

Declaraciones históricas y figuras de autor en la negación de la belleza en el arte contemporáneo colombiano. Contra la belleza: una ruptura de palabra y omisión

Efrén Giraldo Quintero

En el caso de las relaciones entre belleza y figuras de autor-artista en el arte contemporáneo colombiano, hay que anotar que, por lo menos en este país, el arte contemporáneo latinoamericano se fundamenta, en cierto sentido, en la sustitución de un paradigma estético por unas coordenadas de relevancia cultural e inserción social innegables que afirman la complejidad de los símbolos producidos por la sociedad colombiana¹. O, si se quiere, por la confección de un conjunto de símbolos profundamente enraizados en las culturas populares y en las imaginaciones vernáculas. Una forma del diálogo con la especificidad social que, o bien intenta superar la discusión

sobre la belleza, o bien la toma como pretexto para intentar un tipo de comunicación artística libre de una especie de lastre histórico y eurocéntrico o exenta de cualquier tipo de prescripción académica, pero a cuyas posibilidades antropológicas no logra renunciar del todo sin pagar las consecuencias. Partiendo de la belleza y de lo que su descrédito deja en el arte, los artistas plantean varias oposiciones, y son estas mismas las que configuran una especie de sistema de aprehensión de lo bello por su propia caída del trono desde el que reinaba todavía en tiempos del arte moderno. Lo que ha mostrado el arte latinoamericano de las últimas décadas es que la noción de belleza eurocéntrica no es extrapolable a las culturas vernáculas y que hay singularidades más aprovechables para el arte que la cosmética de la imagen o el exotismo. Más allá de que la belleza no sea un tema al que muchos artistas contemporáneos se refieren explícitamente, encontramos en sus palabras maneras de entender un deslinde que, justo ahora, parece útil para detectar la manera en que se asumen las vislumbres de la

¹ En otro texto, he intentado, esa vez mediante el examen de la crítica, situar este nuevo paradigma. Cfr. Efrén Giraldo, "La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública. Seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada", en: Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Efrén Giraldo y Daniel Tobón (eds.), *Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes*, Medellín, La Carreta Editores, 2008, pp. 135-188.



Álvaro Barrios, *Noticias de Clark Kent y de Luisa Lane* (díptico), acrílico sobre lienzo, 50,8 x 50,8 cm, 2006.

contemporaneidad en un marco cultural, si no más importante, por lo menos más explícito. Si el arte está dominado por un tipo de comunicación metafórica, por una especie de indispensabilidad antropológica y por una forma de expresión que atrae más la atención crítica hacia los medios del decir y su espesor simbólico, no está claro que estos procedimientos tengan a la belleza como uno de sus objetivos dominantes. Sin embargo, las pruebas no son tan contundentes, y las posiciones son diversas, cuando no ambiguas. ¿Quién se atrevería a decir que los primeros artistas rupturistas del país, a mi juicio los de finales de los sesenta, no tienen en cuenta la belleza como uno de sus propósitos? Es obvio que en ellos cohabitan la parodia, el humor, la crítica y la interrogación analítica por los fundamentos del arte, pero el deslinde no está del todo consumado, más allá de que las palabras dichas por los autores quieran hacérselo creer a pies juntillas.

Los orígenes del arte contemporáneo en Colombia ofrecen, como se sabe, no sólo

momentos de experimentalismo, irrupción de nuevos materiales, relación de obras con el contexto y actitudes que interrogaban y ponían en cuestión la propia institución artística, sino que también aportan algunas de las figuras autorales más fuertes y atractivas del arte colombiano. Extraña que no hayan pasado a ser personajes de la ficción o del cine, salvo en la rumorología local o en algún documental realizado con el apoyo del Ministerio de Cultura. Los actores del campo artístico no son sólo reconocibles por sus obras, sino también por su manera de interactuar con la esfera pública y hacer vivir socialmente la posición del artista en un contexto ideológico donde esta figura ya no puede ser exclusivamente la de un disfrutador, la de un bohemio o la de un elaborador de productos singulares, sino una especie de intelectual, promotor o movilizador que toma el arte como punto de partida para un debate social más amplio y para una rearticulación de los símbolos. Una figura autoral que, además, se opone a la de los viejos maestros con sus inoperantes valores éticos y sus sistemas de creencias y formas de vida apoltronadas en el área de comodidad que les creó la burguesía a la que proveyeron de capital cultural. En cierto sentido, tanto Álvaro Barrios como Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn y Beatriz González encarnan una nueva manera de ser artista en Colombia,

donde son tan importantes las obras y su experimentalismo, como el modo de estructurar el habla y la participación pública a propósito de ellas². Cómo hablan y cómo escriben son datos tan importantes como su manera de enfrentar la pintura, la escultura, la instalación y el dibujo.

Uno de los materiales que ofrece un buen testimonio es el libro de memorias que escribió uno de los artistas de esta generación: se trata de *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, de Álvaro Barrios³. En este texto hallamos varios despliegues de la figura autoral, a través de declaraciones verbales que intentan cualificar su posición junto con sus compañeros como primeros rupturistas de la práctica moderna y, muy especialmente, su situación frente al discurso estético y la tradición de la belleza imperante en el modernismo pictórico y escultórico de la generación de los años cincuenta, del que estos artistas afirmaron querer desprenderse para ciertos fines, pero al que apelaron para refugiarse en una tradición que ya era prestigiosa. Vale la pena anotar que Barrios no sólo se reputa a sí mismo como una de las fuentes del arte contemporáneo de filiación conceptualista en Colombia (abandonando, eso sí, el tono profético

que, en la década del ochenta, lo llevó a decir que todo el arte iba a ser conceptual), sino que también se convierte en un portaestandarte de información para cuya transformación es una especie de protagonista privilegiado. En el prólogo del libro, Barrios indica cómo la conversación con un joven artista nacional lo convenció de la necesidad de hacer él mismo la historia de estas prácticas de los años sesenta y setenta para darlas a conocer a las nuevas generaciones, pues caían en el peligro de ser olvidadas y pasar inadvertidas para artistas que anhelaban hacer gestos rupturistas, ya practicados en el país. Esta prédica se sustenta, además, en la idea de que, por ausencia de crítica y de historia, la declaración del artista y su testimonio tienen un valor insoslayable, algo en lo que también ha insistido mucho, con tono pedagógico y patrimonial, Beatriz González. A falta de críticos e historiadores profesionales y responsables (parece ser la tesis de los autores memorialistas), está bien que el artista tome la pluma y haga su propia memoria. No en vano hay que recordar que es este “libro de artista” el primer



Álvaro Barrios, *Sin título*, acrílico sobre lienzo, 30 x 76 cm, 2008, Nohra Haime Gallery.

² Piénsese en el hecho de que, casi en su totalidad, la actividad de los artistas modernos colombianos (los que, para el común de la gente, fueron los nombres apadrinados por Marta Traba) es del todo ágrafa.

³ Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1999.

premio de una serie de convocatorias al ensayo, a la crítica y a la historia del arte realizadas en Bogotá desde finales de la década del noventa.

Como saben los lectores, todo logra su clímax cómico cuando, en su libro, *Barrios*, no en vano un heredero directo del Nadaísmo, se entrevista a sí mismo, un momento culminante de una voz autoral que parte de sí misma como referente y se adopta a sí mismo como punto de llegada⁴. Un desdoblamiento de personalidad y voz narrativo-analítica que no deja de ser ilustrativo de esta dependencia del diálogo entre las instancias productoras del arte y su distancia con respecto a las de intermediación y valoración. Además de esta pieza dramática donde habla consigo mismo (practicada también una vez por Truman Capote), *Barrios* nos narra sus avatares en el momento de componer diversas obras y, especialmente, su proceso de acercamiento al arte conceptual y sus simpatías con la vía abierta por Marcel Duchamp, uno de sus mitos autorales predilectos. De hecho, en varias piezas, el recurso de *Barrios* en la obra que tematiza al personaje Duchamp es fabular episodios de su vida o incluirlo en otros contextos. Por cierto, estoy considerando aquí la idea de que *Barrios* fabula la vida de sus compañeros de generación de un modo similar a como fabula la vida de Duchamp. Como si para *Barrios*, Bernardo Salcedo y

Antonio Caro fueran personajes imaginarios como el autor de *El gran vidrio*.

Efrén Giraldo es ensayista y crítico. Licenciado en Español y Literatura, Magíster en Historia del Arte y Doctorando en Literatura de la Universidad de Antioquia. Miembro del comité de redacción y colaborador permanente de la *Revista Universidad de Antioquia*. Hace parte del Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia adscrito a la Facultad de Artes y al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Entre sus publicaciones se encuentran: *Las verdades indirectas de la utopía pesimista*; *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* y *Marta Traba, crítica del arte*

⁴ Álvaro Barrios, "Conversación con Álvaro Barrios", *Ibíd.*, pp. 71-79.