

Marta Traba y el arte colombiano

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

albaccg@hotmail.com / acecilia08@artes.udea.edu.co

Maestra en Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y Magister en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Docente de tiempo completo de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia y directora del Grupo de investigación en Gestión Cultural de la misma universidad. Entre sus publicaciones están: *El artista frente al mundo. La mimesis en las artes plásticas* (Universidad de Antioquia, 2008), *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia* (Universidad de Antioquia, 2008, en coautoría con Armando Montoya L.) y *Estética de la Modernidad y Artes Plásticas en Antioquia* (Universidad de Antioquia, 2001, en coautoría con Sofía Arango R).

Resumen

La escritora y crítica de arte Marta Traba llegó a Colombia en 1954. A partir de ese año y hasta 1969, ejerció en este país su trabajo intelectual y se convirtió en la más aguerrida y constante defensora del arte y de los artistas modernos; en este campo de acción ejerció labores muy diversas — además de la crítica de arte — tales como guía del Museo Nacional, docente universitaria, promotora cultural, curadora de exposiciones, fundadora y directora del Museo de Arte moderno de Bogotá. Sus aportes críticos al arte colombiano continuaron hasta el momento de su muerte, en 1983. El presente texto examina brevemente las ideas de Marta Traba relacionadas con el arte latinoamericano y con la forma cómo el arte colombiano se insertó en este contexto cultural. Así mismo, hace referencia a los conceptos que sirvieron a la crítica argentina para definir y caracterizar el arte colombiano en general, y la obra de los principales artistas modernos, en particular.

Abstract

Marta Traba, writer and art critic, arrived in Colombia in 1954. From that year to 1969 she developed her intellectual work in this country and became the strongest and most persistent supporter of modern art and artists. Besides being an art critic, she devoted to many different related activities such as being a guide in the National Museum, a university professor, a cultural sponsor and an exposition curator. She was also one of the founders and directors of the Bogotá Modern Art Museum. Her contributions to Colombian art criticism continued up to the time of her death in 1983. This writing briefly examines Marta Traba's ideas concerning Latin-American art and the way Colombian art is imbedded in this cultural context. At the same time, it refers to the concepts that served the Argentinian critic in defining and characterizing Colombian art in general and the works of the most important modern artists in particular.

Palabras clave

Marta Traba, crítica de arte latinoamericano, arte colombiano, arte moderno en Colombia, artistas colombianos.

Keywords

Marta Traba, Latin-American art critic, colombian art, modern art in Colombia, colombian artists.

Artículo recibido el 14 de Julio de 2011 y
aprobado por el comité editorial el 11 de Agosto
de 2011.

Marta Traba y el arte colombiano

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

Introducción

La crítica argentina Marta Traba Taín ejerció en Colombia su labor profesional entre 1954 y 1969. De allí pasó a vivir en Uruguay, Puerto Rico, Venezuela, Estados Unidos y Francia. En 1983, poco antes del accidente que le costó la vida, asumió la nacionalidad colombiana, como una evidencia más del afecto tan especial que le unía a este país suramericano.

En un intento por describir esa personalidad polifacética, la artista e historiadora Beatriz González comparó a Marta Traba con Savonarola, San Francisco de Asís y Juana de Arco. Savonarola por sus anatemas, San Francisco de Asís por su paciente y generoso trabajo en pro de los artistas, y Juana de Arco por su espíritu guerrero. Pero, según consta en una de las muchas entrevistas que concedió a los medios escritos, lo que Marta Traba quería ser en el fondo de su alma era Juana de Arco (Traba, 1984.a: 344).

Y es que la lucha constante le proporcionaba a ella placer y orgullo, le infundía un aliento vital. Aquí está justamente la clave de su amor por Colombia, que ella declaró públicamente en varias ocasiones. En el prólogo de un libro suyo, *Mirar en Bogotá*, encontramos, por ejemplo, estas palabras: “como pienso que la lucha es el lugar más fértil para un escritor y un crítico, insisto en que Colombia es mi verdadero país tremendo y entrañable, lo más parecido a eso que llaman patria” (Traba, M. 1976: 16); otro ejemplo muy conocido es su artículo titulado *Declaración de amor a Colombia*, escrito con motivo de una exposición de artistas colombianos que organizó en la Fundación Eugenio Mendoza de Caracas en 1973, y que fue recogido en la compilación de textos de la autora, realizada un año después de su muerte: “cuando una inclinación amorosa es tan desmedida como la que yo siento por Colombia, ya no vale la pena disimularla” (Traba, 1984.a: 176).

Y fue realmente una lucha muy fructífera la que emprendió Marta Traba. En los catorce años de su estadía continua en Colombia,

inauguró el trabajo de guías culturales en el Museo Nacional, fue profesora en varias universidades, creó y presentó un programa de divulgación artística en la recién inaugurada televisora nacional, fundó y dirigió el Museo de Arte Moderno, re-escribió la historia del arte colombiano, publicó un sinnúmero de artículos en periódicos, catálogos y revistas culturales, y ejerció un trabajo crítico y didáctico que formó a varias generaciones de artistas.

Del formalismo a la valoración de los elementos culturales

Marta Traba fue la representante en Colombia de la estética del arte moderno; eso se hace muy evidente en su primera etapa de trabajo como docente y crítica, por su defensa entusiasta de la autonomía del arte y de la universalidad de sus valores, y por el señalamiento frecuente de principios de apreciación visual que podían aplicarse igualmente a todas las obras de todas las épocas. Una lectura fragmentaria de sus textos puede dar la impresión de que estaba totalmente identificada con las ideas de Clement Greenberg, el crítico de arte más influyente a mediados del siglo XX, mentor del movimiento moderno americano, para quien descubrir el valor de una obra de arte era fundamentalmente una función del ojo. Veamos, por ejemplo, la explicación que da Marta Traba sobre la importancia de las referencias formales como criterio de valoración de las artes plásticas:

Las referencias formales están ligadas a los conceptos de composición, de relación de llenos y vacíos, de equilibrio y descompensación, de estatismo y dinamismo, de juegos de colores, de valores de diseño, de importancia de los materiales utilizados y de la manera de potenciarlos, datos todos que representan el lenguaje técnico, específico, de las artes plásticas, y que conducen, mediante el análisis acerca del empleo de ese lenguaje, a un juicio apropiado de valor. La lectura del lenguaje técnico de las artes plásticas no se modifica porque el espectador esté frente a una mancha abstracta en cambio de yacer bajo el Adán de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina [...] pero quien acepta y comprende los signos por medio de los cuales el Adán de Miguel Ángel trasmite la comprensión de una cultura, también recibirá los signos que emite una caja luminosa inserta en otra cultura totalmente diferente (Traba, 1974: 125).

Es evidente para cualquiera la afinidad de la cita anterior con algunas ideas de Greenberg, como aquella de que “la unidad formal abstracta de una pintura de Ticiano es más importante para su calidad que

aquello que la pintura representa” (Greenberg, citado en: Danto, 1999: 134). No obstante, si bien cuando accedemos a algunos textos críticos de Marta Traba desde nuestra mirada contemporánea, encontramos a veces excesiva la valoración formal, la sospecha de su adhesión incondicional a las ideas representadas por Greenberg se diluye luego de leer sus críticas al formalismo y sus señalamientos sobre la importancia del contenido en las obras de arte:

El formalismo fue autosuficiente; definía el arte por el arte o la pintura en sí, capaz de abastecerse a sí misma y despreocuparse por el espectador. El arte actual se ha reintegrado a un plano social—del cual había ido paulatinamente segregándose— por medio del espectador (Traba, 1974: 125).

Por otro lado, en muchos de sus escritos Marta Traba hace énfasis en la importancia de que las obras, como producto que son de la cultura, tengan un sentido, un contenido, que participen en el descubrimiento del mundo al que pertenecen: “la intensidad de la revelación de un mundo corresponde al valor significativo de la obra de arte que ha sido siempre, y sigue siendo en la actualidad la base de su poder cultural [...] la obra debe revelar las condiciones esenciales del mundo en que vive el artista” (Traba, M. 1984a). Las ideas formalistas de Marta Traba se matizan cada vez más a través de los años y se complementan con la valoración del contenido de las obras. Por eso sus mejores textos críticos, y los que conservan plena vigencia en la actualidad, son aquellos en los que el análisis formal está respaldado por el esclarecimiento de un contenido cultural, respondiendo a la concepción de la creación artística como un proceso donde quedan involucrados el artista, el espectador y la sociedad; un proceso que sólo se realiza profunda y plenamente cuando puede atender con eficacia las tres exigencias fundamentales de la obra de arte, que según la misma crítica a quien estamos haciendo referencia, son: 1) rendir cuenta de la personalidad del artista; 2) transmitir al público algo dotado de sentido; y 3) expresar a través de ella las aspiraciones de una comunidad (Traba, 1986: 120).

La valoración del arte colombiano

Desde su llegada a Colombia en 1954, Marta Traba se incorporó a muy diversas actividades intelectuales, en pro de la gestión del arte moderno internacional. Pero ante todo, se destacó por su sólida

formación en estética e historia del arte —aspecto en el cual no tenía en el país un contrincante de su altura— y por su manera personal de hacer crítica de arte, que combinaba el rigor analítico y expositivo, la actitud didáctica, la ironía y las frases explosivas, todo esto integrado en una prosa clara y brillante, que cautivó a muchos lectores. Así describe su trabajo de esos primeros años en una entrevista posterior:

No había realmente una crítica seria y sistemática excepto a través de dos personas que por ser extranjeras — me refiero a Casimiro Eiger y a Walter Engel— tenían cierta timidez también para enfocar el asunto del arte moderno como un enfrentamiento. No por el hecho de pelear, sino para hacerlo conocer a audiencias mucho más grandes, para deslindar las características del arte moderno, para explicar cuáles eran las relaciones que tenía con el medio; no se atrevían a plantear todo esto así como una polémica (Marceles Daconte, 1981: 1).

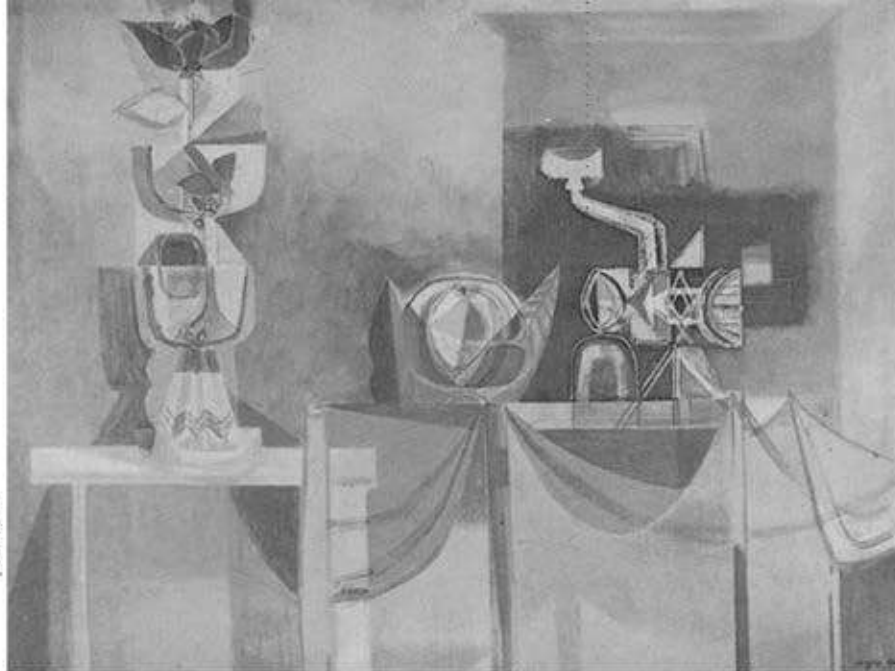
En las décadas de 1950 y 1960 Marta Traba ejerció un protagonismo indiscutible en la consolidación de una primera generación de artistas colombianos cuya obra estaba en plena consonancia con el arte moderno internacional, y que estaban en la línea que ella defendía y representaba; se trataba de un grupo de jóvenes que habían realizado su formación artística o parte de ella en países extranjeros y que apenas iniciaban su actividad profesional:

[...] mi primera defensa fue a favor de Obregón, que no necesitaba ser defendido, pues ya por sus propias armas se había levantado, y también la obra de Fernando Botero, que en aquel momento no sólo necesitaba ser defendido sino que intentaron liquidarlo en sus inicios, al punto de que en el Salón Nacional de 1958 su gran obra “Homenaje a Mantegna” fue rechazada por el jurado de admisión; entonces hice tanto escándalo en la prensa que finalmente se admitió y ganó el primer premio (Marceles Daconte, 1981: 1).

Ocho años más tarde comentaría Marta Traba que al premiar el “Homenaje a Mantegna” de Botero, el jurado tuvo no solamente un ojo certero sino profético, pues por primera vez se premiaba el sentido creador, “[...] se estimulaba el arte como aventura total, se salía de la insignificante réplica de la realidad, se deformaba la visión lógica con el añadido de la fantasía, la burla, el estrepitoso peso de las formas” (Traba, 1966: 4).

En cuanto a Alejandro Obregón, Marta Traba expresó en muchas ocasiones la admiración que sentía por su obra y los principales

Alejandro Obregón
Bodegón Amarillo
1955



valores que encontraba en ella, tales como el hecho de expresar un idioma plástico emocional que lo llevó al fondo mismo de la condición humana, definiéndose al tiempo como ser pensante y sentimental, y además, la asunción que hace el artista de su propia realidad, transformándola hasta convertirla en un lenguaje pictórico contemporáneo (Traba, 1984.a: 173).

Para comienzos de la década de 1960 ya estaba consolidada esa primera generación de artistas modernos a quienes muchos llamaron los “trabistas”: Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann y Antonio Roda. Marta Traba hizo un seguimiento riguroso de sus exposiciones, lo cual no siempre implicaba elogios o valoraciones positivas, como podemos observar en los fragmentos de un comentario publicado en la revista *Semana*, en 1960:

El salón correspondiente al premio Guggenheim, abierto estos días en el Museo Nacional, es un salón de caricaturas. Aquellos pintores que durante suficientes años — como para creer en su seriedad y en su actitud responsable ante la pintura — han creado una forma propia, se caricaturizan a sí mismos. Botero caricaturiza a Botero en dos telas gigantescas [...] ridiculizando sus rosas y morados difíciles de las obras anteriores, tornando la ironía en truculencia [...] Obregón caricaturiza sus peces, los pone en aires, luces y ambientes extraños; parodia su discutible espontaneidad de los últimos trabajos en una tela-nada donde sólo con verdadero esfuerzo se reconocen sus signos sensibles (Traba, 1960: 47).

Pero el trabajo de Marta Traba no se limitó a apoyar a esta primera generación de maestros. Su preocupación por los artistas jóvenes fue constante, y su actitud fue coherente con la idea de que la crítica de arte es un servicio a la comunidad y de que la labor principal de los críticos es orientar a los nuevos talentos, explicar sus obras, señalar aciertos y errores, aportarle a los artistas y al público elementos de juicio, establecer puntos de confrontación: “[...] yo creía (y creo) mi deber de crítico, ocuparme de todo lo que asomaba, cualquiera fuera el riesgo que corriera apoyando o salvando experiencias incipientes” (Traba, 1976: 15).

A mediados de la década de 1960 se va definiendo una segunda generación de artistas cuya obra reconoció y explicó Marta Traba; entre ellos están: Beatriz González, Pedro Alcántara, Norman Mejía, Nirma Zárate, Feliza Bursztyn, David Manzur, Luciano Jaramillo, Beatriz Daza, Bernardo Salcedo, Hernando Tejada, Carlos Rojas, Leonel Góngora y Santiago Cárdenas. La irrupción del Museo de Arte Moderno de Bogotá, creado y dirigido por la crítica argentina en 1964, marcó una nueva etapa del trabajo de Marta Traba como gestora del arte moderno; el museo se convirtió en centro de experimentación y plataforma de lanzamiento de esos jóvenes artistas. Con el reconocimiento de esta generación de relevo en los años sesenta, Traba puso en evidencia su capacidad de asimilar, valorar y explicar al público las nuevas opciones estéticas, los nuevos lenguajes y significados que iban surgiendo en el cambiante mundo del arte.

La exposición “Arte colombiano de hoy” (1974), organizada por Marta Traba y presentada en la Fundación Eugenio Mendoza de Caracas, se convirtió para la crítica argentina en una buena oportunidad para presentar ante un público internacional su propia visión de Colombia y para hacer una defensa enfática de su arte y una sustentación de las premisas estéticas que lo respaldaban. En resumen, la tesis que expone Marta Traba en ese momento es la siguiente: en un país quieto y cerrado como es Colombia, el proceso interno del arte es lento, está lleno de retornos y detenciones; la lealtad de los artistas gira, en primer lugar, en torno a su propia obra. El arte colombiano desconfía de las situaciones espectaculares, no avanza a saltos sino en movimientos circulares, en un tiempo mítico: “El tiempo redondo no es una invención de García Márquez: es un

hecho congenial colombiano que Gabo capitalizó genialmente” (Traba, 1984.a: 175).

De acuerdo con las ideas de Marta Traba, los artistas colombianos miran hacia adentro, responden a un bloqueo voluntario. Pero lejos de ver en estas características culturales un defecto, un problema o un factor limitante, la crítica apoya en este argumento una enérgica defensa de la autenticidad del arte colombiano y enfrenta esta situación al progresivo enajenamiento que, según su opinión, ha producido la fiebre de la vanguardia internacional en otros países latinoamericanos.

Otra exposición, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1977) con la curaduría de la crítica Marta Traba, y titulada “los novísimos colombianos”, recoge las obras de cerca de cincuenta artistas menores de 35 años. Sin pretender ser exhaustivos, podemos recordar, a partir del texto de presentación de esta exposición, los nombres de algunos de los nuevos artistas de los años setenta que fueron apoyados por la crítica colombo-argentina, en la última etapa de su vida. Allí están, entre otros, Luis Caballero, Álvaro Barrios, Darío Morales, Hernando del Villar, Juan Camilo Uribe, Javier Restrepo, Oscar Muñoz, Ever Astudillo, Hugo Zapata, Oscar Jaramillo, Gustavo Zalamea y Ramiro Gómez.

El arte colombiano y la cultura de la resistencia

La convicción sobre la necesidad de que la obra sea un producto auténtico de la cultura que lo genera, le sirvió de argumento a Marta Traba para rechazar muchas de las obras de artistas exitosos de distintos países de Latinoamérica, quienes, en su opinión, asumieron actitudes y posturas meramente estéticas e imitaron productos artísticos que no tenían nada que ver con su contexto cultural, sino más bien con un afán desesperado de estar al día, de ponerse a la par con las propuestas tecnológicas del minimalismo y el arte óptico, o con la asunción de crisis culturales ajenas a nuestros países. Refiriéndose, por ejemplo, a varios artistas argentinos de la década de 1960, que asumieron de una manera brusca un “internacionalismo furibundo” dice la escritora en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, de 1973:

*Lo que sí es mucho más dudoso es el interés que dichas producciones revisten, en la medida en que se desprenden de toda conexión con el territorio estético americano y quedan asimiladas sin equívoco posible al experimentalismo europeo. Las *Atmósferas cromoplásticas* de Tomasello, por ejemplo, atractivo nombre para calificar unos cubitos regulares adheridos a una superficie plana y blanca, jamás podrán ser más que unos cubitos adheridos a una superficie plana blanca. Quiero decir que nada es más de lo que es, un ejercicio de dedos traducido a palabras más brutales, el menor esfuerzo que un artista creador puede realizar porque se trata de un esfuerzo sin indagación ni consecuencias. De un esfuerzo, en otras palabras, sin finalismo (Traba, 1973: 68-69).*

Y pese a que la crítica colombo-argentina se opuso rotundamente a los artistas que, según su opinión, se sometieron sin reservas a la “invasión cultural norteamericana”, y renunciaron a la capacidad de transmitir conocimiento, para realizar obras desconceptualizadas — que no buscan la reflexión o la comprensión, sino solamente la mirada y la aceptación— pudo al mismo tiempo reconocer y poner en evidencia el valor de muchas obras latinoamericanas derivadas de la nueva estética norteamericana de los años sesenta.

Frente al mimetismo cultural que constituyó el motivo principal de su denuncia, Marta Traba destacó la presencia de un número considerable de “artistas de la resistencia” que, de manera inteligente y creativa, realizaban obras en las cuales se evidenciaban valores propios de la cultura latinoamericana, tales como el pensamiento mítico, la hibridación creativa, las nociones peculiares de tiempo, la capacidad de trasponer la realidad a un nivel mágico. Artistas todos que, en su opinión, creían en el poder que tiene la obra de arte para encarnar las aspiraciones de la comunidad, y reconocían la necesidad de una construcción permanente de la identidad.

A partir de la consolidación de su tesis sobre la cultura de la resistencia, Marta Traba señala en el libro citado algunas de las características esenciales de las obras de esos artistas latinoamericanos que ella valora y defiende: en primer lugar, son obras que reconocen como legítimo y aprovechable para la actividad creativa, el producto de las muchas transculturaciones y mestizajes, formas de vida y cosmovisiones que configuran el devenir histórico de este continente. En segundo lugar, son obras que se nutren de la vida cotidiana, convierten lo rudimentario y lo acultural en valores positivos, y transfiguran la realidad del subdesarrollo para crear a partir de ella mundos míticos o puramente imaginarios. Y finalmente, se trata de productos culturales que rebasan su finalidad estética, en la

medida en que tienen que ver con asuntos políticos, éticos y epistemológicos, y por lo tanto revelan mecanismos peculiares de los comportamientos sociales, descubren relaciones no visibles de la sociedad, y emparentan la acción humana con sus motivaciones profundas.

Marta Traba reconoció en el pop “la forma artística que mejor parece condensar la cultura de nuestro tiempo” (Traba, 1974: 223). Lo definió como un arte ambiguo, profundamente insertado en la cultura de masas; un arte, que se sirve de los estereotipos publicitarios y de las técnicas y estrategias de los medios de comunicación; Una expresión nueva que implica una crítica a la sociedad de consumo, pero que, dado que es generada por esa misma sociedad de consumo, carece de una verdadera pasión criticista.

Resulta obvio para la crítica Marta Traba que un arte vinculado tan íntimamente con el proceso económico y con el estilo de vida norteamericano no se puede traspasar automáticamente a economías de dependencia y culturas de dominación como las nuestras. Pero al mismo tiempo es evidente para ella que los artistas pop descubrieron o rescataron para el arte técnicas y formas que resultaron muy pertinentes y muy apropiadas para el cumplimiento de un objetivo fundamental del arte moderno de la posguerra, como fue el de lograr que el espectador se acercara más al arte, que se involucrara mejor con los procesos artísticos (Traba, 1974: 236-237).

Dado el carácter contemporáneo de las técnicas del pop, tiene sentido para Marta Traba que muchos artistas latinoamericanos asuman sus formas de representación y de expresión en la década de 1970. No obstante, la crítica insiste en que ese lenguaje visual debe servir para materializar contenidos auténticos, que tengan pertinencia en el contexto cultural en el que se desarrolla la obra.

La crítica indirecta del pop se expresa mediante la burla y el realismo. Al contrario de los expresionistas, los pop son los artistas más dotados para organizar dicha comunicación formal. Aceptan la tecnificación de los medios expresivos, los valores del diseño industrial, la claridad necesaria para lograr la comunicación, la obligatoria relación entre las imágenes que persiguen al hombre en su vida diaria, y la pintura; acortan la distancia entre los medios publicitarios y el arte; prefieren los colores, los materiales y técnicas que sirvan a este propósito; son, eminentemente, empresarios de sí mismos que ponen en práctica una comunicación formal. Este aspecto podría ser aprovechado por los artistas latinoamericanos para impregnarlo de otro contenido (Traba, 1974: 238-239).

En los análisis que hace Marta Traba de la obra de los llamados artistas pop colombianos se pueden entender claramente sus ideas sobre la manera justa en que los artistas debían asumir las propuestas culturales y los productos artísticos surgidos en otras latitudes. El caso colombiano constituye, en los textos de esos años, el mejor ejemplo de una adecuada e ingeniosa adaptación del pop por parte de los artistas jóvenes. Marta Traba muestra en varias ocasiones cómo un grupo de artistas colombianos logró adaptar y “nacionalizar” la estética del pop para darle una imagen adecuada a contenidos que tienen que ver con la peculiar idiosincrasia del país, con su carácter cerrado y su quietud ancestral, con sus contradicciones increíbles, con los aspectos risibles y absurdos de la cultura nacional. En la década del setenta, de acuerdo con sus conceptos, el arte colombiano se enriqueció con muchas nuevas imágenes que, a través de muy variadas propuestas, y valiéndose de la crítica ambigua que es propia de las técnicas del pop, permiten a la sociedad el disfrute del arte, y al mismo tiempo la reflexión sobre los rasgos esenciales que la definen.

Según Marta Traba, fue Fernando Botero quien con su aguda percepción del ridículo circundante, y el descubrimiento de formas adecuadas para llevar a la imagen artística los aspectos risibles de la cultura nacional, abrió una vía inédita de expresión a los artistas de la generación siguiente. Beatriz González le dio continuidad a esa línea de trabajo, poniendo en evidencia la irrealidad de la realidad colombiana y su profundo sentido grotesco, la ineficacia de los valores jerárquicos que se sostienen de manera artificial, los aspectos más soterrados y menos evidentes del ridículo peculiar de la sociedad bogotana y colombiana, por medio de un Kitsch voluntario, que destruye el mundo formal jerárquico, mantenido férreamente desde la época de la Colonia.

Beatriz González es una incansable indagadora de lo cursi, proviene ella misma de la provincia colombiana, es decir, de su auténtico reino, y va recolectando con una paciencia y un abinco de científica los elementos de la cursilería; en este sentido es una auténtica pionera que, al descubrir un filón tan maravillosamente rico e inextinguible, fue seguida con entusiasmo por los jóvenes rebeldes de ambos sexos de la pintura colombiana quienes, aunque no lo denoten, tienen en su obra su inmediato e irrevocable antecedente (Traba, 1974: 242).

El grupo de artistas colombianos en los que Marta Traba apreció una positiva y original adaptación de las técnicas del pop incluye, además

de Beatriz González, a Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios, Hernando Tejada, Ana Mercedes Hoyos, Teresa Cuéllar, Antonio Caro, Clemencia Lucena, Javier Restrepo, y Juan Camilo Uribe. En su opinión, el trabajo de estos artistas constituye un viraje de noventa grados en el arte de este país. Y lo más interesante para ella, independientemente del desarrollo o del destino posterior de esas obras, fue el viraje mismo, el sentido colectivo de dicho cambio y la manera como los artistas, siguiendo aparentemente las reglas del juego, llevaron el pop a un terreno propio y lo convirtieron en un arma poderosa para atacar al enemigo.



Balance final:

Más allá de los conceptos de los muchos críticos e historiadores que se han ocupado de la obra de Marta Traba, son sus propias palabras las que mejor nos pueden dar cuenta de la valoración general que ella tenía respecto al arte colombiano. Puede servirnos de ejemplo la respuesta que dio a su colega Eduardo Márceles Daconte durante la IV Bienal de Medellín de 1981, cuando éste le solicitó su opinión sobre los artistas colombianos de las últimas décadas:

Enrique Grau
Las Tres Mujeres
1955

A mí me ha parecido siempre la plástica colombiana de una impresionante fuerza, de mucha coherencia y además como un conjunto sin paralelo en América Latina. Casi todos los artistas jóvenes que conozco intentan decir cosas valiosas, siguen creyendo —y en esto me parece que radica su fuerza— que el arte es un medio de comunicación, no creen que sea una tonta decoración, sino algo que propone significados (Márceles Daconte, 1981: 1).

Otra fuente importante que nos acerca a una visión total del arte colombiano del siglo XX por parte de Marta Traba, es el artículo titulado “Una doble lectura”, que la crítica escribió en octubre de 1983 —un mes antes de su trágica muerte— para el catálogo de una exposición en París, en el cual hace un balance de los artistas y los

acontecimientos artísticos de Colombia a partir de los años finales de la década de 1940, hasta ese momento. El texto comienza recordando el *Salón de los 26*, de 1948, organizado por Obregón, Grau, Ramírez Villamizar y Edgar Negret, los jóvenes que, junto con el recién llegado pintor alemán Guillermo Wiedemann, comenzaron a liderar el arte nuevo en Colombia. Luego se refiere a la irrupción de Fernando Botero y al merecido protagonismo que Obregón y Botero ejercieron en los años 50 y 60, quienes, trabajando contemporáneamente en dos tendencias fundamentalmente distintas, dieron al arte colombiano “una particular apertura” (Traba, 1984b: 24).

La apertura del museo de Arte Moderno de Bogotá en 1964, y su papel canalizador del florecimiento artístico de los años sesenta, la relación de la muerte de Camilo Torres en 1966 y del Che Guevara en 1977 con la incrementación de la gráfica y el dibujo en Colombia, las primeras obras conceptuales que se presentaron en la exposición *Espacios ambientales*, de 1968, el liderazgo de Beatriz González, Bernardo Salcedo y Luis Caballero desde finales de la década del sesenta, el importante aporte que las Bienales de Artes Gráficas del Museo de la Tertulia de Cali y las Bienales de Medellín hicieron al desarrollo del arte regional y nacional, son otros temas destacados en este breve balance, que concluye con el reconocimiento del valor de la construcción identitaria que se hizo en Colombia en la segunda mitad del siglo XX, a través de los productos artísticos:

Durante medio siglo nuestros críticos y teóricos han denunciado, definido y luchado contra la dependencia cultural y el epigonalismo; pero son los artistas quienes se han librado de esa dependencia. Son sus obras las que dibujan el identikit nacional al mantener algo que hoy parece perdido: la calidad, la profundidad y el significado de la obra de arte (Traba, 1984.b: 29).

Bibliografía

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Barcelona: Paidós.

Marceles Daconte, E. (21 de junio, 1981). Una visión optimista de las artes plásticas en Colombia. *El Colombiano, Magazin Dominical*: 1,3.

Traba, M. (9 de junio, 1960). El reino de cualquier cosa. *Semana*. No. 701: 47.

_____ (27 de marzo, 1966). Piadosamente baja el telón. *El Tiempo*: 4.

_____ (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950,1970*. México: Siglo XXI.

_____ (1974). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura.

_____ (1984.a). *Marta Traba*. Bogotá: Planeta-MAMB.

_____ (Octubre 1984.b). Propuesta para una doble lectura. *Arte en Colombia Internacional*. No. 23: 23-29.

_____ (1986). Las aventuras de la soledad. *Diners*. año XXII, No. 200: 120-125.