está cargado por la construcción de sentido. El espectador habituado a buscar contenidos comunicables directamente perdía así un asidero importante, quedándose con una sensación de abandono y experimentando una gran dificultad para asociar estas imágenes con sus esquemas anteriores, sin comprender en la mayoría de los casos que, justamente, aquellas se proponían de

forma consciente ese poner en suspenso sus nociones convencionales. (Huertas Sánchez 2005: 39).

Aunque Huertas Sánchez se refiere al lenguaje pictórico, este mismo "abandono" se experimentó con los objetos e imágenes que presentaba el *Arte de ideas*, al proponer formas no convencionales hasta ese momento de interacción con la obra. Si bien los temas y mensajes expuestos en las obras reflejaban la situación actual acercándose así a la experiencia social cotidiana del espectador, los modos de experimentar este tipo de obras proponían una revaloración de la experiencia estética. Por lo tanto, el problema de fondo no se situaba simplemente en los temas expuestos, sino en la forma de comunicarlos y aún más de experimentarlos. Fue así que artistas como Bernardo Salcedo, Antonio Caro, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, y Juan Camilo Uribe entre otros, partiendo de la necesidad de *acercar el arte a la vida misma*, concibieron un arte que en lo esencial consistió en informar, en trasmitir ideas, en cuestionar ideas e ideologías preconcebidas, y combatir activamente el estereotipo del artista aislado y consumado en su taller para dar lugar a un artista mucho más orientado a reflexionar sobre el entorno social y cultural del país. Fue un arte que en palabras de Caro "invita al artista y al espectador a *actuar* como ser social", concluyendo así en un arte que trascendía los límites del objeto artístico para activar la participación del público partiendo de la experiencia del espectador.

Este esfuerzo puede comprenderse desde dos vías que se complementan mutuamente, la primera a partir del análisis de las formas de interacción y encuentro

con la obra, es decir la *experiencia estética* del espectador; y la segunda las formas de transmitir y *comunicar* ideas por parte de los artistas, de modo tal que tanto *Experiencia estética* como *Comunicación* pueden entenderse como dos de los principales conceptos que dinamizaran las formas de producción en el *Arte de ideas* de la década del setenta.

3.1 La experiencia estética y la modificación de los valores de juicio.

Es indudable la repercusión que tuvieron las consignas y manifiestos de muchos de los artistas políticos de la década del sesenta como el influjo de la experimentación en la misma década sobre el tipo de *Experiencia estética* que se prefigura en el *Arte de ideas*. Este tipo de rupturas formales e ideales programáticos favoreció a que en la década del setenta el interés por las formas de experimentar el arte derivara en la necesidad de generar un arte mucho más participativo. Este tipo de participación no solamente consistió en acercar el arte a las problemáticas sociales y culturales, sino a una reflexión mucho más profunda sobre las formas de interactuar con la obra, esta clase de reflexiones pueden rastrearse en el trabajo de artistas como Feliza Bursztyn y Gustavo Sorzano en el que el énfasis de las obras consistía en crear ambientes y atmosferas en las que el espectador pudiera de una manera mucho más afectiva experimentar la obra, este tipo de montajes pueden considerarse como pioneros en el país en el interés por renovar los modos de experimentar el arte.

A partir de estas formas de interactuar con la obra se reduce la distancia estética entre obra y espectador al vincularlo activamente en la consolidación de la experiencia estética. Es importante recordar que las obras del *Arte de ideas* no pretenden transmitir un significado unívoco sino problematizar una idea mediante la obra, por lo tanto es en las formas de experimentar la obra como se alcanza una experiencia estética en este tipo de obras. De ahí que el tratamiento de los temas e ideologías influya sobre la percepción y determine los grados en los que la obra afecta la sensibilidad del espectador. Puede que los temas abordados en la obra representen una realidad que se comparte con el espectador, sin embargo es en los modos de experimentar la obra donde este tipo de temas surgen como una experiencia renovadora de la percepción. Una misma obra puede generar una variedad indeterminada de efectos estéticos, pero es en la forma como éstos afectan al espectador donde se produce la experiencia estética.

La *Experiencia* es uno de los rasgos más sobresalientes de este tipo de arte. Es importante distinguir que la experiencia del espectador está presente en dos vías, la primera hace referencia al encuentro con la obra, es decir a los efectos que la obra produce en el espectador al experimentarla, (extrañeza, repudio, rechazo, compasión, identificación etc.) y la segunda a la experiencia previa del espectador (enciclopedia) es decir, sus valores, prejuicios, conocimientos etc. los cuales brindan de antemano elementos de juicio que permiten al espectador cualificar tanto la obra como su propia experiencia. Este tipo de acercamiento a la experiencia del espectador permite comprender el desconcierto inicial frente a este tipo de arte, ya que en el fondo lo que

se producía era una revaloración de los modos de experimentar el arte. Esto exigía de la obra una labor sumamente pedagógica al instar al espectador a modificar su conducta estética y sus valores de juicio. Aun cuando el espectador es ajeno a este tipo de principios y propósitos, las formas de producción, exhibición y recepción de las obras instan a una modificación de los valores estéticos, los cuales si bien no son reconocibles inmediatamente por los espectadores históricos (es decir, los espectadores del tiempo en el que aparece la obra) sí son orientados por la capacidad de los artistas de suscitar este tipo de giros estéticos mediante sus propias formas de producción artística. Es a partir de este tipo de cambios donde se modifican los paradigmas estéticos de una época en particular.

La *experiencia estética* trasciende los dos momentos de la experiencia del espectador antes descritos, éstos se configuran como un antecedente o como la experiencia estética primaria, no obstante según Jauss la experiencia estética genuina implica un segundo momento de reflexión sobre las emociones e impresiones que causa el encuentro con la obra como una relación intersubjetiva en la que se manifiesta la superación de la mera contemplación, y se vincula la obra al contexto de recepción y al horizonte histórico del que comprende. La obra desencadena unos efectos que en la medida en que propician una reflexión en el espectador modifican el comportamiento y el juicio estético determinando que el arte trascienda los límites de lo puramente artístico y logre un impacto real. Aunque las obras poseen un carácter estético indeterminado, es decir no es posible señalar los efectos que posibilita la obra al contacto con el espectador, ya que estos están mediados en gran

parte por la experiencia previa del espectador, es posible reconocer que a partir de la *Experiencia estética* la obra trasciende los límites de la exhibición y el espectáculo para lograr una reflexión en quien interactúa con la obra, estrechando los límites de la distancia estética y posibilitando la activación del espectador.

Esta reflexión o segundo momento de la experiencia estética es posible gracias a la *catharsis* o función comunicativa del arte en la que según Jauss el espectador «en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido así mismo hacía una identificación comunicativa u orientadora de la acción» (Jauss 2002:43). Aun cuando la *experiencia estética* parte del encuentro con la obra, no se reduce al reconocimiento e inventario de las formas y características estéticas de la obra, este primer momento –necesario por demás– trasciende por la capacidad de la *experiencia estética* de generar un conocimiento que active al espectador hacia una reflexión sobre su propia experiencia, sus ideologías y preconcepciones. En el plano de la catharsis el carácter estético no radica solamente en la obra sino en la posibilidad de activar al espectador. Por tal razón la obra es concebida como un medio para activar al espectador, «se desarrolla en el movimiento pendular existente entre contemplación no interesada y participación experimentadora, es una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro, que el comportamiento estético nos ofrece» (Jauss 1986: 73).

Miguel Ángel Rojas
Subjetivo
1982
Instalación, serigrafías basadas en frottages de los baldosines de los baños del Teatro Faenza, sonido de fondo, el ruido de un desagüe con el agua corriendo.

Ilustración 20 Subjetivo

Este tipo de "experiencias" como ya se había mencionado antes están presentes en las obras de Burzstyn y Sorzano. Sin embargo, adquieren un matiz mucho más experiencial en obras de M.A. Rojas como: *Antropofagia en las ciudades* (1979) *Tres en platea* (1979) de la serie de fotografías sobre el teatro Faenza, *Sobre porcelana* (1979), de la serie de fotografías Mogador y especialmente en la instalación *Subjetivo* (1982). En estas obras el artista más allá de presentar un testimonio que refleje el lugar y el momento, o su propia experiencia en este tipo de ambientes, pretende a través de la obra activar al espectador a partir de las sensaciones que éste pueda experimentar en el contacto con la obra, logrando de este modo una *experiencia estética* que no parte propiamente de las características formales de la obra sino de las formas de experimentarla. Rojas comenta en el 2008 en la exposición retrospectiva *Objetivo-subjetivo*:

> Después de trabajar las series del Faenza y el Mogador sentí que no podía quedarme documentando esos lugares, que debía procesar la experiencia y construir algo sobre ella; las reducciones, los dibujos con esos recortes circulares fueron parte de esa búsqueda, al igual que las ambientaciones y los posteriores revelados parciales". Grano y Subjetivo fueron una

> consecuencia tridimensional de esa experimentación. En ese sentido, Subjetivo es más la recreación de la atmósfera que vivía en estos teatros que la representación de un lugar específico, la expresión de una vida en exclusión, de derrota y soledad. Más que un escenario, fue una puesta en escena sin actores (Rojas 2007, catálogo de la exposición Objetivo-subjetivo).

Esta clase obras permiten al espectador, tal como lo señala Jauss, liberarse de los vínculos con la praxis cotidiana y poder experimentarse como otro, es decir abrirse a la experiencia intersubjetiva, desde la cual se transmite una idea o ideología en este caso. Otras obras en las que es posible identificar este proceso son la serie de fotografías *Prostitutas* (1970) de Fernell Franco, y los dibujos del artista caleño Óscar Muñoz: el Tríptico *Inquilinato* (1976) e *Interior* (1979), donde el tratamiento de los temas más que ser una presentación de los lugares o los ambientes, activa la experiencia estética a partir del recuerdo y la sensación individual del espectador frente a estos ambientes.

Óscar Muñoz
Interior
1979
Lápiz carbón sobre papel

Ilustración 21 Interior

Las obras antes referidas señalan un tipo de experiencia estética mediada desde la experiencia previa del espectador, es decir, como una relación intersubjetiva en la que se supera la simple contemplación al posibilitar al espectador una sensación que si bien parte de su propia sensibilidad frente a lo visto o experimentado, se aleja de la praxis cotidiana y provee al espectador de un conocimiento que es posible sólo a partir de la reflexión y co-creación de la idea en la obra. Aun cuando en estas obras explícitamente el énfasis se marca sobre lo marginal y en los temas soterrados e ignorados por lo valores hegemónicos, el interés no está en modelar conductas o trasgredir valores. La experiencia estética en esta clase de obras radica mucho más en las formas de experimentar y acercarse a este tipo de temas que a la imposición de una verdad, o una correcta interpretación de la obra.

Luis Caballero
(Políptico)
1968
Oleo sobre tela

Ilustración 22 Poliptico

No sólo la experiencia previa del espectador abrió nuevos canales de comunicación y experimentación en el *Arte de ideas*; asimismo la experiencia perceptiva renovó las formas de acercarse al arte y de experimentarlo. Este tipo de experimentación es mucho más evidente, ya que no apela directamente al espectador

sino que es identificable en las características formales de la obra misma. En obras como: *Políptico* o *Cámara del amor* (1968) de Luis Caballero, *Tres pizarrones* (1977) y *Espacios ambientales* (1968) de Santiago Cárdenas, los muebles de Beatriz González, y muchas de los montajes y ensambles del llamado arte conceptual, el encuentro con la obra pretendía ante todo involucrar al espectador en una experiencia mucho más sensible desde el contacto con la obra, la percepción y experimentación. A partir de este encuentro se pretendía fundamentalmente renovar la mirada, la concepción de los objetos y asimismo los valores del arte. Al desbordar los soportes tradiciones de expresión en el arte,

> La obra se convierte en escenario de una experiencia tanto visual como corporal. El observador esta forzado a usar su visión periférica: vuelve a una mirada integral, vale decir a un acto corpóreo. El esfuerzo por crear un nuevo mundo se da como activación de la presencia del espectador, que al asistir y participar de esta experiencia accede a una serie de emociones desprendidas del hecho de que la pintura acontece, no de que trate de enviarle un mensaje (Huertas Sánchez 2005: 83).

Tanto Caballero como Cárdenas, proponen ejercicios que cuestionan la experiencia del ver y el estar, involucrando activamente al espectador en el encuentro con la obra. Es un arte mucho más experiencial que involucra al espectador a partir del efecto sensorial que logra la obra al experimentarla y percibirla como signo inmaterial que logra sentido a partir de la experiencia del espectador. En el catálogo de la exposición de Políptico Caballero afirmaba que:

> Pintar no es hacer cuadros, pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con estos elementos algo que exista y tenga vida propia. Algo que emocione, que inquiete y tenga una verdadera presencia […]. El espectador en general rechaza esa presencia y no llega a comprender y aceptar ese nuevo mundo que cada artista le propone […]; de ahí la idea de introducir al espectador dentro de un cubo pictórico, de rodearlo y abrumarlo de pintura, de encerrarlo dentro de un espacio pictórico con la esperanza de forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender. Sobre todo ver. (Citado por: Huertas Sánchez 2005: 81).

Este tipo de montajes trascenderá los límites de la obra, derivando en un arte mucho más expositivo donde el lugar, el tiempo y los modos de exhibición involucran activamente al espectador hacia una experiencia estética mucho más participativa. Este tipo de experimentación en el arte colombiano sintetiza el resultado de grandes renovaciones que se venían gestando desde los intereses y cuestionamientos de varios artistas desde la década precedente al desmaterializar y concebir la obra como un signo que trasmite una idea más no un significado unívoco. La experiencia del espectador gana importancia en los modos de producción; se logró un arte más presencial y vivencial, dando la posibilidad al observador de reconfigurar no sólo el espacio físico perceptual, sino los modos de experimentar la obra a partir de sus preconcepciones, valores de juicio y facultades perceptivas. Consecuentemente, no es que con estas formas de producción se renuncie a la materialidad de la obra y el ejercicio estético se oriente exclusivamente a la experiencia del espectador, evidentemente la obra se materializa y el arte sigue

produciendo obras, lo interesante de este giro estético es la relación que la obra establece con el receptor al lograr una experiencia estética co-productiva, que más que apuntar hacia la descripción de formas se prefigura como un arte en busca de una experiencia estética tanto del acto creativo del artista como en la configuración de sentido por parte del espectador.

3.2 *El Carácter ideológico,* Las posibilidades comunicativas de la obra.

El segundo concepto –antes referido– que permite comprender el cambio de paradigma en cuanto a lo ideológico en el Arte remite a la cuestión sobre los modos de *comunicar* ideas e ideologías. En toda la historia del Arte las obras han comunicado ideas, las características formales han sido el vehículo *per excellence*, sin embargo para la década del setenta en el arte latinoamericano –y Colombia no escapa de esta condición–, la necesidad de generar un arte mucho más participativo que respondiera a la realidad social y cultural del país derivó en un arte mucho más "ideológico" que "material". Esta discusión se venía originando desde la década precedente a partir de las consignas y manifiestos de artistas como Clemencia

Lucena, Grupo Taller 4 Rojo y Alfonso Quijano entre otros, que abogaban por un arte más comprometido con las condiciones y circunstancias socio-políticas políticas del país. El planteamiento de fondo respondía a las circunstancias de recepción del arte de la época, fue una pintura más accesible y "comprensible" para la gran mayoría del público sin embargo, la proximidad con los temas y el ideario político de de izquierda limita las posibilidades co-creativas del espectador al transmitir un mensaje o idea en el mayor de los casos unívoca sobre los temas tratados. Traba en el texto: *La cultura de la resistencia* (publicado en 1973), al reflexionar sobre las consideraciones políticas del arte señalaba lo peligroso que resultaba para aquel entonces trasladar el debate político de los temas y contenidos a los artistas, comentaba que:

> El actual malentendido entre planteo político y arte es más grave que el que se produjo en los treinta, entre arte nacionalista y arte a secas. Entonces se peleaba sobre temas, sobre el modo de apologizar historias nacionales. […] Ahora el enfrentamiento parte de un punto distinto. Quien es enjuiciado es el artista, mucho más que su obra. Se cuestiona su procedencia burguesa, la especificad de su trabajo y su capacidad de acción directa: la obra pasa a un irrelevante segundo término ante tal inquisición. El empuje de este nuevo cuestionamiento va dirigido, sobre todo, a negar la especificidad del lenguaje y del trabajo artístico, y a confundirlo despectivamente con un oleaje de consignas. (Traba 1973: 139)

Clemencia Lucena
Orador Obrero
1979
Litografía

Ilustración 23 orador obrero

Este tipo de reflexiones permite analizar la fuerte instrumentalización que el arte sufre al reducir las posibilidades comunicativas y estéticas de la obra a la reproducción de consignas y mensajes politizados. El compromiso político del artista no debe reducirse al activismo político, o al dogma ideológico; un arte verdaderamente político radica en la capacidad de problematizar o cuestionar las prácticas sociales en un contexto particular o una situación específica hacia la activación del espectador. Sin embargo esta activación no puede de antemano limitar la libertad de reflexión y co-creación de los múltiples sentidos que la obra adquiere en la *Experiencia estética*. Entre más indeterminado sea el sentido de la obra mayor la posibilidad de activación del espectador.

Al margen de tal polémica los artistas del *Arte de ideas* proponen un arte en el que los modos de participación del espectador no se restrinjan a los temas presentados sino que éstos confluyan en los modos de experimentar la obra. Si como lo señala Traba en los treinta el debate político se fijó en las obras y en los cincuentas—sesentas en el artista, para la década del setenta el interés se centra en el espectador, derivando la cuestión hacia las formas de comunicar ideas. Aunque la *idea* puede

considerarse como el *tema*, se diferencia de los artistas del arte figurativo político de los sesenta y el primer lustro del setenta, en que más que transmitir una ideología que pretenda adoctrinar o convencer al espectador sobre una cuestión o tema en particular, produjeron un arte en el que la idea fundamentalmente es un medio para activar la experiencia estética del espectador, fue en el interés por la experiencia del espectador donde generaron un arte mucho más participativo, ya que los modos de interactuar con la obra no estaban ligados a una identificación de tipo político o ideológico. Si bien son obras que responden a problemáticas políticas y sociales, el carácter "participativo" de estas obras no radica sólo en el tratamiento del tema, sino en la forma en que se comunica la idea, esta característica permite a la obra trascender la situación, o el contexto al cual responde, dotando la obra de total autonomía, ya que su "actualidad" radica en los múltiples sentidos que la obra genera en la experiencia del espectador.

Aunque muchas de las obras del *Arte de ideas* abordan temas políticos, el carácter político de estas obras se centra mucho más en concebir la política como participación e interacción entre la obra y el espectador, y así superar la tradicional forma de concebir el arte político al dar

> por sentado un cierto modelo de eficacia que supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social etc.» (Rancière 2010: 54).

Aunque el arte pueda ser un poderoso vehículo de denuncia y lucha, no puede limitar su eficacia política a una instrumentalización de tipo ideológica, que condicione y limite su acción política a retratar lo peor o lo mejor de la sociedad, y mediante esta imitación ejemplificar o estigmatizar conductas o situaciones. Un auténtico arte político que inste a la acción debe sobrepasar los límites de un arte testimonial el cual considera la obra como "un espejo de aumento en el cual los espectadores eran invitados a ver bajo formas de ficción los comportamientos de los hombres: sus virtudes y sus vicios" (Rancière 2010: 55). Bajo este tipo de acercamientos el espectador poseía los suficientes elementos de juicio para generar una acción edificante digna de seguir o aquellas que bajo el poder de la indignación generaban una reacción o repulsión.

Desde este panorama resulta bastante ambicioso pensar en un arte político que a partir del testimonio o reflejo de una determinada circunstancia o situación inste a la insurrección, o a la corrección de las costumbres o las conductas. Un ejemplo local de este tipo de arte se puede encontrar en los murales de Pedro Nel Gómez, en los que se pretendía mediante la presentación de barequeras, indígenas y campesinos exaltar valores como la raza, el matriarcado, y la "pujanza" del pueblo antioqueño, en busca de un nacionalismo exacerbado que pretendía mediante la presentación generar valores a favor de un nacionalismo y un arte auténtico y autóctono, modelo por demás criticado por críticos como Traba. Ahora bien, un arte político que inste a la acción debe superar ese modelo archiético que encuentra en la modelación de las

conductas el eje fundamental de su acción, es decir un arte político en esta instancia debe procurar sobrepasar la presentación de testimonios.

Es bajo este tipo de presunción donde el *Arte de ideas* trascendió el modelo del arte americanista, la figuración política de los años sesenta y del arte pop nacional, al proponer un arte que si bien cuestiona ciertos modelos y situaciones sociales y políticas no impone un significado unívoco que condicione la obra a un solo tipo interpretación e interacción con el espectador, como sucede en muchas obras de Clemencia Lucena y el taller 4 Rojo. Es mucho más preciso concebir lo político o ideológico en el *Arte de ideas* en los términos en que Jacques Rancière determina la *acción*, –que para este caso particular y siguiendo el desarrollo conceptual hasta este punto se determinará como *participación*–. Rancière concibe la *acción* como todo lo contrario a la pasividad que promueve el simulacro del espectáculo, el arte político requiere motivar la acción e ir más allá de la seducción de la imagen para arrancar al espectador del embrutecimiento acaecido por la fascinación de la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena, o lo representado (*Cfr* Rancière 2010). Acción en este contexto implica activar la inteligencia del espectador en un juego en el que él mismo se experimenta a través de la obra. Por lo tanto una contemplación pasiva está por fuera de los propósitos del *Arte de ideas*, la obra o la performance debe activar al espectador hacia una acción que si bien no es única y general, es decir inclinada a trasmitir un significado unívoco y literal, sí busca ofrecer al espectador los medios con los cuales este pueda experimentar la obra y de este modo alcanzar una experiencia estética.

En los setentas se comienza a generar un arte que va más allá del testimonio de la situación social y política hacia un arte que pretende activar la conciencia política del espectador mediante los modos de experimentar la obra. Si bien en los términos de Rancière el arte moviliza al espectador a la acción, es complejo determinar el tipo de impacto y repercusión de las obras fuera del contexto propiamente artístico, debido en parte por el carácter indeterminado de las obras y porque los efectos que la obra produce en el espectador son múltiples y variados y no responden a un modelo que condicione la conducta del espectador hacia un fin específico. Frente a este respecto puede considerarse que los artistas del *Arte de ideas* fueron conscientes de los límites de la obra de arte y más que pretender reformar la sociedad mediante su ejercicio artístico, reformaron los modos de producir arte y con ello renovar el juicio y comportamiento estético. Por tal razón, más que *acción* en los términos estrictos de Rancière, fue una *experimentación y participación*.

Aun cuando las condiciones sociales y culturales de un contexto particular influyen notablemente la praxis del artista, el compromiso ético y político del artista está con su obra. El artista norteamericano Sol LeWitt manifestaba que: «el artista se pregunta qué es lo que puede hacer cuando ve al mundo fragmentado alrededor. Pero como artista no puede hacer nada salvo ser un artista» (LeWitt citado por Camnitzer 2012: 34). Puede que los hechos y circunstancias específicas de tiempo y contexto influyan en la conciencia social del artista, sin embargo, estos no determinan su capacidad estética ni fijan parámetros de compromiso político. Esta realidad circundante influye en la selección de temas, pero el tratamiento estético excede las

condiciones externas para fijar el *compromiso* del artista con su obra. La calidad de una obra no se puede condicionar al uso temático o al compromiso político del artista, Traba al referirse a la obra *Violencia* (1963) de Obregón, opinaba que:

> "Violencia" es un gran cuadro. Su mayor importancia se desprende del compromiso que Obregón fija con su estilo y sus últimos ideales. […] va hacía un contenido más hondo, hacía una pasión más explícita, hacia una mayor unidad entre sus sentimientos y sus colores. […] la idea de Violencia, es una idea que ha sido resuelta como pintura: de ahí que el término "obra comprometida" no le corresponda en lo absoluto, porque precisamente así se llama a la pintura que se compromete con otra cosa distinta de sí misma, con la política, con la revolución social, con la descripción de la sabana o con el retrato de una dama elegante. (Traba 2002: 109)

En esta misma perspectiva puede comprenderse el *compromiso* de los artistas de la década del setenta. El cambio de paradigma no sólo respondió a la necesidad de incluir temas sociales y políticos en sus obras, sino en generar una experiencia en el espectador la cual fuera posible a partir de unas nuevas condiciones de producción, exhibición y comunicación en el arte. El compromiso se fijaba en los modos en que se activaba la conciencia representativa del espectador, siendo los temas seleccionados y el tratamiento formal consecuentes con este principio.

Este modelo de praxis productiva en el arte generó un vacío en las formas usuales con las cuales el espectador se acercaba a la obra. Esta situación implica concebir

este giro estético o cambio de paradigma como un ejercicio fundamentalmente pedagógico, ya que cambian las formas de comunicar ideas y de experimentar la obra. Cabe aclarar que aunque los paradigmas estéticos se generan a partir de las nuevas formas de praxis artísticas, no son inmediatamente asimilables por los espectadores de la época de aparición de la obra, son los sucesivos modos de representación y recepción los que finalmente configuran el paradigma, por tal motivo las obras en sí mismas son los referentes pedagógicos que "enseñan" a ver al espectador, y de igual modo son los referentes para rastrear el cambio en los valores plásticos.

Este tipo de pedagogía de la mirada recurría a la experiencia previa del espectador y a los modos de interactuar con la obra como los referentes para generar una participación que pasara de la pasividad de la contemplación, a la acción es determinada por la experiencia estética y puede determinarse como la reflexión que genera el encuentro con la obra en la experiencia vital del espectador.

Al compartir un referente cultural la obra se vuelve mucho más asequible y comprensible, estrechando así la distancia estética. Sin embargo, la "distancia estética", necesariamente es (separación) y neutralización. Esta separación ha sido asimilada como la contemplación estática de la belleza, lo que usualmente conlleva a pensar que es una experiencia totalmente desinteresada y que impide una conciencia crítica de la realidad y los modos de actuar en ella. No obstante este tipo de distancia es la que precisamente logra activar al espectador al suspender toda relación entre un significado univoco y dirigido por ejemplo (la intención del autor o la "correcta"

interpretación de la obra), se activa el espectador al invitarlo a experimentar la obra comprendiéndola desde su propia inteligencia y experiencia. Esto significa que el artista a partir de la obra comunica una idea la cual es trasmitida por la fuerza comunicativa de la obra o la performance, (los modos de exhibición), pero que éste sólo puede ser decodificado o comprendido a través de la experimentación que el espectador tenga con la obra. El espectador en este acercamiento con la obra pone su experiencia en juego más allá del deseo de descifrar la intención del autor para procurar para sí mismo una experiencia estética que no se limite a causas contextos y situaciones que motivaron la obra, por ejemplo (la violencia, el racismo, la discriminación etc.) y efectos (concientizar un público, modelar comportamientos, cambiar conductas).

Esta necesaria distancia estética permite el ejercicio pedagógico de la mirada, que libera la obra de contextos y situaciones específicas y conduce al espectador a liberar el ánimo, es decir a la acción. Esta liberación Rancière la explica mediante la parábola del *maestro ignorante*. En la lógica de las relaciones pedagógicas, el maestro tiene la misión de reducir la distancia entre su saber y la ignorancia del estudiante, en esta lógica el ignorante es el que necesariamente ignora lo que el maestro sabe. Sin embargo, en esta lógica no se le provee al estudiante de las herramientas necesarias para que él reconozca su estado de ignorancia sino que el conocimiento que detenta el maestro se convierte en objeto de saber, al reducir la distancia el estudiante llega al mismo saber del maestro impidiendo un nuevo conocimiento que parta de la experiencia del estudiante y de la igualdad de

inteligencias, esto es lo que Jacotot (citado por Rancière) llama embrutecimiento. «La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora… pero que puede aprender no para ocupar la posición del docto sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras, y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras.» (Rancière 2010: 17).

Este tipo de conocimiento es el que se propone en el *Arte de ideas* a partir de la experimentación con la obra, no es llegar a la verdad revelada por el artista, sino activar el espectador mediante su propia experiencia previa. No es una relación jerárquica entre el artista que conoce y que gracias a su posición está en la capacidad de modelar un comportamiento o trasmitir un conocimiento, sino que parte de las capacidades del espectador para potenciar una experiencia co-creativa. La distancia estética es el punto inicial para poder activar al espectador y llevarlo a la acción, es decir emancipar al espectador no es conducirlo a la verdad revelada por el artista, o a la denuncia política hecha a través de la obra, o al significado univoco que guarda la obra a la manera de un testimonio por el contrario, es a partir de la condición de igualdad de inteligencias donde la obra experimentada estéticamente genera un conocimiento, un efecto, una reflexión o simplemente una sensibilidad en el espectador.

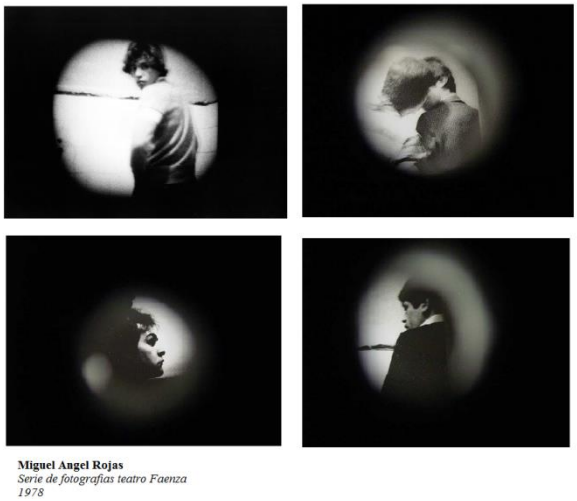


Ilustración 24 fotografias teatro faenza

Otro punto importante a considerar dentro de la distancia estética, concebida en un arte político o crítico, es que la distancia estética como separación y neutralización es entendida como ficción. Esta separación en un primer momento permite al espectador separar la obra del mundo real de su vida. A pesar de que la obra narra

hechos que pudieron ser verídicos o reales, no pueden ser comprobables empíricamente a través de la experiencia estética, sin embargo pueden ser creíbles y generar un tipo de reflexión en el espectador y motivar la acción. Las obras de arte y los performances no reproducen los objetos existentes en el mundo real a manera de evidencia o testimonio, sino que los proyectan. Esta proyección quiere decir que en el espacio de la obra no sólo se describe la realidad sino que se reacciona frente a ella.

Las obras del *Arte de ideas* no pretenden retratar fielmente la realidad o situaciones políticas o sociales fidedignamente, sino reaccionar estéticamente a ellas. Se valen de situaciones históricas o elementos de la misma con los cuales puedan recrear una situación la cual genere una experiencia estética en el espectador. Puede que en exposiciones fotográficas, como las de Óscar Muñoz, M. A. Rojas o Fernell Franco se evidencien hechos o situaciones reales sin embargo, es en el modo de exponerlos y proyectarlos donde se genera la experiencia estética. En este sentido, estos artistas proyectan relaciones del objeto expuesto con la experiencia que pueda procurar en el espectador, el espectador por su parte debe experimentar estéticamente el objeto, es decir partir de su experiencia para hallar significados que puedan movilizar su acción, emanciparse a través de lo que la obra le provee. La ficción de la obra o el performance hace que se produzca un natural extrañamiento ya que por lo general el espectador acude a la realidad más inmediata para encontrar los significados de la obra, sin embargo la obra no está documentando o imitando la realidad sino que está reaccionando frente a ella. Este tipo de situaciones son muy

usuales en las primeras exposiciones del *Arte de ideas* en las que a pesar de que se expongan objetos y situaciones del mundo real, el modo en que estos se proyectan generan un extrañamiento que hace que el espectador no comprenda la obra ya que busca los significados de la obra en el mundo real de los objetos y no en su propia experiencia estética.

En los montajes e instalaciones de Caro, Salcedo, el grupo Sindicato y otros artistas del arte conceptual colombiano, sucede una situación similar, si bien se exponen mensajes y objetos intervenidos como zapatos, muñecas, cajas, sal, etc, donde evidentemente se alude a un mensaje político o social, la intervención de éstos objetos y mensajes exige tomar distancia en el sentido estético, la cual en ocasiones no es asimilada por el espectador ya que éste busca los significados de la obra en el objeto mismo y no en la experiencia estética que la obra le pueda proponer, o simplemente se anula la distancia estética buscando el "mismo" significado que el artista quiso expresar en su obra, es decir ir a una "correcta" interpretación, y no se genera un conocimiento a partir de la obra. Dadas las condiciones sociales y políticas del contexto no sorprende que los artistas reaccionen frente a este tipo de situaciones o circunstancias, sin embargo su reacción es de tipo estética, y no compromete una militancia política específica que oriente su proceder o mucho menos que limite las posibilidades de sentido en el espectador, si bien en la década del setenta el debate político alcanzó gran proliferación en revistas culturales (*Punto Rojo, El Gran Burundún Burunda, Gaceta, Arte en Colombia, Revista del grupo de trabajadores de*

la Cultura, *Sobre arte*, y *Teorema*[*]), seminarios académicos, y hasta bienales de arte, en las que se presentaron discusiones sobre el papel del arte frente a la realidad social y política, los artistas del *El arte de ideas* se mantuvieron al margen de dicha discusión y desde una posición mucho más imparcial generaron un arte que si bien vinculaba la realidad social al ejercicio estético, se proyectaba hacia la acción participativa del espectador, es decir la *Experiencia estética*.

Entre los aspectos más destacados del arte político del primer lustro de la década del setenta esta el uso de textos como un referente plástico. No sólo artistas como Salcedo y Caro se valieron de este recurso, la profesora de historia de arte Gina McDaniel Tarver señala a Jorge Posada, Álvaro Barrios, Gastón Batelli y Adolfo Bernal como artistas que encontraron en el uso de palabras un recurso importante en la creación de sus obras. En Caro y Salcedo la connotación política en el uso de mensajes merece un especial análisis, ya que la creación de obras visuales con palabras en estos artistas según McDaniel responde mucho más a «una forma de revelar y criticar la instrumentalización del lenguaje por parte de varias instituciones, incluyendo el Gobierno, los sistemas educativos, los medios masivos de comunicación y las empresas, enfatizando en el uso del lenguaje para educar y persuadir, ya que los límites entre los dos eran poco claros» (McDaniel 2011: 83).

Aun cuando el uso de textos en estos artistas explícitamente connota un mensaje altamente político su uso es mucho más metafórico en el sentido que no solamente se

[*] Para mayor información sobre estas revistas y publicaciones, consultar: María Mercedes Herrera, Emergencia del arte conceptual en Colombia págs. 109 -111

alude al mensaje literal sino a su impacto visual. Caro se vale del lenguaje publicitario y sus mismas estrategias, y Salcedo hace un uso analógico de las palabras y el mensaje. En ambos artistas la referencia escrita va más allá del significado más inmediato, que es el que propiamente están atacando. Este ataque se hace desde formas puramente estéticas que pretenden potenciar una experiencia estética en el espectador. Este auto–reconocimiento de los límites de la acción artística es el que lleva a artistas como Salcedo a definirse así mismo «simplemente como un ciudadano observador y trabajador del arte» (Iovino 2001: 194).

Ilustraci Escudo

Salcedo y Caro especialmente en sus obras intervienen mensajes de gran connotación política y social con un fin mucho más pedagógico en el sentido antes descrito. En obras como *Primera lección* (1970) y *Frases de Cajón* (1975) de Salcedo; y *Aquí no cabe el arte* (1972) y *El imperialismo es un tigre de papel* (1973) de Caro, se orienta la mirada del espectador sin cohesionar la *Experiencia estética* bajo presupuestos que acusen cierto tipo de proselitismo político. En las obras de Salcedo se aluden valores y presupuestos que han sido aceptados y reproducidos culturalmente sin ningún tipo de crítica, pero que en la fuerza comunicativa de la puesta en escena logran cuestionar valores hegemónicos que instan al espectador a reflexionar sobre este tipo de

circunstancias De este modo se activa la participación del espectador más allá de la inmediatez de la obra hacia una reflexión sobre la realidad social y el lugar del espectador como ciudadano.

En Caro se alude a la situación social y cultural de una manera mucho más directa, en la obra *Aquí no cabe el arte* se citan nombres de víctimas de la violencia en Colombia. Esta situación trasciende la connotación más inmediata de la frase o el slogan para "activar" al público hacia la reflexión sobre "su" propia condición social y su papel dentro del conflicto, su arte puede considerarse como una actitud de denuncia frente a la pasividad de la sociedad colombiana. El trabajo de estos artistas políticamente cuestiona las formas de ver y actuar no sólo en el arte sino en la sociedad «Omiten la denuncia frontal o evidente y la retórica del arte político influido por el realismo socialista; pero, por eso mismo, logran formular propuestas más sutiles y al mismo tiempo más agudas, sobre nuestra sociedad» (Robayo 2001: 13). La efectividad política de este tipo de artistas radica en que socavan los valores en que los sectores dominantes han legitimado su poder e influencia.

Este tipo de performances y formas de comunicar ideas son en la mayor parte de los casos resultado de la experiencia social del artista, su idiosincrasia y su ideología. Sin embargo, esta por llamarlo así *sensibilidad social* se proyecta como un acto estético y comunicativo. Estético en la medida en que pretende activar al espectador hacia la emancipación estética desde las formas como se experimenta la obra. Y comunicativo desde los cuestionamientos, criticas y reflexiones que se proyectan en la puesta en escena, y en las formas de exposición de los mensajes e ideologías. No

obstante su eficacia estética no puede medirse en función de los resultados en el espectador. El mensaje o idea constituye un fuerte referente de análisis de este tipo de arte, no hay que olvidar que este tipo de ideas responden a unos presupuestos estéticos, lo que implica un análisis no sólo de la repercusión de estas ideas en un contexto social particular, sino de la especificad de la obra como ejercicio artístico. Si bien estas obras tienen un fuerte sentido social, el carácter estético no radica en los contenidos políticos, ya que las formas de hacer política responden a otros tipos de fines, y la eficacia política acusa otro tipo de prácticas, «la responsabilidad política es algo más que la mera reacción ante la injusticia y el sentimiento por una causa, es una acción planeada en función de sus resultados, pero el saber hacer política es algo propio del político» (Allan Kaprow citado por Camnitzer 2012: 84).

Probablemente los artistas del *Arte de ideas* no fueron ajenos a este tipo controversia, sin embargo la experiencia histórica les permitió superar el debate del artista "comprometido" y darse cuenta que el fin no es el triunfo político sino la consolidación de unas nuevas formas de producir, exhibir, y comunicar ideas en el arte, lo cual se traduce en un nuevo paradigma en el arte, el cual por ser diferente no niega al precedente, simplemente responde a necesidades culturales y sociales que fijan nuevas posibilidades a la creación y recepción artística.

CAPÍTULO 4:

El papel de la crítica en la formación de una tradición interpretativa.

"*La obra de arte considerada en tanto que bien simbólico*
sólo existe para quien posee los medios
que le permiten apropiársela es decir, descifrarla"

Pierre Bourdieu

Aun cuando en un principio seleccionar un periodo específico (en este caso la década del setenta) como parámetro para comprender los cambios y características de un momento particular en la historia del arte colombiano, pueda considerarse como una decisión arbitraria, ya que los cambios y perspectivas artísticas no responden únicamente a parámetros temporales fijos, es inevitable remitirse a la condición temporal para analizar este tipo de fenómenos. Las manifestaciones artísticas hacen parte de una continuidad histórica, responden a condiciones culturales de tiempo y espacio, aunque no son totalmente determinadas por éstas. Por lo tanto, asimilar las obras como testimonio o reflejo de una época y un contexto las condiciona a ser determinadas por características externas que si bien están implícitas en la producción, exhibición y recepción de las obras, no constituye un referente totalizador para comprenderlas. Este tipo de fenómenos responde en mayor medida a características propias del campo es decir, es necesario un enfoque estético que dé cuenta de los cambios y formas en las que se comprenden una serie de hechos o fenómenos a analizar, en este caso pensar cómo a partir de una tradición interpretativa se reconocen una serie de obras de arte.

Durante la década de 1970 del siglo XX, a partir de una serie de innovaciones y experimentaciones en el arte nacional, se generó un cambio en el paradigma artístico que consistió en la modificación de los valores estéticos con los que se convalidaba, juzgaba y cualificaba el arte. Este tipo de cambios no sólo involucra a los artistas y por ende a sus obras, sino a todo un campo artístico constituido tanto por críticos, historiadores y por supuesto espectadores; los cuales más allá de asumir una labor pasiva actúan preponderantemente en la constitución de nuevos valores artísticos, en los cuales se sustenta el inicio de una nueva tradición. Sin embargo, toda génesis y todo cambio implica una transición la cual está representada por la lucha entre la generación de unos valores renovadores y la oposición de una tradición conservadora. Esta (por decirlo así) "lucha" es el precedente que permite analizar cómo se forma una tradición interpretativa dentro de un campo artístico, la cual como ya se ha señalado, no sólo implica la comprensión formal de las obras, sino los modos en que se consume y asimilan estas obras, y por encima de estas, como se consolidan valores estéticos los cuales representan una tradición particular en una época especifica.

Básicamente al analizar una época y una tradición el aspecto más destacable son sus obras y sus artistas, no obstante en el análisis de esta "lucha" actores como el público espectador toman un papel preponderante en la comprensión de la conformación de una tradición estética. El espectador comúnmente ha sido considerado simplemente como el público consumidor de arte, aunque de

la aceptación y comprensión que este tenga de la creación artística depende en gran parte la consolidación y reconocimiento de la obra. Aún así el público no impone el canon estético, ni el artista –en el mejor de los casos– responde caprichosamente a los deseos y demandas del público. Particularmente en los artistas de la década del setenta es perceptible un desdén hacia los circuitos tradicionales del arte y las formas de distribución y consumo de obras. Éstos artistas no solo con sus obras cuestionaban los circuitos tradicionales del arte, sino que respondían a una situación social y cultural que implicaba directamente al público y las formas de asimilar las obras. La supuesta "pasividad" del público reclamaba un arte que activara al espectador, y que del mismo modo respondiera a las necesidades culturales de la época. La aparente ambigüedad de las nuevas producciones artísticas resultaba ser un estimulo que implicaba activamente al espectador en la comunicación del mensaje de la obra.

Aunque los cambios en las formas de presentación y difusión de las obras requería de una mayor participación del espectador en la trasmisión del mensaje de la obra, fue necesario que las obras en sí mismas se constituyeran como una pedagogía de la mirada y el público identificara y reconociera en estas obras la generación de nuevos valores plásticos. Aun cuando en la década del sesenta el ímpetu de novedad marcaba un rasgo definitivo en la escena artística en el país, estas innovaciones en muchos casos fueron rechazadas e incomprendidas en su momento. El público no identificaba lo artístico en esta serie de producciones, y la crítica se polarizaba entre los que defendían unos valores tradicionales y los

que apostaban por la innovación. La actualidad del arte en la década del setenta se debatía sobre la definición de un paradigma que permitiera reconocer lo artístico de estas obras. Tal como a mediados de siglo XX, el arte moderno necesitó de unos críticos y de un público que reconociera en estas producciones obras que representaban un momento clave del arte nacional, el arte de la década del setenta necesitaba de una crítica activa que conceptualizara y definiera lo artístico de las nuevas obras.

Esta labor exigía no sólo crear una taxonomía que permitiera distinguir o clasificar una serie de tendencias artísticas, sino una adecuada conceptualización que permitiera reconocer los cambios formales propios del campo del arte y su repercusión dentro de la cultura y el tiempo histórico que atravesaba. Si bien para la década del setenta la crítica de arte en Colombia era profusa, y gracias al prestigio y nivel alcanzado con críticos como Marta Traba mantenía un carácter académico, para inicios de la década del setenta la polarización entre los criterios políticos, estéticos y hasta de gusto entre los críticos, se creó un clima de controversia del cual el más perjudicado fue el espectador, quien ante el abandono de criterios que guiaran la mirada objetiva de las obras, no identificaba el cambio de paradigma estético que se generaba a partir de estas nuevas obras. No es que la controversia fuera nociva en sí misma, por el contrario el debate manifestaba la necesidad de analizar y poner en contexto este tipo de expresiones para poder comprenderlas y orientar así la mirada del espectador.

Esta polarización de la crítica respondió mayormente a circunstancias institucionales. Para la década del setenta el arte en el país se descentralizaba, los salones regionales y bienales fuera de Bogotá tomaban mayor preponderancia en la escena artística del país. Aun así, la crítica en su mayoría se ejercía desde periódicos y revistas editadas en Bogotá con criterios que respondían fundamentalmente a parámetros institucionales y no desde la actualidad del arte. Esta situación más allá de proponerse comprender la obra y el momento cultural actual, resultó en una lucha por posicionar un criterio institucional. Aun cuando parezca utópico pensar en una crítica totalmente independiente y objetiva, ya que la toma de posición es inherente a la labor del crítico, y como lo señala Carolina Ponce de León, en un país como Colombia,

> Esta independencia ideal es imposible […] No se puede ganar la vida como crítico; por lo tanto, quien ejerce este oficio debe adaptarse a las condiciones que ofrece el medio y esperar que, en el mejor de los casos cuando ejerce un trabajo institucional, la integridad de su labor en ese medio pueda servir de aval intelectual y ético. (Ponce de León 2005:239).

Aunque esta parcialidad puede en el mejor de los casos generar una toma de posición mucho más conceptual y objetiva, generó un clima de controversia del cual el más afectado fue el espectador y de paso los mismos artistas. Ponce de León acota con gran preocupación cómo la generación del setenta se halló huérfana de un respaldo crítico que permitiera comprender y difundir sus obras; señala que la difusión de una artista tan central de la época como Antonio Caro corrió más por

cuenta de periodistas culturales que de la misma crítica. Si bien figuras como Eduardo Serrano (en Bogotá), Miguel Gonzales (en Cali), Álvaro Barrios (en Barranquilla) y Alberto Sierra (en Medellín) difundieron y promovieron con dedicación a los nuevos artistas en sus respectivas regiones y ciudades, su actuar se centró en una labor curatorial que respondía más a fines institucionales que a un propósito por conocer y difundir las nuevas formas de representación artística.

La carencia de una crítica más académica generó un vacío epistemológico que repercutió directamente en la comprensión de estas obras. «En los setenta el protagonismo esta menos centrado en el artista y más en los eventos mismos y claro está en las personas que los organizan» (Ponce de León 2005:255), consecuentemente el valor de la idea y el mensaje de la obra ceden ante la fuerza del espectáculo y la manipulación mediática de la obra. Aun cuando la proliferación de eventos y galerías asociadas al mundo del arte permitió un mayor acercamiento en términos de acceso, redujo las posibilidades de un «público que pueda entender cabalmente los mensajes o acciones de las obras más allá de un acercamiento limitado, superficial o de espectáculo» (Mosquera 2010: 138). Si bien la novedad de las obras acrecentaba la curiosidad de un público ávido de nuevas expresiones y formas “modernas” de representar la cultura, la carencia de una crítica formadora de criterios de comprensión cede ante la superficialidad de la exposición y el montaje convertidos en espectáculo.

Artistas como Burzstyn, Salcedo y el mismo Caro fueron víctimas de esta situación, en su momento fueron subvalorados o incomprendidos, aun cuando sus

obras fueron difundidas y promovidas carecieron de una mirada objetiva que permitiera ubicarlas dentro de un proyecto cultural que identificara los valores estéticos del momento. La atención se centró en las características particulares de las obras de cada de artista siendo un proceso más bien descriptivo y clasificatorio. En muchos casos cedió a la fuerza de la polémica, destacando los aspectos más superficiales de las obras como la poca factura, la supuesta ambigüedad del mensaje de la obra, la experimentación con materiales poco usuales y la idea de fragmentación.

Críticos como el venezolano Juan Calzadilla y artistas como Salcedo advirtieron la falta de una crítica teórica y formadora, el venezolano en su segundo artículo sobre XXI salón de Artistas Nacionales afirmó:

> Crítica seria, que pueda llamarse tal, no he leído ninguna sobre el salón […] el salón es una prueba palpable de la falta de una crítica seria, capaz de apoyar conceptualmente a la vanguardia y por otra parte, demuestra que lo que se escribe, especialmente cuando procede de la Escuela De Bellas Artes de la Universidad (Nacional) no ha pasado por un análisis verdadero. En este caso habría que hablar sobre todo de una crisis de maestros y de una falta de interés por la investigación que se manifiesta más que todo en el nivel teórico» (Calzadilla, citado por González 2007: 134).

Serrano y Rubiano los críticos más prolíficos de la época poseían un currículo destacable, –Serrano estudió museología en Nueva York y Rubiano acababa de

regresar de Londres donde perfecciono estudios de arte– sin embargo su trabajo como críticos no se destacó por exponer un nivel teórico que permitiera contextualizar las obras desde un trasfondo cultural importante o sobre una base que permitiera analizar los orígenes de este nuevo paradigma. En muchos casos se apreció este tipo de obras como una forma más del arte moderno o un movimiento vanguardista. Si bien para la época la crítica no era un género académico, merecía un tratamiento teórico que sustentara posiciones y criterios desde los cuales el público espectador pudiera no sólo comprender las obras sino valorarlas dentro un proyecto social y cultural, tal como en su momento lo pensó Traba «la crítica en Colombia, debería cumplir una función didáctica que le permitiera al espectador definir sus propios elementos de juicio» (Ponce de León 2005:244).

Sin embargo la crítica sufrió un grave detrimento a causa de opiniones triviales e injustificadas que circulaban en artículos de prensa en los principales diarios y a falsos críticos como Daniel Olcick, un estafador que afirmaba haber sido asistente de Jean Cocteau, y que desde su arribo al país había escrito sus criticas en el diario El Tiempo, y actuaba como "marchand" privado de algunos pintores en Bogotá. Este tipo de escritos de prensa destacaban los aspectos más controversiales y superficiales de los salones y bienales, se resaltaban incidentes como la "inundación" producida por la obra de de Caro en el XXI salón de Artistas Nacionales, la cachetada que Caro le propinó a Rubiano por el rechazo en el Salón Nacional de 1972, el uso de objetos y materiales tabú como condones y semen en las obras de Rojas en escenarios vernáculos como lo eran para entonces los museos, o el episodio del trío contratado

por Salcedo cantando sátiras al XXIII salón oficial entre otros hechos, los cuales acentuaban aún más la carencia de una crítica seria y formadora públicos.

Aun cuando estos hechos y sucesos acontecieron como una forma de representación del momento que atravesaba el arte nacional, no se analizaron como tal, se destacó la anécdota sobre el trasfondo contextual cuando su importancia era vital para comprender como esta serie de conductas eran la representación de no sólo un patrón puramente artístico sino una manifestación hacia la transición de unos nuevos valores estéticos y culturales que se abrían paso. Los artistas actuaban consecuentemente con el momento artístico que inauguraban, sin embargo el impacto de sus actuaciones y la repercusión de sus actos frente a su trabajo artístico fueron asimilados como actos de rebeldía que el público no alcanzaba a comprender debido a que no poseía los criterios suficientes de juicio para intuir las razones de la conducta artística de esta nueva generación. Aunque estos hechos no pasaron desapercibidos y existe bastante material que documenta la situación de los Salones Nacionales y los eventos más relevantes de la actividad cultural de la época, carecen de estudios que analicen la repercusión de estos episodios frente a la formación de públicos y la formación de una tradición interpretativa y valorativa de este tipo de arte.

Distintas investigaciones y trabajos actuales objetan el usual señalamiento de que en Colombia no existe crítica de arte después o antes de Marta Traba[*], sin embargo

[*] al respecto se pueden consultar los artículos: *La crítica de arte en Colombia los primeros años* de Víctor Alberto Quinche Ramírez En: Historia crítica Nº 32 pp 274-301 (2006). *Arte crítica y sociedad*

este cliché cobra relevancia al analizar la influencia que la crítica argentina ejerció en la conformación de una tradición interpretativa en nuestro país. Si bien la afirmación es un cliché, manifiesta la necesidad de crear una *memoria de la historia de la crítica de arte en Colombia* como lo afirma William López Rosas en el texto: *Los públicos de la crítica del arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada*. Este tipo de análisis ejemplifican la influencia de la crítica en la recepción de la obra de arte y la formación de juicios de valor, no sólo sobre las obras, sino sobre la actividad cultural en general. Esta reflexión es una condición necesaria para comprender historiográficamente los procesos de producción de las obras y los modos cómo éstas configuran un marco de recepción e interpretación. Este enfoque permite pensar la crítica como una actividad pedagógica la cual tiene por sentido crear los criterios de valoración de las obras y crear una tradición interpretativa que permita no sólo valorar las obras sino enmarcarlas dentro de un proyecto cultural.

Hay que reconocer que la novedad que presentaban las obras de finales de la década del sesenta y principios del setenta constituía un reto interpretativo para la generación de críticos herederos de la tradición interpretativa inmediatamente anterior. Para la década del setenta la generación de los artistas modernos goza de total prestigio y el canon representado por estos artistas se constituye como una tradición interpretativa. Aun así es importante aclarar a este respecto que los cambios

---

en Colombia 1947 – 1970 de Ruth Nohemí Acuña, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1991. (tesis sin publicar), *La crítica de arte en Colombia (1974-1994)* de Carolina Ponce de León. Bogotá biblioteca Luís Ángel Arango Banco de la república (1995). *Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia* de Carmen María Jaramillo, Revista artes Nº 7 universidad de Antioquia facultad de artes (2004). *La Crítica de arte en Colombia, amnesias de una tradición* de William Alfonso López Rosas Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional de Colombia (2005).

artísticos no son inmediatamente asimilables por la crítica en todos os casos; por ejemplo el paradigma del arte moderno como se ha mencionado en capítulos anteriores se reconoce plenamente a partir del trabajo teórico de críticos entre otros como Marta Traba que para la década del setenta realizan una conceptualización de lo sucedido en las dos décadas precedentes. Sin embargo, del trabajo crítico que se realiza del arte en su momento corresponde una posterior conceptualización que permitirá la consolidación de una tradición interpretativa que involucra tanto artistas y obras como al público receptor y la crítica formadora. Pensar en una historia de la crítica en Colombia, implica analizarla desde los paradigmas que representan el arte nacional en general. La crítica no sólo es una actividad dependiente de las producciones artísticas, sino de igual forma promueve o desvirtúa valores artísticos que constituirán una tradición interpretativa la cual forma al público espectador. No obstante, el espectador desde criterios de gusto y tradiciones culturales valora la obra y somete el criterio del crítico a juicio propio, constituyendo así una relación recíproca entre artistas-obras, crítico y público desde la cual se consolida una tradición interpretativa.

Podría considerarse a grandes rasgos que antes de la década del setenta en Colombia han predominado dos tradiciones interpretativas en la crítica de arte, la primera corresponde al paradigma de la figuración y el arte americanista y político de la primera mitad del siglo XX, dominado por los criterios académicos de la Escuela de Bellas Artes y por una crítica mucho más literaria, ejercida por poetas e intelectuales como Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro, Laureano Gómez,

Baldomero Sanin Cano, Jorge Zalamea entre otros y el segundo por el paradigma del Arte moderno influenciado por las vanguardias europeas y la noción de modernidad artística, esta segunda generación de críticos (la gran mayoría extranjeros) son conocedores de arte y ejercen la crítica desde parámetros mucho más académicos, se destacan los nombres de Marta Traba, Casimiro Eiger, Walter Engel, Clemente Airó y Luís Vidales. La generación del relevo o nueva crítica (como la llama Ponce de León), está conformada por Eduardo Serrano, Germán Rubiano, Galaor Carbonell, María Elvira Iriarte y Luís Fernando Valencia; esta generación tiene por fin promover y difundir la nuevas concepciones e ideas artísticas y estéticas de una nueva generación de artistas que inaugura un nuevo paradigma en las artes nacionales, lo cual implica una nueva concepción del arte que dista mucho del canon del arte moderno y de las prácticas y metodologías como la generación anterior promovió y conceptualizó el arte.

Esta nueva generación de críticos, como los artistas y el público en general, es heredera de unos cambios contextuales y culturales en el país, los cuales implican de igual modo cambios en la forma de producir, comunicar y consumir el arte. Aunque la crítica de arte en Colombia posee una larga tradición en prensa, las características de las nuevas producciones artísticas y una serie de condiciones institucionales exigen un cambio general en la forma de ejercer la crítica en Colombia en la década del setenta. Aun cuando la prensa y las publicaciones seriadas especializadas en arte para la década del setenta continúan siendo el medio más idóneo para ejercer la crítica, el cambio necesario en la crítica no es un cambio necesariamente de forma

sino de contenido. Este cambio, en respuesta al paradigma estético promovido por los artistas, se sustenta mucho más en la forma de comunicar ideas al público espectador a partir de los ejercicios curatoriales y expositivos. Si bien como se ha venido exponiendo hasta este punto la crítica de arte en Colombia debe cumplir con una función didáctica que ofrezca elementos de juicio que permitan comprender la obra de arte dentro de un proyecto cultural, este cambio debe iniciar por una conceptualización de las producciones artísticas desde el trabajo curatorial y expositivo, que sirva de base para un trabajo critico conceptual. Si para la década del setenta la consolidación de las instituciones, (museos, revistas y galerías) operan como escudos desde los cuales se ejerce la crítica de arte, (Ponce de León 2005: 264), y resta independencia al crítico, esta situación más que condicionar la labor crítica, debe impulsar una labor todavía más pedagógica.

Una de las principales estrategias que ha permitido visibilizar el arte latinoamericano, más allá del estrecho vínculo contextual que lo ligue al país de origen, es el reconocimiento del arte desde características que implican pensar mucho más las historias locales y el carácter ideológico de estas representaciones más allá de las similitudes formales y de las teorías impuestas por los centros hegemónicos del arte. Este tipo de acercamientos se pueden observar en el trabajo de Gerardo Mosquera como curador e historiador del arte latinoamericano, una visión que él mismo reconoce parte de un «*corpus* con rasgos propios modificador de los paradigmas prevalecientes desde el arranque de los años setenta, Cuando Marta Traba publicó el primer libro donde se enfocaba al arte latinoamericano con una

visión totalizadora, procurándole cierta unidad conceptual» (Mosquera 2010 :111). No solamente Mosquera ha sustentado su análisis conceptual con base a su trabajo curatorial, esta misma experiencia la han tenido críticos como: Mari Carmen Ramírez, Carolina Ponce de León y Luís Camnitzer, entre otros.

Aunque la crítica en los setenta está marcada por una fuerte orientación institucional, la cual llevaría a pensar que los ejercicios curatoriales marcarían la pauta para ejercer una crítica mucho más conceptual y reflexiva del contexto cultural del país; podría considerarse que el periodismo cultural es la tendencia dominante en la crítica escrita durante la década del setenta. Si bien Serrano y Rubiano ejercen la curaduría alternamente con la crítica de arte, esta labor no influye decididamente sobre su labor como críticos, ya que los ejercicios curatoriales carecen de una reflexión contextual que ubique la obra dentro de un proyecto cultural e ideológico, el cual los mismos críticos debían orientar. Ponce de León clasifica el perfil crítico en tres niveles: 1º periodista cultural, 2º Comentarista y 3º Crítico. Las exposiciones más destacadas del Arte de Ideas de la década del setenta están en el mismo orden del periodismo cultural, «ofrecen datos específicos que responden al dónde, cuándo, quién y qué» (*Cfr*. Ponce de León 2005) en el mejor de los casos ofrecen comentarios con cierto nivel argumentativo en el que «ofrecen una exposición personal moderada con intenciones principalmente pedagógicas.» (*Cfr*. Ponce de León 2005) pero no alcanzan la capacidad interpretativa propia del Crítico «que permita proyectar su objeto a otros contextos interpretativos, en este sentido el crítico propone un diálogo con la obra, combina metodologías de análisis tras las cuales

interpreta y elabora un contexto de percepción para el objeto estudiado.» (*Cfr* Ponce de León 2005: 243).

Los criterios "modernos" con los cuales se había consolidado la crítica para el caso del arte moderno no eran remisibles para el caso de las obras del Arte de Ideas, el lenguaje mucho más conceptual y por tanto ideológico de este tipo de producciones exigía una mirada que excediera los tradicionales enfoques formalistas y de cierto modo la manera como se abordaba la relación entre arte, política y cultura. Pese a que se pueden establecer conexiones con el arte moderno, el Arte de Ideas implica una nueva forma de representar la realidad que excede las categorías modernas con las que se venía ejerciendo la crítica en el país. Pese a que los artistas fueron promovidos en las principales reseñas de los Salones Nacionales y en los eventos alternos al salón, fue sólo a partir de finales de la década cuando se dieron los primeros análisis que involucraran una reflexión sobre los aspectos ideológicos de este tipo de arte. A este respecto es valioso el trabajo tanto de curador como de crítico de Miguel González frente a artistas como Bernardo Salcedo, Antonio Caro y Álvaro Barrios. González desde una mirada mucho más sociológica logró entender la importancia de estos artistas dentro del panorama del arte nacional, empezó a investigar y reseñar la trayectoria de estos artistas, de este modo y gracias a su experiencia como curador no solo atendió a los eventos en los que estos artistas participaron sino que realizó un trabajo que principalmente permitió conocer los primeros catálogos razonados de estos artistas en la Revista *Arte En Colombia*, allí

publicó los artículos: *Todo está muy Caro, Salcedo no en-Caja, Crónica Álvaro Barrios y Juan Camilo Uribe. Sueños con Marcel Duchamp* entre otros.

El trabajo de González de finales de la década, como algunos artículos y trabajos curatoriales de Álvaro Barrios, y las críticas escritas bajo diferentes seudónimos de Bernardo Salcedo pueden entenderse como los primeros intentos de formar un público con una disposición a la experiencia estética que prefiguraban este tipo de obras. Es importante señalar en este orden de ideas que:

> El reconocimiento del sentido y el valor de una obra de arte exige la formación de una disposición a la experiencia, y que esta no puede entenderse como un simple efecto de coincidencia "natural" entre un *habitus* culto y un campo preparado, se considera que sólo las obras que son observadas por los espectadores dotados de la disposición y competencia estética que ella exige logran ser posicionadas en lugares privilegiados dentro del espacio social (Herrera 2011: 2144).

Mientras los artistas proponen un arte de orden ideológico a través de los cambios formales expuestos[9], los críticos a excepción de los casos ya citados, realizan una crítica enfocada en los aspectos formales en la que destacan las innovaciones y características físicas de la obra, acotando en muchos casos superficialmente el carácter ideológico propio de estas obras. Si bien al finalizar la década se realizan antologías de textos periodísticos y textos enciclopédicos sobre los aspectos más sobresalientes del periodo, es sólo a partir de la década del noventa y principios del

[9] El carácter ideológico del arte de la década del setenta es definido y abordado con más detalle en el capítulo: *El valor plástico de la idea*.

dos mil donde empiezan a aparecer catálogos razonados y textos monográficos sobre los artistas más destacados del Arte de Ideas. Paralelamente a la aparición de este tipo de textos[10], la actividad curatorial en el país adquiere nuevas características las cuales implican pensar las obras desde un análisis mucho más contextual que permita interpretar las obras y el momento cultural desde ámbitos mucho más ideológicos. Es importante destacar en este aspecto el trabajo de Maria Iovino frente artistas tan importantes de este tipo de arte como Bernardo Salcedo y Óscar Muñoz. En el caso de Salcedo: *El Universo en Caja* no sólo establece un acercamiento bastante acertado sobre los cambios de estilo y forma propiciados por este artista a finales de la década del sesenta, sino que los relaciona con toda una reformulación cultural de la imagen que proviene de la influencia tanto del cine como de la fotografía y el acontecer social y político del país. En el caso de Muñoz en: *Volverse aire* «revisa la obra buscando establecer en relación profunda con los procesos culturales y de orden social y político tanto del Valle del Cauca como de Colombia la forma como este artistas fue modelando su trabajo alrededor de una reflexión sobre la realidad y sobre la representación de lo real» (López en Arango 2008: 155). Este tipo de análisis parte tanto de un trabajo crítico que implica pensar la obra desde ámbitos mucho más culturales y contextuales como del trabajo de Iovino como curadora en la biblioteca Luis Ángel Arango.

Además de María Iovino, el trabajo de críticos como Carolina Ponce de León, Carmen María Jaramillo y William López entre otros, tiene como característica

[10] Un inventario más detallado sobre este tipo de textos se encuentra en el capítulo: *Génesis de un paradigma*.

particular la reflexión desde el campo de la curaduría. La reconstrucción que han hecho de la obra de artistas como Bernardo Salcedo, Alejandro Obregón y Óscar Muñoz ha permitido conocer la obra de estos artistas no solamente desde la historia del arte local, sino contextualizarla desde un trabajo mucho más sociológico, lo cual implica pensar la interacción de la obra con el espectador. El enfoque sociológico de estos críticos permite, –como como lo reconoce Víctor Alberto Quinche, en su texto, *La crítica en Colombia, los primeros años*– reconocer «que el significado de las obras de arte no se encuentran en las obras como objetos aislados, que nos indican sus propias lecturas, sino en la interacción entre obras y receptores» (Quinche 2006: 280). Este tipo de enfoque implica tanto una contextualización histórica, como un acercamiento al público-espectador como parte fundamental de la comprensión de la obra, sin olvidar el énfasis ideológico tan representativo del Arte de Ideas de la década del setenta.

Este tipo de crítica actual obedece a un cambio de paradigma que no sólo parte de los cambios propiciados por los artistas en sus obras, sino de una reformulación del trabajo curatorial que implica activamente al espectador dentro de la construcción del mensaje de la obra. El arte como una representación de la cultura general es dinámico y se vincula a los cambios en la política, la cultura de masas, los procesos de hibridación y los nuevos escenarios culturales. Estos cambios históricos a los cuales el arte responde, implican una renovación total de la práctica artística, la curaduría, la crítica así como de la percepción de la obra por parte del espectador.

Las revoluciones sociales, culturales y políticas de la década del sesenta motivaron un arte en el que el protagonismo lo adquiere el espectador a través de las formas de interacción con la obra. Es una época en la que las manifestaciones públicas indican la necesidad de una participación activa del ciudadano en todos los ámbitos sociales. Es a partir del posterior enfoque didáctico que toma la labor curatorial donde se logra llenar el vacío teórico dejado por la crítica de arte post-Marta Traba. El crítico o curador en esta instancia se perfila como un mediador entre la obra y el público, que no pretende juzgar la obra desde una toma de posición que excluye para afirmar, ni tampoco imponer un canon estético que inhiba el gusto del espectador, más allá de eso pretende ser un agente que potencialice la experiencia estética del espectador tanto desde el museo como desde la critica impresa. En este orden de ideas es importante citar la perspectiva de López Rosas al proponer que:

> De una teoría basada sobre una noción vertical de conocimiento, en la que el museo obraba como el experto que detentaba la verdad sobre el patrimonio, se ha pasado a una concepción en la que las exposiciones puedan ser vistas como un escenario cognitivo, como un lugar de encuentro, dentro de la cual la experiencia cultural del espectador juega un papel preponderante. La práctica educativa en el museo es concebida así, como una negociación: como un diálogo entre los contenidos del museo y la "enciclopedia" del visitante (López en Arango: 2008: 160).

La fundación de una tradición interpretativa en el Arte de Ideas fue posible gracias a dos aspectos el primero, el cambio de perspectiva que la crítica experimentó

gracias al enfoque didáctico de la práctica curatorial y el segundo, al estudio de las obras como parte de un proyecto cultural mucho más global que no sólo implicó el reconocimiento de los cambios formales en la producción artística. Este nuevo enfoque abre paso no sólo a una generación de artistas que convalidan el valor plástico de la idea, sino a la recepción de lenguajes artísticos que permiten la generación de nuevos valores estéticos en los que la experiencia estética del espectador se convierta en objeto de reflexión teórica.

5. CONCLUSIONES:

Bajo el concepto de *Arte moderno* se distinguen y consideran las principales y más destacadas manifestaciones del arte en Colombia del siglo XX, sin embargo es a partir de la década del setenta del siglo ya mencionado donde se produce un arte que no sólo dista del sentido y propósitos que exhibe el arte moderno, sino que representan un nuevo paradigma que en lo fundamental consiste en una renovación en las formas de comunicar ideas en el arte.

Estos cambios se vienen gestando desde las rupturas tanto de contenido como de forma que se generan paulatinamente a partir de 1960, sin embargo es en la época del setenta donde se manifiestan con mayor cohesión, siendo un objetivo tácito que vincula los valores estéticos de gran parte de los artistas nacionales.

Este cambio de paradigma o giro estético como se le ha llamado a lo largo de la investigación, no sólo se evidencia en el aspecto formal de las obras reseñadas, –aun cuando este sea el rasgo más evidente–, sino en los procesos de recepción y cualificación de las obras, lo cual implica una renovación de los criterios de valor

estético por parte de los artistas, la crítica y por supuesto del público espectador. El proceso de investigación permitió comprender que los cambios que se produjeron en la década del setenta sobre las formas de exhibición, circulación y consumo de arte en el país propiciaron un cambio en el panorama artístico del país que exige un análisis ideológico que permita comprender la obra desde un contexto mucho más social y cultural, al cual la obra en sí misma está respondiendo.

Si bien la comprensión de un periodo artístico remite inicialmente al estudio de las obras, el análisis del periodo aludido exigió la evaluación de la influencia que ejercen los hechos culturales de la época, los juicios de la crítica y las reacciones del público en la generación de un paradigma estético que responde no sólo a las aspiraciones estéticas de un grupo de artistas, sino a la necesidad de corresponder a las condiciones culturales y temporales de una nueva generación que precisó una renovación en las formas de expresar y representar la realidad.

Es a partir de la década del setenta donde la idea incide preponderantemente en el valor plástico de la obra, el carácter estético radica ahora en la capacidad de simbolizar y representar más allá de su materialidad. Esta situación generó una renovación en las formas de producción y una nueva tradición interpretativa heredera del trabajo curatorial de la cual consecuentemente emergió una crítica nuevamente formadora capaz de guiar la mirada y el comportamiento estético del espectador. La consolidación estética de este tipo de arte surgió de la reciproca relación entre obra, crítica y público, que si bien fue promovida desde los ideales estéticos de una

generación de artistas logró reconocimiento a través de la experiencia estética del espectador.

Más allá de la renovación en las formas de producción como sucede en la mayor parte de las vanguardias estilísticas, el Arte de Ideas demandó reconocer la materialidad de la obra como un medio a través del cual se representa la idea; de las formas como se experimenta y representa esta idea surge la obra considerada como arte.

6. BIBLIOGRAFIA:

LIBROS:

- ARANGO GÓMEZ, Diego León (2008)
La crítica de arte entre el multiculturalismo y la globalización. La carreta editores E.U. Medellín
- BARNEY-CABRERA, Eugenio - RUBIANO CABALLERO, Germán (1986)
Historia del arte colombiano. Salvat editores S.A, Bogotá.
- BARRIOS, Álvaro (1999)
Orígenes del arte conceptual en Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Bogotá
- BENJAMIN, Walter (1989)
"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Discursos interrumpidos I. Taurus, Buenos Aires.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain (2003)
El amor al arte, los museos europeos y su público. Paidos estética. Barcelona.
- CAMNITZER, Luis (2012)
Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Alcaldía mayor de Bogotá, secretaria de recreación, cultura y deporte. Bogotá.
- FRANCASTEL, Pierre (1998)
Sociología del arte. Alianza editorial. Madrid.
- GARZÓN, Diego (2005)
Otras voces otro arte: diez conversaciones con artistas colombianos. Editorial Planeta. Bogotá
-GIRALDO, Efren (2007)

Marta Traba: Crítica del arte latinoamericano. La carreta editores E.U. Medellín Colombia
- GÓMEZ ECHEVERRI Nicolás, GONZÁLEZ ESPINOSA Felipe, BERNAL María Clara, GONZALEZ, Beatriz (2007)
Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte. Ministerio de Cultura, Área
de Artes Visuales, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. Bogotá.
- HERRERA BUITRAGO, María Mercedes – GIUNTA, Andrea – SUAREZ, Silvia - McDANIEL Tarver, Gina - GONZALEZ MARTINEZ, Katia - RAMIREZ BOTERO, Isabel - CALLE, Aura – RESTREPO, José Alejandro – CABRERA, Marta – GIRALDO, Sol Astrid - RUBIANO PINILLA, Elkin. (2011)
Encuentro de investigaciones emergentes. Alcaldía mayor de Bogotá. Bogotá
- HUERTAS SÁNCHEZ, Miguel Antonio. (2005).
El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Bogotá.
- IOVINO, María A. (2001)
Bernardo Salcedo, El universo en caja. Banco de la República. Bogotá.
_____. (2003)
Oscar Muñoz: Volverse aire. Ediciones Eco. Bogotá
- JARAMILLO, Carmen María. (1999)
El papel de la crítica en la consolidación del arte moderno en Colombia. Ministerio de Cultura, Bogotá.
- JAUSS, Hans Robert (2002)
Pequeña apología de la experiencia estética. Paidós. Barcelona
- _____ (1986)
Experiencia estética y hermenéutica literaria. Taurus ediciones. Barcelona.
- LÓPEZ ROSAS, William Alfonso. (2005).
La Crítica de arte en Colombia, amnesias de una tradición. Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
- MARZONA, Daniel y GROSENICK, Uta. (2006)
Arte Conceptual. Taschen. Madrid
- MEDINA, Álvaro. (1995)
El arte colombiano de los años veinte y treinta. Colcultura, Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá.
- MOSQUERA, Gerardo (2010)
Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalismo y culturas. Exit publicaciones. Madrid.
- PONCE DE LEÓN, Carolina. (2005)

El efecto mariposa: ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Bogotá.
- _____ (1995)
La crítica de arte en Colombia (1974-1994). Biblioteca Luís Ángel Arango, Banco de la república, Bogotá.
- RANCIÈRE, Jacques. (2010)
El espectador emancipado. Manantial, Buenos aires.
- ROBAYO, Alonso (2001)
La crítica a los valores hegemónicos en el arte Colombiano. Convenio Andrés Bello, Ediciones Uniandes. Bogotá
- RUBIANO CABALLERO, Germán (1986)
Manual de historia de colombiana. Tomo III, Las Artes plásticas en el siglo XX. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá
- RUEDA, Santiago. (2005)
>Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas 30 años de arte en Colombia. Alcaldía mayor de Bogotá. Bogotá.
- SERRANO RUEDA, Eduardo. (1976)
Un lustro visual: ensayos sobre arte contemporáneo colombiano. Tercer mundo, Bogotá.
- _____ (1985)
Cien años de arte colombiano. Museo de Arte Moderno, Bogotá
- TRABA, Marta. (2005)
Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- _____ (1973)
Historia abierta del arte colombiano. Ediciones Museo La Tertulia, Cali.
- _____(2002)
Textos escogidos, selección y prólogo de Alfredo Iriarte. Colseguros, Bogotá.

DOCUMENTOS:

- CRISTANCHO, Raúl, (1991)
Miguel Ángel Rojas, de la imagen fotográfica a la imagen pictórica. Banco de la República, Bogotá.
- GONZÁLEZ, Beatriz (__)
Andy Warhol y la recepción del arte pop en Colombia, en: http://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/b-gonzalez-colombia-pop.html#diez. Consultado el 16/01/2013.

-_____ (1997)
Yo no soy una pintora pop. Conferencia dictada en la Maestría en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 1999.
- LÓPEZ, Miguel Ángel
¿Es posible reconocer el Conceptualismo Latinoamericano?. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_23_miglop2b.pdf.
- MEDINA, Álvaro (1978)
Procesos del arte en Colombia. Publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del banco de la república. Disponible en: http:// www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/intro.htm#estancamiento.
- MELO, Jorge Orlando. (1991)
Algunas consideraciones globales sobre "modernidad" y "modernización" en el caso colombiano. En: http://www.jorgeorlandomelo.com/modernidad.htm. Consultado 12/01/13.
- QUINCHE RAMÍREZ, Víctor Alberto (2006)
La crítica de arte en Colombia: Los primeros años. En: Historia crítica Nº 32 pp 274-301
- RUBIANO CABALLERO, Germán
Bursztyn, Feliza en: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/bursfeli.htm. Consultado 29/01/2013

REVISTAS:

- DAVIS, Fernando (2008)
Entrevista a Luis Camnitzer, "Global conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico" En revista: Ramona No 86. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, Miguel (1980)
Antonio Caro, Todo esta muy caro. Re-vista arte en Colombia número 13 de Octubre de 1980. Bogotá.
- _____ (1981)
Salcedo no En-caja. Arte en colombia art-nexus número 15. Junio de 1981. Bogotá
- GUERRERO, María Teresa – PINI, Ivonne (1993)

La experimentación en el arte colombiano del siglo XX: década de los años sesenta y setenta. Revista Texto y contexto Nº 22. Bogotá.
- JARAMILLO, Carmen María. (2004)
Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. Revista artes Nº 7 universidad de Antioquia facultad de artes, Medellín.
- RUBIANO CABALLERO, Germán (1967)
La plástica colombiana en 1966. En: *Revista ideas y valores.* Nº 27,28 y 29 pp 263. Universidad nacional. Bogotá.
- SERRANO, Eduardo (1980)
Los años setenta: y el arte en Colombia, publicado en: Re vista del arte y la arquitectura, Año 1 Nº 4.
- TRABA, Marta. (2009)
La cultura de la resistencia. En: revista de estudios sociales, No 34, diciembre 2009. Pp. 137- 145

TESIS:

- ACUÑA, Ruth Nohemí (1991)
Arte crítica y sociedad en Colombia 1947 – 1970. Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. (tesis sin publicar)
- CORTÉS, María Clara.
Acercamientos a la obra de Antonio Caro. Tesis para optar al título de magister en Historia y teoría de la Arquitectura y el arte. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá 2001
- QUINCHE RAMÍREZ, Víctor Alberto (2011)
¿Tiene alguna utilidad leer desde la filosofía los desarrollos de la crítica de arte?
La estética de la recepción y la hermenéutica en torno a la crítica de arte, la recepción de la obra de Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos. Tesis para optar al título de magister en filosofía. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá