

El Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano y las vanguardias latinoamericanas

Imelda Ramírez González

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

Una de las conclusiones derivadas de dichos eventos tuvo que ver con la comprobación, para muchos participantes, de la poca efectividad de las bienales “genéricas”. Para el investigador y poeta peruano Mirko Lauer, por ejemplo, el evento de São Paulo revelaba “los límites de la Gran Antología Plástica Latinoamericana” tal como era definida por “Bayón, Pellegrini, Traba, Ugarte Eléspuru o Cardoza y Aragón para cada uno de los países del continente”. Una “Gran Antología” de los “plásticos más consagrados”, decía Lauer, se asemeja a una vitrina, y “(toda vitrina, de alguna manera, sugiere de inmediato la competencia comercial)”.¹

Por su parte, la investigadora mexicana Rita Eder señaló:



Lo primero que salta a la vista, es la imposibilidad de continuar en la etapa de los grandes eventos y las grandes generalizaciones que provocan un lenguaje cada vez más superficial. La tarea hoy, y de hecho ya ha comenzado, es la realización de estudios

particulares.

*Mientras no
conozcamos y
analicemos a
fondo la realidad
específica, las
condiciones
particulares de la
producción*

artística en cada país de América Latina, nos estamos alejando del poder formular de manera coherente las semejanzas y las diferencias de este latinoamericanismo al cual aspiramos.²

Se trataba, siguiendo a Mirko Lauer, de un aprendizaje “de lo que es el arte de los latinoamericanos”, y como todo proceso de aprendizaje, “es un terreno abierto a la prueba y el error”. Lo importante para este autor era que el proceso continuara y que en su avance fuera “modificando a la estructura misma del *establishment* del arte en el Continente”. Así pues, como parte de ese proceso de prueba y error, en São Paulo se esbozaron los puntos para “diálogos futuros”, y se reconoció la necesidad de suplir la orfandad de teoría para el arte latinoamericano, al evidenciarse, entre otras, “los límites de la teoría de la resistencia de Marta Traba”, circunscrita a “un par de docenas de artistas”. De ese modo, se anticipaban las reflexiones que vendrían:



[...] a través de las delgadas paredes de las salas de conferencia —dice Lauer— pude oír las tenues vibraciones de un diálogo futuro: [...] la renovada preocupación por desbrozar el concepto de arte popular, el intento de reubicar el vanguardismo en un contexto social y en general, la relativización de todas las nociones establecidas en arte desde fines de la pasada guerra.³

Consideraciones que fueron recogidas por Juan Acha para idear el Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano en el MAMM — Museo de Arte Moderno de Medellín—.⁴ Así, propuso para el MAMM un evento en el que teoría y práctica confluyeran y permitieran “dibujar un mapa tentativo” que permitiera “analizar, revisar, discutir” e, incluso, cuestionar “el papel de la vanguardia de las últimas décadas” en América Latina. Con lo no-objetual, Juan Acha hacía énfasis en los cuestionamientos a la tradición del modernismo, encarnada en el culto elitista a la obra de arte. En ese sentido, los no-objetualismos permitían una expansión de lo que era tradicionalmente considerado como arte.⁵

Al ser interrogado acerca de lo no-objetual, Juan Acha señalaba que al aliarse el arte y la vida cotidiana, se abrían distintas alternativas de acción para el artista: el diseño, porque permitía estetizar los



entornos para la vida; las artesanías, pues ni ellas ni sus creadores eran endiosados; y las obras urbanas, pues no eran vendibles ni podían “ser tomadas por objeto”. Además de estas alternativas, se abría una “vertiente nihilista” que, en “la creencia de que no tiene objeto hacer arte”, el artista “señala” y muestra “otras cosas de la vida común” que pueden “tomarse como arte”. Además de las anteriores, estaba la opción “posmodernista”, contraria a “los ideales del humanismo y el Renacimiento”, ya asimilados por los medios de comunicación de masas.

Para el Coloquio y Muestra Latinoamericana, Juan Acha propuso articular teoría y práctica artística de una forma más cohesionada. Por esa razón, el evento fue pensado con dos componentes

interrelacionados: un Coloquio, en el cual los diferentes investigadores latinoamericanos plantearan sus propuestas teóricas, y una Muestra, en la que se presentaran las diversas propuestas de artistas no-objetualistas, representativos de los respectivos países referenciados en las ponencias. Con el fin de trazar las trayectorias de los no-objetualismos en los seis países latinoamericanos participantes (México, Venezuela, Colombia, Brasil, Perú y Argentina), fueron invitados al Coloquio los investigadores Rita Eder, Lilly

Kassner, Óscar Olea, Manuel Hernández (Hersua), Aracy Amaral, Alfonso Castrillón, Jorge Glusberg, Mirko Lauer, María Elena Ramos, Emilio Souza, Néstor García Canclini, Eduardo Serrano y Álvaro Barrios, estos dos últimos participantes por Colombia.⁶

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



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

Esta modalidad de integrar teorías, en este caso una “teoría social del arte”,⁷ con las prácticas artísticas, en vez de la acostumbrada crítica de arte, así como de ajustarse a un problema específico, como era el de las vanguardias, era la concreción de necesidades ya sentidas y expresadas en otros eventos, y, a su vez, marcaba diferencias importantes. Esta situación, según Mirko Lauer, era, precisamente, el aspecto más destacable del Coloquio y de la Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual:

[...] todos los artistas y críticos que vinieron aportaron en su conjunto una visión global de la vanguardia artística de América Latina de los últimos 20 años y de lo cual no había antes referencia. Es quizás la primera oportunidad en que teóricos de la “teoría social del arte” se ven contactados simultáneamente con un tipo de práctica artística. Por eso el diálogo ha sido concreto sobre las obras del No-objetualismo sobre una base práctica. Hay una relación orgánica entre la muestra y las ponencias, no es como sucede casi siempre, que la teoría está [disociada de] los hechos artísticos.⁸

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

Notas

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

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

3 Lauer, *Op. cit.*, p. 15.

4 Sobre las ideas estéticas de Juan Acha, aparte de su extensa bibliografía, véase una síntesis realizada por él mismo, publicada en Juan Acha, “La crítica de arte”,

Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina, Medellín, vol. 1, núm. 3, 1979, pp. 18-22.

5 Comunicados de prensa 3 y 9 (“No una sino dos bienales, no uno sino dos coloquios”), *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Archivo MAMM, Medellín, mayo de 1981.

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

7 La “teoría social del arte” era un nombre para designar “todas aquellas metodologías que dan lugar privilegiado a los aspectos socio-históricos de la

creación plástica” en torno a la cual algunos investigadores latinoamericanos, muchos de ellos vinculados a la UNAM, tenían interés. Véase Mirko Lauer y Rita Eder, *Teoría social del arte*, México, UNAM, 1986, p. 7.

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

Imelda Ramírez González es Doctora en Historia del Arte de Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM y docente en la Universidad Eafit.