

UNA APROXIMACIÓN A LA COMPRENSIÓN DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA: DÉCADA DE LOS AÑOS 70 Y 80

Juan David Alzate Morales¹

RESUMEN

La discusión por la comprensión de los fenómenos artísticos contemporáneos implica acercarse al desarrollo de la crítica entre los años 70 y 80. Colombia tiene una particularidad en sus prácticas artísticas que implica ahondar en el desarrollo del fenómeno de la comprensión del arte desde la escritura crítica periodística y lo desarrollado en medios especializados y académicos. La discusión gira en torno a si es válido hablar de una crítica especializada periodística que permita de manera periódica afianzar a las audiencias que no necesariamente hacen parte del círculo del arte y si el fenómeno mismo del arte reconoce en su interacción con los públicos a la crítica y al periodismo como una herramienta esencial.

Palabras clave: comprensión como método, crítica del arte, arte en Colombia, periodismo especializado, arte moderno, arte contemporáneo, crítica periodística.

¹ Magíster en Historia del Arte y Periodista de la Universidad de Antioquia. Fue director de la emisora de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín y actualmente se desempeña como docente investigador y coordinador general del Laboratorio De la Urbe, adscrito a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Fue galardonado con el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2006, Mejor emisión cultural en radio. Integrante del grupo de investigación: Comunicación, Periodismo y Sociedad. Este trabajo ha sido desarrollado en el ámbito del proyecto “Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método”, Acta 2018-23528. Correo electrónico: juand.alzate@udea.edu.co

UNA APROXIMACIÓN A LA COMPRESIÓN DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA: DÉCADA DE LOS AÑOS 70 Y 80

Lo contemporáneo desde el panorama del arte

De la pintura de Jackson Pollock a las propuestas performativas y conceptuales de Joseph Beuys existía una distancia suficientemente marcada no solo en el ámbito formal, sino también en el conceptual. Para ubicar el arte de finales de la década de los años 70 e inicios de los 80, y su desarrollo en el ámbito de la crítica, es importante observar la dinámica expositiva desde iniciada la segunda mitad del siglo XX, donde se demuestra que el aspecto más marcado es la multiplicidad de manifestaciones en los diferentes espacios, y no esa idea única de verdad que caracterizaría al arte anterior. Como señalaría Arthur Danto: ningún arte surgiría en beneficio de un arte pasado, lo que daría a entender que la contemporaneidad no se comprende desde una sola definición, sino como un aspecto multidiscursivo y en cierta medida caótico:

Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. (Danto, s. f., p. 34)

Los espacios tradicionales de exposición como el museo se repensarían para ese nuevo arte, de ahí que encontremos en la galería y en las diferentes actividades realizadas por los nacientes movimientos, uno de los aspectos que determinarían el fortalecimiento del arte contemporáneo en el mundo y permitirían dar el paso a los nuevos críticos, la variedad de espectadores y de nuevos artistas.

El arte pop, que tanto tomaría fuerza para los años 50 y 60, ayudaría a configurar una nueva manera de asumir la idea de arte, como señala Anna María Guasch al identificar dos movimientos que corresponden a una respuesta al expresionismo abstracto: uno de ellos, más visual, apegado a la pintura pura y que sería fuertemente identificado con las teorías del crítico Clement Greenberg; y otro, más cercano a lo impuro, al traer el objetualismo propuesto por Duchamp con sus *ready mades*. Personajes como Jhon Cage (que al igual que Duchamp y George Maciunas serían vitales para la consolidación de un movimiento posterior llamado Fluxus) y Robert Rauschenberg serían protagonistas de este segundo movimiento. Es así como el arte pop alimentaría fuertemente las ideas para el desarrollo del arte contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX, pero no sería el eje principal. La segunda mitad del siglo mostraría un panorama variado y explosivo en las expresiones artísticas contemporáneas:

La posición pop frente a la realidad, la *american way of life*, nunca fue crítica.

La actitud del artista pop era rebelde respecto al arte, pero conforme respecto al sistema. El *pop art* rechazaba las convenciones estilísticas y temáticas de la tradición aristocrática del arte, despreciaba la cultura de museo y el arte institucionalizado. Los artistas pop sentían una verdadera fascinación por el entorno urbano, sus vallas, sus letreros, sus supermercados, sus tiendas, por el mundo de los *mass media*, en definitiva, según palabras de J. Rosenquit, por “nuestra sociedad libre”. (Guasch 1997, 86)

Como respuesta a la manera como veía el arte pop el objeto, surge un nuevo movimiento que solicita que este sea cuestionado. El pop no llenó ese vacío ni las expectativas de aquellos que pedían un arte más cerebral. Pasaría entonces este arte a ser parte del pasado, con huellas que quedarían en el tiempo, para darle paso en la década de los años 60 al arte conceptual, que en esa preocupación por la vida se concentró en ubicar el objeto desde una perspectiva más filosófica. No sería una negación hacia el objeto, por el contrario, sería una reubicación que llama a realizar una mirada más alejada del ámbito de lo matérico (banal) y se ubicaría en el ámbito de lo simbólico (espiritual). Este arte conceptual sería base para el desarrollo del arte contemporáneo que se ubica en la segunda mitad del siglo XX, ya que en su proceso expansivo permitió insertarse en los diferentes movimientos que se produjeron de manera posterior a la década de los 60, como el minimalismo. Joseph Kosuth, con su obra ejemplar *One and Three Chairs* (MoMa 1965), aportó fuertemente a la consolidación del arte conceptual, sus ataques marcados al formalismo de Clement Greenberg ubicaban a este arte más cercano a la idea y mucho más funcional que la filosofía y las ciencias. La lógica interna del arte que señalara Kosuth, al entender que solo el arte nace del arte y su manera de entenderse sería a través de la misma vía, propendería con los movimientos posteriores de la década de los 60.

Sin embargo, serían dos facetas las que determinarían fuertemente la segunda mitad del siglo XX y que aportarían a describir un panorama más claro para el arte de finales de la década de los 70 e inicios de los 80 en el mundo. Luego de haber pasado por las tensiones entre el conceptualismo y el arte pop, el cuerpo como soporte empezaría a llegar de manera más marcada en los espacios expositivos de la segunda mitad del siglo XX. El arte dejaría el objeto y empezaría a concentrarse en la performance. Así mismo, la pintura tendría una vuelta a la escena y surgiría un revivalismo bastante particular que conllevaría a pensar que las fronteras continuaron en un proceso expansivo a la hora de determinar la muerte del arte. Límites que van y vuelven sin ningún problema.

En esa desmaterialización de la obra del arte la presencia del cuerpo empezó a consolidarse de manera muy fuerte. La marca dejada por el arte conceptual era válida, en la medida que provocaba llevar el arte a un punto más desde lo simbólico y menos desde el objeto o la huella matérica. De ahí que la manera de hacer presente este arte quede plasmada en videos, fotografías, notas, dibujos,

entre otras formas que no son propiamente la obra. Gracias a esta propuesta del performance, los espacios expositivos empezarían a tomar nuevas formas y la propuesta de revistas como *Avalanche*, en Nueva York, y *Artitudes*, en París, ayudarían de manera muy activa a consolidar el movimiento. Por primera vez la revista no solo se entendería como medio, sino también como soporte de la obra. Si no es por el aporte de *Avalanch* en dar a conocer las obras de Nauman, Oppenheim, Smith y Acconci, no se hubiera expandido el conocimiento sobre el arte con y sobre el cuerpo.

Por otro lado, para finales de la década de los 70 e inicios de los 80 surge un fenómeno revivalista con la pintura en Estados Unidos, Alemania y lo que se conocería para mediados de los 80 como los anacronistas italianos. Bárbara Rose dejaría reflexiones interesantes frente al problema de la pintura en las décadas de los 60 y los 70, señalaría que ese deseo fuerte por la innovación por momentos priorizaba lo nuevo y lo interesante sobre lo bueno. De ahí que, ante este panorama, Norteamérica sacara a la luz artistas como Basquiat, David Salle y Julian Schnabel. Para el caso alemán, surge una generación interesante liderada por Baselitz, Immendorf y Kiefer quienes encontraron un nuevo expresionismo. Con esto queda claro que las referencialidades del arte alemán serían muy importantes para la consolidación de la nueva pintura y de un nuevo arte.

El arte contemporáneo en Colombia. Entre el desorden y el aislamiento

Hay varios ejemplos que pueden demostrar que el arte contemporáneo en Colombia se da en pequeños pero significativos pasos desde los años 60. Algunos artistas, como Bernardo Salcedo, con su exposición de su obra *Lo que Dante no sabía: Beatriz amaba el control de la natalidad*, en la Embajada de Italia, en 1966; Beatriz González, con *Los suicidas del Sisga*, en el XVII Salón Nacional, en 1965, o Feliza Burstyn, con la exposición de *Las Históricas*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el año 1968, constituyen una muestra de los pasos que daban algunos por liberarse de una tradición artística que estaba enmarcada dentro del modernismo que imperaba desde la década de los 50. Si bien son casos que podrían determinarse como puntuales para la década de los 60, permitirán entender que la construcción de una idea de contemporáneo estuvo a la par de la consolidación de un escenario para el arte moderno en Colombia.

De la pintura de Alejandro Obregón, quien sería considerado por Marta Traba como la punta de la pintura moderna y expresionista en Colombia, a la pintura iconoclasta, irónica y en muchos casos humorística de Bernardo Salcedo y Beatriz González existe una diferencia notable. Con Salcedo, la pintura en Colombia encontraría un nuevo espacio y unos nuevos límites para abordar. A la par de los nuevos movimientos de la pintura contemporánea, Salcedo se sale del marco

tradicional, encuentra dimensiones más allá del lienzo, realiza mixturas entre lo escultórico y lo pictórico, y desarrolla una temática que lleva a pensar en un país por momentos abstraído en la sátira y el humor. Una mirada que solo podría resistir a un análisis crítico contemporáneo y complejo, y no a la mirada moderna donde la idea de expresión absoluta y progresista está en discusión. En Salcedo se observa una pintura cercana a lo conceptual y al pop, por momentos. Así mismo, con Beatriz González, quien más allá de considerarse como la artista que le da apertura al arte pop en Colombia desde *Los suicidas del Sisga*, ganadora del XVII Salón Nacional de 1965, se encuentra que su obra se sumerge en muchas ocasiones a las referencialidades de la historia universal del arte, conocimiento que se demostraría con bastante certeza por parte de la artista en sus creaciones y escritos posteriores.

Con las esculturas de Feliza Burstyn se cuestionan elementos que son propios de la monumentalidad y la geometría que caracterizan las esculturas de Villamizar y Negret, escultores que estarían dentro del marco de la escultura moderna en Colombia. Burstyn realiza *Las Históricas* como una muestra de una escultura viva, caótica y compleja. Características últimas que denotan al arte contemporáneo. Para Burstyn, como escultora, el objeto es mirado desde otra perspectiva, que está más cercana a un punto de ruido y de escombros. En Burstyn, un objeto anodino como la chatarra toma un sentido y entra a un espacio simbólico que permite ser comprendido dentro de un mundo no organizado. A diferencia de las estructuras controladas de la escultura moderna en Colombia, las esculturas de Burstyn abren la puerta y el espacio para lo caótico.

Con las muestras del arte de Burstyn, González y de Salcedo como ejemplos de un naciente arte contemporáneo en Colombia, una generación posterior a Obregón, Negret, Villamizar y Botero se encuentra que las tensiones propiamente entre lo moderno y contemporáneo en Colombia no sufrieron de la misma magnitud que en el contexto mundial. Al respecto, vale la pena señalar la tesis elaborada por Marta Traba, al indicar que el arte en Colombia se enmarcó más por una respuesta, donde la ironía, y en muchos casos el humor, no permitieron desarrollar un aire dramático que consolidara la vanguardia en Colombia.

Igualmente, Marta Traba encuentra que, en el arte en Colombia, como en muchas de las culturas latinoamericanas, se vive en una sociedad de marcado carácter cerrado y circular. Esto como una manera de explicar la constante vuelta hacia los modelos pasados, sin ser propiamente una referencialidad al arte anterior. El arte contemporáneo en Colombia, así como el arte moderno, careció de tensiones que permitieran alejarse lo suficiente como para crear movimientos sistemáticos y organizados. Tanto Burstyn como Salcedo estarían aislados a una organización clara de un nuevo y vanguardista movimiento del arte en Colombia; de ahí que estos artistas no se observaron en su momento como un gran bloque sistemático del arte contemporáneo en el país.

Esa falta de esquematización lleva a observar que en textos como los de Damián Bayón² la modernidad y lo contemporáneo estén en un sólo paquete. Villamizar, Negret, Salcedo, Burstyn, Botero, Beatriz González, Manuel Hernández y hasta las obras de Santamaría, aparecen juntos en las miradas al nuevo arte en Colombia. En esa medida, se puede inferir que los artes moderno y contemporáneo estaban en una misma correlación, sin tensiones formales y de fondo que permitieran dar una diferencia clara. La respuesta de los nuevos artistas es hacia las tradiciones del muralismo mejicano liderado por Pedro Nel Gómez y las esculturas monumentales de Rodrigo Arenas Betancourt. Así las cosas, esta falta de sistematización y los hechos aislados del arte contemporáneo en Colombia conllevaron a que los ejemplos mostrados en las referencias históricas, vistas desde una lógica internacional, no fueran de un arte influyente y dinámico en relación con el latinoamericano y el mundial.

La crítica especializada

La crítica del arte históricamente se ha desplegado en cuanto a publicación en diferentes esferas: inicialmente la epistolar, pues se puede afirmar que la escritura usada por Denis Diderot (considerado en muchos estudios como el padre de la crítica de arte como hoy la entendemos), se daba a manera de correo con un interlocutor fijo. Diferente es que dicha correspondencia se abriera al campo de lo público, en la medida en que sus copias se convirtieron en una lectura para varios, situación que es objeto de otro análisis. Sin embargo, hoy la crítica puede verse situada en dos grandes esferas: una más enfatizada a las publicaciones de carácter académico, dirigida a un público específico de la investigación y de corte universitario; y otra, de carácter más divulgativo, que se denomina en muchas esferas como crítica periodística, en la medida en que se entiende el ejercicio comunicacional del periodismo como aquel que pretende entregar información para públicos (masivos o especializados) en medios de comunicación con una frecuencia determinada. No quiere decir esto que el texto académico no tenga valor divulgativo, pero es la periodicidad y el tipo de escritura la que determinaría estas diferencias. Una discusión que detona la reflexión permanente de parte de los autores por las audiencias y de la comprensión como herramienta para estudiar un fenómeno cultural como el arte, que es dinámico y con multiplicidades discursivas.

La discusión sobre la posición de la crítica en la esfera del arte y en la cultura ha sido históricamente compleja. El crítico se ve obligado a asumir posturas frente a qué público dirigirse, que en muchos casos son riesgosas a los ojos del arte. De ahí, moverse entre los escritos de corte teórico y otros de corte factual, como la reseña de eventos del arte, sea una doble posición. Clement Greenberg como

² Bayón, Damián. *La transición a la modernidad*, ed. Tercer Mundo Editores, 1989.

Marta Traba sabían claramente cuál era el potencial de moverse en estas diferentes esferas. Algo que en cierta medida fue muy determinante en la escritura de los críticos de arte más apasionados por los conceptos modernos de progreso, donde la vinculación de las esferas populares y la inserción de referentes culturales para la argumentación del nuevo arte es bastante efectiva en la legitimación de los discursos que se proponen llevar a cabo:

Según Thierry de Duve, en el pensamiento crítico de Clement Greenberg cabe distinguir tres personalidades intelectuales distintas: el Greenberg ideólogo dogmático que en sus artículos y críticas escritas a lo largo de la década de los años cuarenta ayudó a fijar el concepto de vanguardia; el Greenberg periodístico que en sus contribuciones periódicas en diversas revistas marcó el gusto del público norteamericano con juicios de valor sobre los artistas, oscilantes entre el amor (Pollock) y el odio (Rouault), y también sobre los críticos; y el Greenberg teórico que en la década de los sesenta elaboró su teoría formalista a la manera de dogma de la modernidad. (Guasch, 2003, p. 110)

Es sabido que el desarrollo de la crítica del arte inicialmente estaba directamente relacionada al campo de la literatura. Desde esta perspectiva, era casi habitual encontrar que en el ejercicio crítico de finales del siglo XIX e inicios del XX estaba a cargo de sectores propiamente de las letras, que en algunos casos carecían de la cultura visual que tanto se le exige en el contexto actual a la tarea crítica. Esa falta de especialización en el arte y del reconocimiento de una cultura visual provocaron encontrar muchos textos críticos enriquecidos de figuras literarias y empobrecidos con respecto a los problemas propiamente de la esfera del arte:

Juan Acha, uno de los críticos latinoamericanos que más preocupación mostrara por la actividad de los conocedores del arte, expresaba cómo el pensamiento del continente (y no sólo el de la crítica), tenía que vérselas con una línea opuesta a la teorización, muy afín a las intuiciones literarias. Tal distinción, que transferida a la crítica de arte nos enfrenta con la pregunta por si la crítica es un género literario o una disciplina de investigación social, circunstancia de la que la propia Marta Traba tenía plena conciencia, adquiere hoy toda su relevancia. Incluso, en repetidas ocasiones la autora era clara en manifestar que la crítica, cuando recurría al lenguaje poético, debía hacerlo para iluminar y establecer analogías, y no para hacer más difícil la comprensión del arte. (Giraldo, 2007, p. 55)

Estas tensiones, generadas desde la esfera del arte con la literatura y el mismo periodismo, dan a entender que el arte invoca desde muchas perspectivas a determinarse propiamente bajo una lógica interna. Las reglas que configuran la misma crítica del arte están dadas por los problemas de recepción, creación y de todos aquellos elementos que ayudan a configurar su idea. Desde una perspectiva teórica, se puede señalar que estas discusiones sobre en qué espacio se encuentra la crítica corresponden a un problema del campo del arte. Gracias a los niveles de tensión que se generan en el mismo campo, los críticos están en un borde, que puede ser muy imperceptible, entre la literatura y el periodismo. Esta tensión provoca que surjan encuentros conflictivos a la hora de posicionar la crítica en una esfera específica.

¿Divulgación = formación = periodismo?

Para la década de los 70 e inicio de los 80 en Colombia, existían revistas como *Art-Nexus* y *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, creadas con un interés claro de corresponder a la difusión de las nuevas tendencias que para la época se venían desarrollando en el arte. Estas publicaciones se desarrollaron marcando serias diferencias frente a las reseñas de periódicos masivos como *El Tiempo*, *El Colombiano* y *El Mundo*. Estas revistas especializadas, que circulaban vía suscripción y cuyo lenguaje estaba destinado a un público que para el momento seguía siendo bastante complejo de perfilar, se constituyen en un ejercicio de divulgación no académica y se acercan a la necesidad de preguntarse por la formación (pedagogía) y actualidad (periodismo) sobre el fenómeno del arte.

Se espera, comprendiendo la intencionalidad de los autores, que a raíz de estas publicaciones el campo del arte se expanda y logre modificar las reglas con las que se venía jugando. Desde la perspectiva progresista de los discursos modernos, el impacto de la divulgación pretende abrir las puertas a las nuevas artes y empezar a dejar de lado el consumo o valoración a la tradición y los viejos maestros. De esta manera, en la idea de divulgar, encontramos a los críticos, como fue antes señalado, no solo en el espacio de lo académico y teórico, sino en espacios de divulgación en revistas especializadas y hasta en la prensa tradicional, donde se buscaba insertarse en los discursos de la cultura popular. De ahí, la existencia de una postura radical frente a lo realizado en los medios masivos de comunicación, como los periódicos y programas de televisión y radio de la época.

Los críticos de arte veían a estos medios como un espacio donde el estatus de la escritura se equiparaban a bajar el discurso a niveles “superficiales y menos profundos”, en términos analíticos. El crítico de periódicos es visto entonces como un ‘simple’ comentarista de hechos que proporciona una información básica para un público básico:

El historiador y crítico Benjamin H. D. Buloch observa tres modelos de crítica asociada a la esfera de la información, el debate y la creación: por una parte el crítico de periódico, poco atento al debate y más preocupado por la recensión de hechos y la compilación de datos; otro modelo se ejemplifica desde las revistas especializadas y supone la actuación del crítico historiador o el crítico filósofo y su capacidad de análisis sobre la creación y el pensamiento contemporáneo; un tercer modelo se genera desde la figura del crítico cómplice del artista, aquel que participa directamente de la actividad creativa, una crítica de participación y asociada al trabajo del artista. (Bonet, 2003, p. 308)

Es evidente entonces que la crítica del arte en los medios de comunicación se desarrollara en Colombia de manera más profesional en las revistas de artes especializadas y no en los periódicos. Solo unos casos aislados de algunas columnas fueron destacadas en el caso colombiano, como los escritos de Marta Traba en *El Tiempo* o las publicaciones de Álvaro Barrios en el periódico *El Mundo*, en Medellín: medios conocidos en el gremio periodístico como ‘de largo

aliento', donde se posibilitaría la escritura crítica. En Latinoamérica ocurre en revistas y no en periódicos, situación distinta a la de Europa o Estados Unidos, con ejemplos como el *New Yorker*, donde los textos críticos son de impacto considerable, situación que el crítico de arte peruano Juan Acha tenía identificada claramente.

No importa si los actuales espacios y tiempos latinoamericanos son adversos al desarrollo de una buena crítica de arte, está como proceso colectivo, pero nunca en cuanto al brote de excepciones individuales, siempre posibles y las únicas que, como avances y rupturas, cabe esperar en toda cultura y en la adversidad. Paradójicamente, estas excepciones cumplen un tipo ideal de crítico que flota en el ambiente como un anhelo de todos y que, en mi opinión, podemos materializar en la crítica de revistas y libros especializados, pero nunca en la crítica de la prensa diaria, sea escrita o televisual. Esto no es culpa de los críticos mismos, sino de los afanes masivos de los directores de diarios. La crítica en revistas y en libros especializados exige dedicación de tiempo completo y esto le permite ser creativa y conceptual, para luego servir de ejemplo a la crítica cotidiana de la prensa. (Acha, 1992, p. 53)

La extensión y la forma de los textos en las críticas presentadas para las revistas especializadas son valores que salen a flote en este tipo de publicaciones y que la hacen diferenciarse de la prensa masiva. El traslado cada vez mayor de la crítica de arte de los medios tradicionales a los medios especializados condujo a que los críticos encontraran un camino mucho más preciso a la hora de escribir: un lenguaje dirigido al público del arte, donde los referentes culturales se dan por hecho en cierta medida. Pero este paso de la prensa cultural a la crítica especializada del arte provocó cuestiones como: ¿cuál es entonces el alcance del objeto divulgativo de la crítica si sigue estando dirigido a un público especializado? ¿La creación de referentes no está en cierta medida en los medios masivos, al difundir el arte y los conceptos que se tienen de él a través de la crítica periódica?

Eduardo Serrano logra detectar que el momento de las revistas especializadas es bueno, y que el repliegue de los textos en los periódicos no es muestra de crisis, situación que hace pensar que el campo del arte, en cuanto al ejercicio de divulgación, se enmarca en la generación de textos críticos que ubican a las obras en el contexto cultural en el que se mueven, y no a la creación de escritos pedagógicos para los grandes medios de comunicación que se deben a un público carente de un conocimiento histórico y teórico básico sobre la historia del arte. La labor de Marta Traba de realizar sus ejercicios críticos pedagógicos en la televisión y en la radio dejó de realizarse en el país. Las revistas especializadas llamaron a que el público consumidor del arte ubicara la obra en el entorno social y comenzara a consumir una crítica más profesionalizada y menos dada a la creación de referentes. Esto deja entonces la premisa de la importancia de una formación básica en las formas de comprender la imagen y el arte en las estructuras educativas iniciales:

Pero 'no hay mal que por bien no venga' afirma la sabiduría popular, y las mismas circunstancias difíciles de la última década forzaron al crítico, tanto a replegarse para

replantear su papel, como a independizarse de la tiranía de la prensa por medio de libros y publicaciones especializadas como esta *Re-Vista*, *Arte en Colombia*, y los boletines de diversos museos y otras entidades, en los cuales ya no es necesario escribir 'periodísticamente'. Las notas críticas son hoy más directas y 'al grano' que antes. Su materia es el arte. (Serrano, 1980, p. 34)³

Cultura de masas

Estos problemas de referencialidades culturales para el consumo de arte de parte de la recepción llevan a pensar en las diferencias de consumos culturales que bien fueron discutidos en los análisis propuestos por Umberto Eco, al invocar el enfoque hacia aquellos que observan la cultura de masas como una catástrofe de la época de la reproductibilidad (apocalípticos) y aquellos que observan de manera positiva las posibilidades del acceso de la información de manera plural, como una democratización del conocimiento y, por ende, de una cultura de masas exitosa (integrados). Aquí entonces vale la pena detenerse y observar que el análisis puede recaer en aquello que se ha denotado como "Alta Cultura" ante la "Cultura de Masas", siendo la primera en donde se desea, desde una perspectiva elitista, alojar las prácticas artísticas. De esta manera, se entendería como la necesidad de creación de referencias, que difumine a la masa esa idea de gusto propio de la alta cultura para que sea esta la que permita desarrollar de manera progresiva un aumento del gusto generalizado. A este aspecto, continua la idea moderna de progreso:

Los niveles no corresponden a una nivelación clasista. Es un punto ya no polémico. Se sabe que el gusto *high brow* no es necesariamente el de las clases dominantes; se asiste a curiosas convergencias por las cuales la reina de Inglaterra gusta de la pintura de Annigoni, que por un lado merecería la anuencia de Kruschev, y por otro merecería las preferencias de un obrero impresionado por las osadías del último abstracto. Profesores universitarios se complacen en la lectura de cómics (aunque con diferentes posturas respectivas), mientras que, por medio de colecciones populares, miembros de las clases antes subalternas acceden a los valores superiores de la cultura. (Eco, 2007, p. 80)

No se habla entonces de élite de clases, se trata de una separación formal del conocimiento, del reconocimiento de la autenticidad en la medida de la diferencia y no de los niveles. Lógicas independientes logradas a través de las dinámicas propiamente de la pluralización del conocimiento. Democracia, no como el espacio de la homogenización, sino de la convergencia. Esta misma perspectiva que plantea Eco se observaría entonces en el desarrollo contemporáneo, al entender la proliferación de ideas como esa condición desordenada y no unívoca del entorno cultural. Bien señalaba Deleuze: "Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades!" (Deleuze, 1997, p. 3). De ahí, que el planteamiento de referencialidades culturales en el

³ Serrano, Eduardo, Los años setenta y el arte en Colombia. En: *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Vol. I., N.º 4, Medellín, 1980, p. 34.

momento contemporáneo pase por este dilema permanente de la multiplicidad y, por ende, del reconocimiento de las diferencias conceptuales frente a los sucesos propios de la cultura.

Es entonces el punto crítico de equilibrio en el que se juega la crítica: encasillarse en la escritura crítica para la alimentación del público especializado (entendido este como el mismo que genera este tipo de escrituras) o el punto integrador, que permite la adscripción abierta del conocimiento al contexto de la cultura como espacio de encuentros comunes (crítica periodística). Esta crisis, bien señala Eco, no es exclusiva de lo contemporáneo:

En el fondo, la primera toma de posición ante el problema fue la de Nietzsche con su identificación de la “enfermedad histórica” y de una de sus formas más ostentosas, el periodismo. Más aun, en el filósofo alemán existía ya en germen la tentación presente en toda polémica sobre este asunto: la desconfianza hacia el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho por los débiles y para los débiles, el universo construido no a medida del superhombre sino a la del hombre común. Idéntica raíz anima la polémica de Ortega y Gasset. Y no carece ciertamente de motivos buscar en la base de todo acto de intolerancia hacia la cultura de masas una raíz aristocrática, un desprecio que sólo aparentemente distingue entre masa como grupo gregario y comunidad de individuos autorresponsables, sustraídos a la masificación y a la absorción gregaria: porque en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente. (Eco, 2007, p. 60)

La recepción en Latinoamérica

La inserción de patrones de referencia para el entendimiento del arte en América Latina fue importante, situación que para la lógica de arte en Europa y en Estados Unidos se da por hecho. En este sentido, la crítica latinoamericana de la década de los 70 desarrolló discursos muy cercanos a los procesos formativos, en la medida que deseaba ampliar la recepción del arte moderno y el entendimiento de las nuevas prácticas más de corte contemporáneo que se venían realizando en los diferentes espacios del arte emergentes, como las galerías y los diferentes encuentros organizados.

Para el arte latinoamericano, la crítica cumplía esta labor de manera más principal que las otras esferas del arte. Al respecto, Eduardo Serrano realiza un análisis a la década de los 70 en el cual señala que la posición decadente y poco bien vista de la crítica de la época se debía a la ausencia de centros formativos y al escaso apoyo que prestan las facultades de arte, dado el “acento artesanal de sus programas, así como el espacio cada vez más reducido e insignificante que le fue asignado por los medios de comunicación en los últimos años” (Serrano, 1980, p. 34). Siendo esto así, el trabajo de enfrentar la labor de corresponderle a la recepción del arte en Colombia le fue destinado a la crítica, algo realizado de manera no profesional y sí con el interés marcado de ampliar el campo del arte en Colombia. Ni la academia ni los medios masivos de comunicación eran entonces de fiar para esta tarea:

En los comentarios de Diderot a los Salones, que perduran con justicia como los orígenes de la crítica de arte, la importancia concedida a la intermediación es capital, dado que en esencia Diderot escribe sus comentarios para intentar comunicar a los ausentes la impresión que en él, ojo privilegiado, dejaron las obras. Posteriormente, aun en los modelos críticos más autorreflexivos, siempre ha existido la intención de presuponer la presencia del espectador como elemento fundamental del problema del arte. Y, asimismo, en Latinoamérica y en Colombia hay una fuerte tradición de críticos y analistas que han considerado la formación de los públicos para el arte como tarea fundamental de los conocedores, pues reconocen en una crítica inscrita en lo social una instancia que favorece la creación de referencias y coordenadas culturales que permiten apreciar de mejor manera el arte. (Giraldo, 2007, p. 21)

El entendimiento del arte, en cuanto recepción, permite comprender que este campo no carece de la tensión propia del espectador. En muchos análisis, la recepción queda subvalorada a un punto inferior en el proceso del arte; sin embargo, desde la perspectiva crítica, esta toma una importancia de carácter vital. El reconocimiento en el arte contemporáneo de una información teórica suficiente para la realización efectiva de la obra sale a flote cuando surgen desarrollos artísticos como el *happening*, el arte conceptual, el minimalista, entre otros, en los cuales el análisis formal queda insuficiente. Bajo esta premisa, empezaría una tensión clara entre los críticos cercanos a la formación de un público desde la perspectiva de reconocimiento de movimientos modernos anteriores y nuevos artes mejorados, y otra línea de críticos, donde el entendimiento del arte es dado por las estrategias de ubicación que solicita cada obra al hacer efectivo lo relacional entre contexto, recepción y creación. La segunda mirada, es una que está más cercana a las complejidades del discurso contemporáneo, alejado del formalismo progresista moderno:

La difusión y la recepción del arte contemporáneo, pues, no deviene el resultado de una acción espontánea, sino que requiere un público informado que conozca el medio artístico y que se deje seducir por una cierta atmósfera de teoría artística. Porque hoy, como nunca antes, en el mundo del arte es fácil aislar la creación del entorno que la mueve y difunde. Como diría Arthur Danto: “Si la caja de Brillo es una obra de arte y una caja de cartón de brillo ordinaria no lo es, lógicamente la diferencia entre ambas no puede residir en las diferencias más obvias –como por ejemplo que una esté hecha de contrachapado y la otra de cartón ondulado–. Por tanto la diferencia entre arte y realidad, desde una perspectiva filosófica sería, tampoco puede consistir en la separación de arte y realidad. Solo la interpretación permite explicar esta transfiguración de lo banal en la obra de arte. (Bonet, p. 285)

Bajo esta lógica, si bien la recepción va de la mano de la divulgación, a ellas se las comprende desde dos perspectivas distintas: la divulgación como la posibilidad de ofrecer herramientas contextuales que den un orden al entendimiento de la obra en sí, y el problema de la recepción en la medida de la relación obra-consumo. De esta manera de comprender recepción y divulgación sale a flote un tercer concepto que permitiría llevar a cabo el desarrollo de la crítica en las dos líneas: el de la consolidación de referencias culturales, tanto en el texto crítico como en el entendimiento de la obra. En esta lógica, podría encasillarse el conjunto de textos de publicaciones especializadas no académicas y que permitiría entenderse como

publicaciones periodísticas especializadas. Estas, si bien contaban con textos de diversos discursos, por su construcción general en términos editoriales, permiten afirmar que planteaban una fiel convicción a la consolidación de patrones para entender y facilitar el desarrollo, no solo de las nuevas prácticas de la plástica nacional, sino de los diferentes movimientos que se desarrollaban en el mundo.

El de Marta Traba fue un ejercicio crítico que creció al amparo de la necesidad de crear patrones de referencia cultural en el público. Esto no sólo dio un tono particular a su escritura, sino que también redefinió la comprensibilidad y la orientación comunicativa y significativa de las prácticas artísticas mismas. Los textos suyos evaluaban la producción plástica nacional. Pero, a la vez, inscribían este proyecto en uno aun mayor, como era el de la creación de referencias culturales modernas en una sociedad que no las tenía.⁴

Referencias bibliográficas

- Acha, Juan. *Crítica del Arte, El crítico y sus actividades*. Trillas, México, 1992.
- Arrubla Yepes, Mario. Síntesis de Historia Política Colombiana. En: *Colombia Hoy*.
- Banco de la República, Bogotá, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, España, 1995.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, s. f.
- Del Valle, Augusto. La Fiesta del No-Objetualismo, Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina, Memorias Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano 1981, marzo de 2007.
- Deleuze, Gilles. *Rizoma*. PreTextos, España, 1997.
- Delgado, Manuel. *El animal público*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- Delgado, Manuel. *Sociedades Movedizas*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. De Bolsillo, 2da. Ed. España, 2007.
- Espinosa Delgado, Magaly. Estudios culturales y multiculturalismo: el campo expandido de la crítica del arte. En: *Memorias V Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, La crítica del arte entre el multiculturalismo y globalización*. 2004.
- Fernández, Carlos Arturo. *Arte en Colombia, 1981–2006*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2007.

⁴ Giraldo, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia*, p. 109.

- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akal, España, 2001.
- Giraldo, Efrén. *La crítica del arte moderno en Colombia. Un proyecto Formativo*. La Carreta, Medellín, 2007.
- Guasch, Anna María. La situación de la crítica en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster (1948 – 1985). En: *La Crítica del Arte, Teoría y Praxis*. Serbal, Barcelona, 2003.
- Guasch, Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Del Serbal, Barcelona, 1997.
- Lippard, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 1973.
- Liotard, Jean Francois. Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno? En: Colombia el despertar de la modernidad, Foro Nacional por Colombia, septiembre, 1991.
- Marzona, Daniel. *Arte minimalista*, Taschen, 2004.
- Marzona, Daniel. *Arte conceptual*. Taschen, 2005.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas Latinoamericanas. 1950 – 1970*. Siglo XXI Editores, México, 1973.
- Valverde, Isabel. La crítica de arte en el siglo XIX: Prácticas, funciones, discursos. En: *La crítica del arte, historia, teoría y praxis*. Serbal, Barcelona, 2003.
- Vargas, Alberto. La validación del arte desde la calle. En: El museo y la validación del arte, memorias Seminario Internacional de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Antioquia, Medellín, 2006.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa, Barcelona, 1986.