

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DOCTORADO EN ARTES  
LÍNEA DE FORMACIÓN EN ARTE LATINOAMERICANO

Título

LAS PRÁCTICAS DE CITACIÓN EN EL ARTE COLOMBIANO Y SU RELACIÓN CON EL TRÁNSITO ENTRE  
LO MODERNO Y LO CONTEMPORÁNEO

Doctorando

CARLOS FEDERICO GONZÁLEZ

Directora de Tesis

PROFESORA MARIEL CIAFARDO

La Plata, República Argentina

2012

## Índice

<i>Mapa del documento</i> .....	3
1) Introducción.....	7
2) Ámbito de la investigación.....	8
a) Artistas y accionares.....	8
b) Crítica y teoría del arte en Colombia. De lo moderno a lo contemporáneo.....	9
3) Tipología de la citación.....	22
4) El arte moderno en Colombia y las prácticas de citación.....	29
a) Fernando Botero.....	29
b) Beatriz González.....	39
c) Álvaro Barrios.....	56
d) Luis Caballero.....	67
5) La revisión de una categoría.....	80
6) La ruta de la contemporaneidad.....	85
a) Discursos terminales.....	85
b) Un modelo que se agota.....	90
c) La crítica en la encrucijada.....	99
d) El giro cultural y curatorial.....	101
e) Conceptualismo y apropiación.....	109
f) Un caníbal en el museo.....	119
7) Conclusiones .....	128
8) Bibliografía.....	132

### *Mapa del documento*

La estructura de este texto sigue los parámetros planteados por el Doctorado en Artes de la UNLP con respecto a la formulación de un trabajo de tesis; de tal modo se encontrarán en los primeros numerales del trabajo planteamientos relativos a metodología, marco teórico, descripción del problema, justificación de la investigación y objetivo del proyecto, así:

- a. En el capítulo 1, *Introducción*, se encuentra formulada tácitamente la hipótesis de la investigación:

*Debido a ciertas relaciones que pueden establecerse entre accionares distintos pero con semejanzas, es posible proponer una categoría que abarque dichos accionares y permita emerger, a partir de tal reunión, información relevante.*

Posteriormente, tras desarrollar y evaluar los alcances de esta hipótesis, se etiquetó la categoría resultante como *prácticas de citación*. Tales prácticas fueron definidas y se justificó su uso conceptual en tanto permitían visibilizar algunos rasgos recurrentes en la historia del arte local.

Nos encontramos entonces, en el primer capítulo de la investigación, con una descripción de las prácticas de citación y una justificación de su uso conceptual.

- b. Los capítulos 2 y 3, *Ámbito de la investigación y Tipología de la citación*, actúan en el texto a la manera de un marco teórico. Allí se definieron los parámetros del problema, se delimitó el periodo en el que se enmarca y se expusieron los antecedentes conceptuales que permitieron proponer tanto una definición de las prácticas de citación como una primera tipología de ellas.

En el punto 2A, se formuló una contraposición entre los conceptos de homenaje y apropiación (propuesta anteriormente por el crítico e historiador del arte Efrén Giraldo a partir de una revisión de la obra de los pintores Fernando Botero y Beatriz González), y se planteó una conexión entre dichos conceptos y el tránsito entre lo moderno y lo contemporáneo en el arte colombiano.

En el punto 2B se revisó con mayor atención esta transición: mientras se definía el alcance de las nociones de modernidad y contemporaneidad, se realizó una revisión a la actividad crítica que actuó entre finales de los cincuenta y comienzos de los noventa para mostrar cómo fueron construyéndose caracterizaciones para describir la situación del arte local. Se exponen en el punto 2B algunos planteamientos de Marta Traba, quien reconoció en obras de Botero y González maneras de actuar que

se diferenciaban de las corrientes hegemónicas y pudo proponer, a partir de su revisión, una mirada localizada en la que comienza a vislumbrarse una comprensión de las relaciones contextuales que, justamente, sería una de las características asociadas a la definición de lo contemporáneo.

*Entonces, el punto 2B propone un vínculo entre los análisis interpretativos propuestos por Traba y la emergencia y consolidación de algunas manifestaciones plásticas nuevas, es decir, se sugiere que el dominio que cierto grupo de artistas colombianos figurativos mantuvieron sobre el campo del arte en las décadas de los setenta y ochenta supuso una interacción en ambas direcciones entre crítica y propuestas plásticas.*

- c. El capítulo 3, *Tipología de la citación*, comienza describiendo el proceso que siguió la investigación: allí se explica de dónde surgieron los parámetros y cómo se construyeron los conceptos que se usaron. Se exponen algunas descripciones anteriores que se acercaron al problema que se quería definir y se explica por qué no resultaban satisfactorias; también se hace referencia a antecedentes teóricos provenientes de otros campos pero susceptibles de trasladarse al ámbito de las artes visuales. En este punto se hace explícito, además, el objetivo del texto: *acotar y recorrer aquello que se llamó prácticas de citación en Colombia*. Como conclusión lógica se propone una primera categorización, partiendo de los textos que se mencionan en el capítulo, de tales prácticas.

En el punto 3 se está hablando, entonces, de metodología, de objetivos y de categorías.

Esta primera parte, estos tres puntos, se corresponden con lo que el documento planteado por el Doctorado define como *Introducción* (que supone una investigación sobre el tema, justificación y fundamentación del problema, sustento teórico y fundamentación de hipótesis). Tras esta etapa inicial comienza propiamente el cuerpo de la investigación.

- d. El capítulo 4, *El arte moderno en Colombia y las prácticas de citación*, se constituye entonces en un despliegue de los datos con los que se cuenta, una revisión extensa de los artistas y las obras que resultará adecuado tratar. Allí se afina y se confronta, en el encuentro con las obras específicas, la tipología de las prácticas de citación anteriormente propuesta.

- e. El capítulo 5, *La revisión de una categoría* es una conclusión temporal de lo examinado hasta el momento. Realizar esta ruptura es necesario porque con el corte se está proponiendo una distinción (que no es necesariamente temporal ni secuencial) entre comportamientos modernos y contemporáneos. Hasta el capítulo 4 se ha hablado de unos artistas que se enmarcan en cierto tipo de modernidad, y lo que se describirá a partir del capítulo 6 es cómo comienzan a trazarse tipos de accionar que deben definirse como contemporáneos.

En el capítulo 5 se ponen a operar las categorías que se han propuesto, se evalúan y contraponen y puede verse en la *contraposición* un rasgo que va emergiendo como característico del arte colombiano de aquel periodo.

- f. El capítulo 6 se titula *La ruta de la contemporaneidad*; allí se plantea un itinerario que se inicia (en el numeral 6A) con un texto denominado *Discursos terminales* en el cual se revisa un escrito de Arthur Danto que gira alrededor de los conceptos de modernidad, posmodernidad y contemporaneidad; de este modo se ubican dichos conceptos en un panorama discursivo que servirá como contexto cuando se realicen las reflexiones sobre la emergencia de lo contemporáneo en el arte colombiano.

- g. En el numeral 6B, *Un modelo que se agota*, se estudia la relación entre el grupo de artistas revisados en el capítulo 4 y aquellos que les siguieron. Se sugiere que sin una reflexión contextual adecuada algunas de las características de los artistas colombianos que surgieron en los años sesenta (rasgos como el manejo de la pintura figurativa o la referencia a obras del pasado) parecen conservadoras. Al proponer una figuración hasta cierto punto convencional, la actividad artística dominante en los setenta se habría construido, en alguna medida, sobre una valoración inadecuada de la generación anterior.

Más adelante se ejemplifica el tipo de propuesta plástica que en Colombia gozó de la aprobación crítica en la década de los ochenta (en sintonía con la emergencia internacional de la Transvanguardia), y se sugiere que su aceptación reflejaba una perspectiva que favorecía los aspectos formales y comerciales de la obra de arte más que las preocupaciones contextuales.

- h. El punto anterior se trata más a fondo en el numeral 6C: la debilidad conceptual de la crítica dominante durante la década de 1970 y su dependencia de instituciones culturales habría terminado por promover las actividades institucionales que los críticos desempeñaban, y habría emparejado, bajo el nombre de diversidad,

accionares plásticos muy distintos. Una vez más, se reconoce la existencia de relaciones entre discursos críticos y actividades artísticas interactuando en una especie de sistema de causas y efectos: La consecuencia del fenómeno descrito para algunas propuestas plásticas no centradas en lo formal que se presentaron en Colombia a partir de mediados de los años setenta fue una especie de ocultamiento en lo diverso. Se confirma que artistas y críticos participan, desde sus respectivos accionares, de la construcción del campo de lo visual-artístico. Cuando aparece cierto tipo de crítica capaz de identificar problemas específicos planteados anteriormente en las obras de algunos artistas locales, se construye desde esa comprensión un modelo interpretativo novedoso de algunos fenómenos artísticos; así una generación de artistas apoyados por una crítica atenta logró consolidar procesos plásticos exitosos. Pero la debilidad de la crítica posterior a Traba, insuficientemente consciente de su situación contextual tiene como efectos el ocultamiento o la falta de estímulos a algunos procesos plásticos relevantes, empujando a los artistas que los proponen a actuar desde cierto tipo de marginalidad.

La ruptura crítica de los noventa -al buscar revertir este proceso- construye una mirada sobre el arte preliminar que omite o no es capaz de comprender algunos movimientos importantes realizados con anterioridad. Se hace evidente, de nuevo, que las dinámicas de las artes visuales no dependen exclusivamente del accionar de los artistas o del análisis crítico, sino de una interacción en la que ambas fuerzas, y otros actores, participan. (Numeral 6D).

- i. Los numerales siguientes, el 6E y el 6F están dedicados a la revisión de dos artistas colombianos en cuya obra se reconocen accionares de citación que pueden ser categorizados como propiamente contemporáneos: tanto en las obras de Antonio Caro como en las de Nadín Ospina la apropiación juega un papel determinante. Con estos textos se examina la recepción que ha tenido su trabajo y el reconocimiento que dichos artistas van adquiriendo en paralelo a la emergencia de una nueva crítica con criterios claros de ubicación cultural.
- j. Para concluir, en el último punto se examina el recorrido realizado por esta investigación y se recuerda que su objetivo era comprender el papel que las prácticas de citación han jugado en los procesos artísticos locales que han participado en las definiciones de lo moderno y lo contemporáneo.

## 1.

### Introducción

Al examinar algunos textos de Historia del arte es posible encontrar formas de accionar en la imagen que parecen activarse reiteradamente en producciones visuales de momentos históricos diversos. Tales formas de accionar suponen, en primer lugar, la revisión de obras artísticas, estilos, objetos o imágenes con cierta notabilidad cultural, e implican, en segundo lugar, su inclusión posterior en una proposición plástica nueva. Hemos denominado *prácticas de citación* (trasladando el término *citación* desde un contexto textual) a las diversas dinámicas de producción estética que caben en tal descripción. Tales prácticas, debido a su reiterada aparición, deberían ser consideradas como un recurso metodológico importante –entre otros existentes- al servicio de la creación de obras de arte.

Pensar el concepto de citación de esta manera trae algunas consecuencias: la primera es que se establecen casi automáticamente afinidades entre eventos artísticos de periodos diferentes; la segunda, y quizá la de mayor relevancia, es que al construir un concepto que funciona como eje discursivo es necesario proponer explicaciones para su existencia. Al establecer las prácticas de citación como un objeto de estudio esta investigación propone examinar sus variables y desarrollos y encontrar los fundamentos que justifican su presencia reiterada en la historia del arte nacional; al hacer esto puede llegar a modificarse la interpretación dominante de algunos acontecimientos artísticos.

En efecto resulta de interés para el caso colombiano (comprendiéndolo dentro de un contexto más amplio como es la historia del arte en Latinoamérica) estudiar el trabajo de algunos artistas cuyas formas de accionar con la imagen podrían llegar a definir modalidades locales de las prácticas de citación; y dado que su aparición se corresponde en alguna medida con la consolidación del modernismo en la historia de la plástica en Colombia, este estudio estaría proponiendo una lectura divergente sobre cierto tipo de imágenes y obras de arte colombianas y las categorías con las cuales se da su lectura histórica.

2.

### Ámbito de la investigación

#### a. Artistas y accionares

Durante el periodo sobre el que esta investigación quiere extender su mirada (esto es, entre finales de los años cincuenta y comienzos de los años noventa del siglo XX) un grupo sobresaliente de artistas colombianos produjo obras que suelen explicarse como procedimientos relacionados con la citación: abre camino la obra de Fernando Botero que posiciona una mirada particular sobre el arte universal; Botero, en efecto, inicia una estrategia de referencias a la pintura clásica que luego aparecerá con frecuencia (y con variaciones) en muchas de las obras más significativas del arte colombiano del periodo indicado.



Fernando Botero. *La Mona Lisa a los doce años*. 1959.

Con el trabajo de la artista Beatriz González se configura el otro polo de esta reflexión: en diversas etapas recorridas por estos dos pintores se puede leer la transición que la plástica colombiana realizó entre el homenaje y la apropiación o, dicho de otro modo, su tránsito de lo moderno a lo contemporáneo. González cuenta hoy en día con un reconocimiento amplio como una de las artistas latinoamericanas de mayor relevancia en la segunda mitad del siglo XX. Sus obras más recordadas pertenecerán a un tipo de figuración con frecuencia catalogada como *Pop art* que oscila entre la re-presentación de imágenes tomadas de los diarios (noticias de crónica roja, publicidad) y las versiones de pinturas de la historia del arte; son estas últimas las que suelen ejemplificar la emergencia de las actividades apropiativas en el arte colombiano.





Beatriz González. *¡Vive la France!*, 1975.

Los conceptos de homenaje y apropiación representan entonces los extremos conceptuales entre los que se moverá esta investigación. Pero no estarán ejemplificados solo en la obra de estos dos pintores sino, además, por medio de la referencia a otros artistas colombianos activos en el periodo señalado que también hicieron uso del recurso de la citación; puede asegurarse que en su accionar se originan subsecuentes líneas de acción importantes para otros artistas locales. Pero además -como se verá posteriormente- estas obras y estos artistas también fueron temas de reflexión para aquella crítica que contribuyó a construir los parámetros con los que se definen y definieron tanto el arte moderno como el arte contemporáneo en Colombia. Aceptando, pues, estos presupuestos, es evidente que resulta de interés comprender la actividad artística relacionada con la citación en el contexto colombiano del periodo indicado, de tal modo que se pueda revisar y evaluar su papel en la construcción de una historia del arte local.

#### **b. Crítica y teoría del arte en Colombia. De lo moderno a lo contemporáneo**



Fernando Botero. *Camera degli sposi, Homenaje a Mantegna*. 1958.

Un texto de Marta Traba escrito en 1958 está dedicado a reflexionar sobre una obra de Fernando Botero que se enmarca en los parámetros de la citación: *Camera degli sposi, Homenaje a Mantegna* ganó el primer premio en la categoría de pintura en el *XI Salón de Artistas Colombianos* realizado ese año. El ensayista y crítico Efrén Giraldo, en un texto publicado en 2008 (*La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica del arte en Colombia*), se refiere así tanto a la obra como a los comentarios que suscitó:

El cuadro (...) llevó a Marta Traba a considerar, 'además de sus valores pictóricos, el problema del tema y la cultura'. Luego de apoyarse en la evidencia de que un maestro representativo de la condición contemporánea como Picasso había hecho algo parecido con obras de Velásquez y Delacroix, señalaba cómo en Botero había un diálogo cultural, además de plástico. Lo interesante, para nuestro propósito de análisis, es que a ambos proyectos emprendidos por Picasso (el de *Las Meninas* y el de *Las mujeres de Argel*) la autora les diera una explicación formalista en el proyecto de investigación espacial del cubismo, mientras que identificaba en el proyecto de Botero una afinidad de estilo con el Renacimiento, afinidad que, aunque formal, realizaba el diálogo entre dos lenguajes artísticos y, por ende, entre las culturas que representaban y con las que el artista latinoamericano podía establecer un diálogo de igual a igual. (Giraldo, 2008, pp. 151, 152).

Para Giraldo, esta validación de Marta Traba es bastante particular: "señalaba que lo que estaba puesto sobre la mesa no era la ampliación del canon de la pintura occidental, sino la construcción de unos datos culturales propios". (Giraldo, 2008a, p. 108)

Resulta significativo aseverar que con esta obra de Botero, Traba "enfila todo su arsenal crítico a dar una primera validación del problema de la pintura moderna en Colombia" (Giraldo, 2007, p. 93); esto implica que se puede establecer una correlación entre la construcción de un proyecto modernista y la emergencia de las mencionadas prácticas de citación; permite concluir, además, que hubo un reconocimiento temprano de la importancia que las prácticas de citación podrían tener para una cultura que, como la colombiana, mantiene una relación desigual con la cultura europea y norteamericana. Puede decirse, en todo caso, que la relevancia de recurrir a este tipo de procedimientos fue prontamente reconocida por la crítica de arte más seriamente comprometida con los procesos de comprensión y divulgación del arte moderno en el país.

Tal reconocimiento (o validación) se da, en primer lugar, desde que se asume que con este tipo de obras se estaba produciendo una resistencia a una modernidad hegemónica que imponía criterios de validez que, intencionalmente o no, solía ubicar las manifestaciones artísticas de países como los latinoamericanos en una posición subalterna. Aunque el texto en el que Marta Traba elaboró definitivamente estas ideas fue *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*,

editado por primera vez en 1973, ya algunos de sus planteamientos aparecían en la primera versión de ese libro y en algunos artículos como aquél al que nos hemos estado refiriendo.

Giraldo encuentra en los artículos de Marta Traba de 1958 una ruptura importante con la crítica que se venía haciendo hasta entonces en el país: si bien escritores como Casimiro Eiger, Clemente Airó o Walter Engel tuvieron un papel relevante en la difusión del arte moderno en Colombia, sus textos también propiciaban (en opinión de Giraldo) la coexistencia con manifestaciones plásticas parroquiales en una especie de “eclecticismo, que al parecer se invoca para evadir polémicas” (Giraldo, 2007, p. 84).

Tal esquema es roto por las ideas de Marta Traba, quien, sin expresarlo directamente, se muestra partidaria, en sus artículos de 1958, por considerar los méritos del arte nacional con independencia de su evolución interna y pide que los artistas colombianos aborden los temas que les son próximos, valiéndose de los repertorios expresivos que, según ella, hacen parte del acervo del arte moderno de todas las latitudes (Ibíd., pp. 84, 85)

Es pues, dada la importancia que parece tener este momento en que confluyen la singularidad de la obra de Botero y la emergencia de una posición crítica que reconoce y sabe describir tal singularidad (y que además concibe el arte moderno como un repertorio del que es posible apropiarse), que se ubicará en 1958 y con esta pintura el inicio de este recorrido por aquello que se ha denominado *prácticas de citación*.

### *Lo moderno y lo contemporáneo*

Efrén Giraldo sostiene que el modernismo artístico en Colombia, tras un rápido periodo de consolidación, comienza tempranamente a mostrar fisuras por las que emergerán los rasgos que darán finalmente lugar a lo contemporáneo. Pese a lo razonable que parece tal descripción, conviene realizar algunas acotaciones sobre estas dos categorías sucesivas, lo moderno y lo contemporáneo.

El mismo Giraldo es cuidadoso en cuanto a no pensar que son atributos sino, más bien, conceptos que se han construido en la práctica discursiva de la historia local del arte como herramientas para definir y tratar con problemas específicos.

Lo contemporáneo no sería (...) una categoría estática que permita identificar a unas obras como contemporáneas en sí. Se trata de un despliegue conceptual de artistas, historiadores, curadores, periodistas y críticos que ha acompañado la formulación de nuevas maneras de comprender y explicar el arte. (Giraldo, 2008, p. 136)

Esta explicación, por supuesto, se aplica también a lo moderno. Solo que en su caso la definición del concepto se hace más complicada por la ambigüedad y el uso indistinto de términos como modernidad, modernismo y modernización, que genera frecuentes confusiones. Charles Harrison, en su texto *Modernismo*, realiza al respecto estas definiciones:

La modernización se refiere a un conjunto de procesos tecnológicos, económicos y políticos asociados a la Revolución Industrial y sus consecuencias; por su parte, la modernidad se vincula a las condiciones sociales y a los ámbitos de experiencia que se consideran efectos de tales procesos (Harrison, 2000, p. 6)

Giraldo, describe así la modernización:

En los países latinoamericanos, el proceso de modernización (un proceso inconcluso y lleno de problemáticas, de temporalidades aplazadas) se entiende como el conjunto de acciones orientadas a la mejora de la productividad y el bienestar social, teniendo como fundamento el refinamiento de las prácticas burocráticas, el incremento de la producción y el desarrollo de tecnologías (Giraldo, 2007, p. 30)

Y dice lo siguiente sobre la modernidad:

Vamos a emplear la designación de modernidad en dos acepciones, una sociológica y otra estética, para caracterizar al arte producido en Colombia por las figuras renovadoras de la plástica nacional en los años cincuenta y para denominar la crítica y la teoría hechas en Colombia que contaron su relato y emprendieron una validación desde la defensa de la autonomía, la autorreferencialidad y la coherencia de los significantes plásticos (Ibíd., pp. 29-30).

Teniendo en cuenta la importancia que las reflexiones de Giraldo tendrán para este escrito, asumiremos su manera de comprender este par de conceptos. Nos permitiremos, además, aceptar el parangón entre modernismo y arte moderno, pese a cierta ambigüedad peligrosa derivada de que para la crítica anglosajona el término modernismo permite tal equivalencia mientras que para el público latinoamericano el término modernismo suele referirse a un movimiento de finales del siglo XIX relacionado con el *Art Nouveau*. Entonces, con respecto a lo que llamamos arte moderno (o modernismo), debemos decir que este se suele identificar con los logros de lo que se ha dado en llamar las vanguardias históricas. La historia del arte moderno será, desde este relato, la historia de la emergencia y afianzamiento de los lenguajes que proponían tales vanguardias, de su rechazo a la tradición de la pintura occidental y del cuestionamiento de los valores del racionalismo europeo.

Los términos militares y la discursividad de la confrontación han colaborado para que la historia de las primeras vanguardias haya sido un relato épico, con héroes y mártires. Un relato de rupturas, de cambios, de cismas y manifiestos. Esta saga, esta narración heroica, empieza a mostrar sus inconsistencias en los años sesenta:

Los sucesivos movimientos del arte moderno se estaban comenzando a ver de forma rutinaria como meras novedades formales, cada una más audazmente liberadora que la anterior a medida que se iban desarrollando, y sustituyendo a sus antecesoras” (Taylor, 2000, p.7).

En sintonía con los cambios propios de los movimientos contraculturales de esa década, comienzan a surgir disensos en el discurso hegemónico del primer mundo, y va emergiendo un nuevo paradigma sintonizado con dichos cambios: Lo que remplazaría al paradigma de la modernidad en el arte tendría una serie de rasgos diferenciales: la caída de los grandes relatos, las prácticas de apropiación, la sensibilidad autobiográfica, etc., rasgos que algunos teóricos han englobado en la categoría generalizadora de lo posmoderno pero a los que en otros análisis se les señala como indicadores, más bien, de la aparición de lo contemporáneo.

### *Lo moderno*

En cada uno de los países de América Latina los procesos de aceptación del arte moderno siguen dinámicas de consolidación singulares, signadas por la relación y coexistencia con los proyectos desarrollistas de las sociedades nacionales. Es el caso, por ejemplo, del grupo Arte-Invencción de Buenos Aires, que a mediados de los cuarenta aspiraba a realizar una renovación radical del arte argentino.

En Europa, desde 1930 –cuando en paralelo con la creación de *Cercle et carré* el holandés Van Doesburg publicó la plaqueta *Art Concret*–, habían quedado sentadas las bases de un programa que se proponía acabar con la representación naturalista, precisamente adoptando no las formas sino los mecanismos de la Naturaleza, es decir creando en vez de recreando. El grupo rioplatense que se presentaba en sociedad a través de la limitada tirada de *Arturo*, se proponía iniciar, en Buenos Aires, un movimiento similar. El contexto, a pesar de la distancia, no difería tanto del que había posibilitado la aparición de la politizada vanguardia europea: con veinte años de atraso en relación con ese polo, el arte argentino tenía motivos para reaccionar contra el anquilosado realismo costumbrista reinante en los salones, heredero periférico de la tradición pictórica occidental previa incluso a las renovaciones decimonónicas. (Grinstein, s.f., p. 4)

Confluía en ellos una honesta confianza en la capacidad de la técnica para mejorar la vida de los ciudadanos y un deseo de renovación propio de las más auténticas manifestaciones del arte moderno. Esto se reconoce en su objetivo: la invención.

La obsesión por la novedad –heredada del vanguardismo europeo pero también propia de un país obsesionado, desde lo cultural, por la búsqueda de la modernización–, fue uno de los rasgos distintivos de la agrupación embrionaria. En este sentido, brindaron especial atención a la información científica que circulaba, y que daría apoyo a su lucha por un arte racionalista, antirromántico. Para oponerse a la extendida legitimación metafísica de la creación artística, llegaron a proponer “una física de la belleza”. (Ibíd., p. 6)

Es así como, en sintonía con los objetivos desarrollistas de la sociedad, aparece en el horizonte discursivo de las artes visuales argentinas la palabra *internacionalismo*, concepto operativo que fue modificándose desde una situación inicial ejemplarizada por la voluntad de los artistas concretos de participar de la “internacional del arte moderno”, esto es, de hacer parte del gran proyecto transnacional de la abstracción. Esta posición, que tenía mucho de militante y utopista, mutaría sutilmente y, ya a comienzos de los sesenta, se dice que el arte abstracto, “por su repertorio estandarizado de formas y colores, [era capaz] de borrar las diferencias nacionales” (Giunta, 2001, p. 133). La abstracción, por lo tanto, debería ser el camino que tendría que seguir la internacionalización del arte argentino.

Para un país que buscaba abrir su economía, atraer capitales extranjeros y orientarse en el sentido que marcaban las nuevas fuerzas del progreso, no eran las representaciones de gauchos y planicies, tópicos de un nacionalismo regionalista, los que podían servirle de estandarte. El arte abstracto era un instrumento político coyuntural que el gobierno utilizaba para su presentación en la escena internacional. (Ibíd., pp. 75, 76)

Seguramente en relación con esta aceptación institucional, la idea del internacionalismo “cambia su sentido por el de un proyecto ligado a la escena oficial, articulado desde los sectores privados y las instituciones del Estado.” (Ibíd., p. 129)

Protagonista importante de esta historia fue el crítico de arte Jorge Romero Brest, quien en medio de diversas vicisitudes derivadas en parte de su oposición al peronismo, funda la revista *Ver y Estimar* que, en palabras de Andrea Giunta, “parecía ser el refugio en el terreno seguro de las ideas puras, aisladas de las contingencias de lo inmediato.” (Ibíd., p. 76). Desde allí Romero apuntala un público interesado en las manifestaciones plásticas del arte moderno y consolida su lugar como autoridad en el campo de la crítica.

El golpe militar que derroca a Perón en septiembre de 1955 coloca al crítico en el mejor espacio que podía soñar. En octubre de ese año, Romero Brest cierra definitivamente las páginas de *Ver y Estimar* para pasar a actuar en las instituciones oficiales y en alianza con el Nuevo Estado, como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde entonces, él va a demostrar, mejor que nadie, que las formas del arte no son puras formas, sino también un instrumento político. (Ibíd., p. 83).

Es justamente en esta revista, *Ver y Estimar*, plataforma del pensamiento moderno en las artes visuales, donde Marta Traba iniciaría su carrera como crítica, a mediados de los años cuarenta, haciendo algunos estudios comparativos entre arte y literatura (Bazzano-Nelson, 2010, p. 61); continuaría colaborando con la revista tras viajar a Europa donde conocería al escritor colombiano Alberto Zalamea. Con él llegaría a Colombia en 1954.

Traba se encontró con un espacio social donde la modernidad tenía unas dimensiones distintas a las de Argentina: si la invención y la vanguardia definían los proyectos estéticos del país del Cono Sur, en Colombia, las rupturas culturales parecían tímidas. En el país, en efecto, el discurso del progreso había sido una aspiración compartida por los dos partidos políticos dominantes, que se diferenciaban escasamente en que el proyecto conservador aspiraba a una modernización económica que podría suponer cierto tipo de industrialización del campo pero manteniendo estructuras verticales de diferenciación social, mientras que los proyectos liberales sí reconocían aspectos políticos de la modernización como el sufragio universal o el sindicalismo organizado. Así describe esta situación el historiador Jorge Orlando Melo:

(...) el último proyecto de modernización relativamente coherente y explícito fue impulsado por el liberalismo durante las décadas del 30 y el 40 (pues la pausa no afectó otros desarrollos modernizadores diferentes a la más visible movilización política). Bajo el régimen conservador, por otra parte, se dio una contradicción interna entre los objetivos de desarrollo capitalista y un creciente autoritarismo social, cultural y político.

Del mismo modo, es indispensable reconocer que dada la persistencia del modelo de desarrollo capitalista en Colombia y su adopción prácticamente unánime por los grupos dirigentes, e incluso su aceptación también dominante por parte de los sectores populares, el autoritarismo social y cultural ha coexistido con el avance de diferentes aspectos e instituciones modernizadores. (Melo, 1990)

Pese a que los propósitos liberales y conservadores tenían mucho en común, la imposibilidad de llegar a acuerdos fundamentales terminó por desencadenar la violencia colombiana de los años cuarenta. Tal vez esta circunstancia haya determinado, de algún modo, la desazón que han producido las transformaciones radicales en Colombia. Quizás esto ayudó a dar forma a la dinámica cautelosa de expansión de la modernidad que se impuso en el país.

A manera de ejemplo se pueden revisar las actividades literarias que se presentaron en la primera mitad del siglo XX: importantes escritores colombianos de entonces (León de Greiff o López de Mesa, por ejemplo) parecen tener cierta reticencia a cobijarse con el término *vanguardia*; colectividades con alguna pretensión de ruptura como fueron *Los Nuevos* pertenecían a familias poderosas y algunos de sus integrantes fueron posteriormente presidentes del país (de ambos partidos tradicionales). Resulta particularmente interesante, por corresponder a la época en que Marta Traba llega a Colombia, ver que un equipo de personas como las que participaron de la fundación de la revista *Mito*, quizá el grupo que con mayor profundidad se puso en la tarea de reflexionar sobre el estado de la literatura nacional, parecía tener como objetivo un diagnóstico

del estado cultural de la nación y la superación del provincialismo de la literatura local, más que la voluntad radical de ruptura tan propia de otras vanguardias latinoamericanas.

Este es el entorno al que Marta Traba llegaría un año después de que comenzara el gobierno militar de Rojas Pinilla (y resulta singular que tal gobierno haya representado la única salida que parecía tener el problema de la violencia en Colombia). En cualquier caso, ella pronto comenzaría a escribir artículos sobre arte para medios como la Nueva Prensa y Revista Semana y, puesto que en el año en que llega también se inaugura la televisión en el país, no resulta sorprendente que al poco tiempo fuera contratada por la Televisora Nacional para hacer una serie de programas sobre arte. A pesar de su gran aceptación, estos programas no durarían mucho.

(...) a principios de 1956, la censura estricta de la dictadura del General Rojas Pinilla canceló los programas televisivos de Traba. Ella entonces concentró sus energías en la docencia como medio para alcanzar uno de sus principales objetivos: cambiar los parámetros de la práctica de la crítica de arte en Colombia. (Bazzano-Nelson, 2010, p. 63)

Tras una temporada de cursos cortos sobre Historia del Arte en la Universidad de América en Bogotá, Marta Traba, en colaboración con algunos de sus alumnos, emprende la fundación de *Prisma, Revista de estudios de crítica de arte*. “La experiencia de ver a Romero Brest y sus estudiantes editar una revista de gran influencia, aunque contaba con recursos mínimos, debió inspirar a Marta Traba a llevar a cabo un proyecto similar en Colombia, que tomó como modelo paradigmático a *Ver y Estimar*.” (Ibíd., p. 65).

Pareciera que ella, en este primer periodo en Colombia, quisiera seguir los principios de Romero Brest. “Nada ajeno al lenguaje, a la especificidad de los medios de expresión artística, podía servir para justificar el sentido o la función del arte” (Giunta, 2001, p. 79); según Victoria Verlichak, “Marta Traba se dedicó a difundir el arte puro: el arte por el arte mismo. Se jugó por la abstracción en la pretensión de hacer tabla rasa con localismos varios, por considerarlos oportunistas y tramposos.” (Verlichak, 2008, p. 183).

Pero esta perspectiva internacionalista pronto sufriría una revisión:

“A mediados de los sesenta, Marta Traba comenzó un proceso de reevaluación de sus ideales estéticos que culminó en 1973 con la publicación de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Este cambio de perspectiva –como un cruce de una orilla a la otra de lo que ella llamó el cauce del arte latinoamericano– representó simultáneamente tanto una ruptura con muchos de los fundamentos teóricos que habían caracterizado su crítica de arte en la década anterior como la construcción de una síntesis de conceptos críticos nuevos que formarían su marco interpretativo en los años venideros”. (Bazzano-Nelson, 2005, p. 9)



A diferencia de Efrén Giraldo, quien destaca en las reflexiones de 1958 sobre la obra de Botero un antecedente importante que luego se consolidaría en *Dos décadas vulnerables*, Beatriz González ubica el giro decisivo del pensamiento de Marta Traba en 1965, con un prólogo escrito para el Salón XVII de Artistas en el que se observaría “un cambio evidente en su sistema de análisis y presentación de la obra de arte” (González, 2008, p. 76). Para confirmarlo cita a Traba: “Si los medios para realizar la obra de arte son en la actualidad comunes a los artistas de cualquier sitio del mundo, los contenidos en cambio, no pueden sino estar ligados con la conciencia personal y con el ámbito donde se generan”. (Ibíd.)

Hay varios escritos de Traba en los que puede encontrarse variaciones sobre esta idea, entre otros, el texto sobre la obra de Botero que ya hemos mencionado, uno que bajo el título de *Los muebles de Beatriz González* reflexiona sobre estos objetos intervenidos de la artista santandereana y, por supuesto, el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, editado en 1973. Más allá de las fechas, lo que indican estas referencias es un traslado del interés crítico que se desplaza de lo que se ha denominado *forma auto expresiva* hacia lo que Giraldo comprende como *ubicación*, es decir, un giro que privilegia el contexto en la interpretación de la obra de arte.

Se trata de una realización del viejo ideal de los ‘hispanoamericanistas’, esto es, hacer producción cultural propia dentro de la actualidad internacional, procesar la tradición europea de la que somos justos continuadores, pero con la negativa a ser epigonales. (Giraldo, 2008a, p. 108)

Tal desplazamiento en el pensamiento de Marta Traba señalaría la superación de lo que Giraldo llama un “restrictivo paradigma modernista” (internacionalista, favorecedor de la abstracción, centrado en las nociones de estilo y originalidad), y la emergencia en el contexto plástico nacional de lo que denomina *modernismo ubicado*.

Es evidente que, cuando Marta Traba se dio a la tarea de escribir sobre artistas como Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Fernando Botero o Alejandro Obregón, pensó en la validación de tales nombres teniendo presente un paradigma de excelencia formal y autonomía signficante, internacionalista, ya consolidado: el de la tradición europea de la pintura y la escultura modernas (...)

Por el contrario, cuando vio que artistas como Bernardo Salcedo o Beatriz González hacían su aparición (y que estas obras se sustentaban en valores de especificidad cultural, en una trasgresión de lenguajes y en un sesgo de indiferencia ante la circulación hegemónica, todos ellos asuntos nunca abordados en el país bogotano de la época) entendió que debía recurrir a otras formas de reconocimiento y validación”. (Giraldo, 2008, p. 150).

Este tipo de modernidad está *ubicada espacialmente* en cuanto a que encuentra su lugar en comparación o contraposición con lo que sucede en el Primer Mundo, y *temporalmente* en tanto que implicó un cambio de un paradigma anterior. Puede señalarse, por lo tanto, como una etapa claramente definida en la historia plástica local.

### *Lo contemporáneo*

Se debe entender que en el ámbito del arte en Colombia tanto lo contemporáneo como lo moderno han sido categorías móviles que se han construido desde una operatividad discursiva que se reconoce no solo en las obras de arte sino en el comentario crítico y didáctico. “Lo contemporáneo, al igual que lo moderno, debemos comprenderlo como un sistema de representaciones culturales, susceptibles de análisis e interrogación, y que, para el contexto cultural nuestro, demandan sistemas de aproximación localizados” (Ibíd., p. 143).

Cuando Beatriz González sostiene sobre Marta Traba que “su gran preocupación se cifró en que el arte colombiano llegara a ser contemporáneo” (González, 2008, p. 75) comprendemos que la palabra se está usando como sinónimo de actual. El concepto allí es usado para referirse a lo que está sucediendo en el momento.

Algunos textos de historia del arte entienden el arte contemporáneo como lo que se ha producido desde 1945, mientras que para otros tal categoría, lo contemporáneo, emerge con la caída del Muro de Berlín. Este tipo de clasificaciones historicistas resultan insatisfactorias porque tienden a construir periodizaciones que luego dotan de rasgos característicos. Resulta de mayor utilidad pensar el concepto desde otro ángulo:

“Tal vez, debamos prescindir de la contemporaneidad como atributo o conjunto identificable de atributos en la esfera meramente productiva de la obra de arte. Se hace necesaria una mirada atenta a procesos mediante los cuales la recepción crítica esbozó una idea global de lo contemporáneo, mediante el comentario destinado al público lector.” (Giraldo, 2008, p. 135).

Historizaciones recientes sobre el arte colombiano reconocen en el periodo que va desde comienzos de los años sesenta hasta principios de los años noventa una serie de movimientos destinados a la superación de cierto tipo de modelo modernizador, relacionado con lo que Giraldo llama un “restrictivo paradigma internacionalista”; tales movimientos hacen emerger una serie de rasgos que contradicen tal paradigma. Es posible, según el mismo Giraldo, “reconocer veinte situaciones de rebasamiento del modernismo crítico de los años cincuenta y sesenta”; algunas de

estas situaciones son: Uso de la apropiación de imágenes y lenguajes como respuesta crítica; giro desde la estética hacia lo cultural; autorreferencialidad creciente; acercamiento a la historia del arte como despensa o base de datos; relación cooperativa con las producciones simbólicas de las culturas populares; diálogo con medios masivos y tecnologías de información y comunicación; cuestionamiento de la relación centro-periferia (Ibíd., pp. 138, 139).

Así pues, los procesos de construcción de lo contemporáneo en el arte colombiano pasarán por una primera etapa de revisión crítica a los principios del paradigma internacionalista; de este primer desplazamiento (descrito por Giraldo como *modernismo ubicado*) sería Marta Traba la gran protagonista; esta fase terminaría a comienzos de los setenta, y le seguiría un periodo en que faltó una discursividad crítica sólida (Traba, para ese entonces, solo vivía de manera esporádica en el país), que continuara con la producción de criterios de análisis localizados. Desde finales de los setenta y durante todos los años ochenta, fenómenos como la consolidación de un mercado local del arte, la construcción de una red de galerías con intereses comerciales, la influencia disfuncional del narcotráfico, y la ausencia de una crítica que, más allá de referencias culturales actualizadas, pudiera proponer una reflexión teórica sólida sobre los fenómenos artísticos locales, configurarían el medio artístico colombiano.

En general, la impresión que suscita la actividad crítica inmediatamente posterior al modernismo es la de unos lugares comunes que, de repetidos, dejaron de ser elocuentes e impidieron hacer formulaciones que comprendieran el cambio que se había producido en la actividad artística colombiana a finales de los sesenta. (Ibíd., p. 158)

En los años setenta, la heterogeneidad y la experimentación se convirtieron en conceptos para explicar lo contemporáneo; el uso deficiente de tales nociones obstaculizó la valoración adecuada de un grupo de artistas que representaron una alternativa a las prácticas artísticas dominantes. Aquella crítica reconocedora de lo diverso pero incapaz de elaborar criterios de apreciación acordes con los problemas que se presentaban en su momento se camuflaría en los ochenta con etiquetas posmodernas y dominaría el panorama de las artes visuales en Colombia hasta comienzos de los noventa.

(...) este aplazamiento de la validación de toda una generación de artistas que proponían actividades alternativas al modernismo cesó con la aparición de acciones críticas y curatoriales que retomaron un discurso de fuerte acento cultural. El germen de las ideas de Marta Traba en torno a la ubicación, neutralizado por un primer discurso superficial de pluralismo, fue capitalizado treinta años después por la crítica de arte Carolina Ponce de León. (Ibíd., pp. 166, 167)

En los años noventa, entonces, se produce en el arte colombiano un importante “giro cultural y curatorial” (Ibíd., p. 137). Resulta inevitable correlacionar la aparición de este giro con algunos eventos políticos de la época: En 1989 había caído el muro de Berlín; localmente, tras un lustro de desangre, en 1991 se proclamaría una nueva constitución colombiana, producto de una Asamblea Nacional Constituyente donde representantes de fuerzas muy diversas del país, y en medio de una situación política difícil, se propusieron construir un documento incluyente que respetara derechos antes no considerados y reconociera ciudadanía efectiva a sectores sociales que con anterioridad no eran lo suficientemente visibles. Para algunos esta fue, finalmente, la entrada del país a una modernidad muchas veces postergada.



Luis Caballero. *Sin título (Gran telón)*. 1990.

Justo a comienzos de esta década, en 1990, Luis Caballero pinta en la galería Garcés Velásquez un inmenso lienzo que se ha denominado *Gran telón*. Pareciera que Caballero quiso (con este híbrido de grandes dimensiones entre pintura o dibujo) realizar una obra definitiva, trascendental. Pero las dinámicas del arte nacional no estaban ya para este tipo de aspiraciones: el mismo año, por primera vez, un performance obtiene el primer premio en un Salón Nacional de Artistas (el XXXIII), lo realizó María Teresa Hincapié y su título fue *Una cosa es una cosa*.



María Teresa Hincapié. *Una cosa es una cosa*. 1990.

En los noventa, en correlación con un momento en que las prácticas procesuales, la instalación y la comprensión reflexiva del contexto adquirirían una mayor relevancia en el panorama artístico colombiano, una nueva crítica de arte ubicada en lo cultural ayudaría a definir la consolidación de lo contemporáneo. Por los problemas que toca, por la conciencia singular de lo contextual que emerge con su trabajo, se considera la obra de Nadín Ospina realizada entre 1992 y 1993 un indicador del cambio entre un modelo y otro.



Nadín Ospina, *Crítico High-Tech*, 1993

De modo que en el primer lustro de aquella década se concreta, en palabras de Efrén Giraldo,

la configuración de un arte que acabó, pese a los accidentes internos y a las contradicciones más profundas suscitadas por sus contextos de desarrollo y sus malentendidos teóricos, por superar el restrictivo paradigma modernista de internacionalización y abrir el arte a otros ámbitos de experiencia social y política, ausentes del discurso artístico precedente o sólo aparecidos de manera tímida. (Giraldo, 2008, p. 138)

Es en aquel momento de la historia del arte en Colombia en que el giro de lo formal a lo cultural se ha completado y en que una manera de hacer arte cede definitivamente su lugar a otra, que se quiere cerrar el periodo sobre el que se extiende la reflexión que con este trabajo se pretende realizar.

### 3.

#### Tipología de la citación

Se ha llamado *prácticas de citación* a una serie de maniobras que parecen similares pero que son leídas de manera diversa en relación, al menos en parte, con los momentos en que se produjeron. Proponer tal campo de conceptos implicó relacionar formas distintas, suponer continuidades entre obras de arte y procedimientos de momentos diferentes. Hacerlo, entonces, requería indagar acerca de los nexos que se establecieron entre las diversas modalidades de citación y su entorno social y cultural, esto es, comprender en qué ámbito fueron activas tales prácticas y qué vectores culturales las determinaron o las afectaron.

Pero requería, también, poder diferenciar dichas modalidades, comprender sus asimetrías y (de ser posible) estudiar si se derivaban unas de otras.

Ante estas condiciones fue necesario plantear un plan de acción que permitiera avanzar en la obtención de datos relacionados con los resultados esperados. Era necesario, ante todo, definir cuáles eran los artistas que se iban a estudiar y qué tipo de obra dentro de su producción sería la que nos interesaría revisar. Esto llevó a formular una especie de estudio comparativo entre artistas que hacían uso de procedimientos que podrían encajar en la categoría propuesta.

Proponer una categoría, sin embargo, implica considerar sus antecedentes. Ella debería construirse sobre proposiciones anteriores que pudieran servir como guías o modelos. Se deberían estudiar, ante todo, aquellas nociones que han querido definir algo similar a lo que se quiere proponer y, *sobre todo, comprender por qué no resultaba adecuado usarlas.*

Fue necesario, entonces, revisar algunos precedentes teóricos ubicados principalmente en dos posiciones: 1. Descripciones anteriores del problema a estudiar o de problemas análogos; 2. Reflexiones sobre fenómenos equivalentes pero propios de otros campos de la cultura.

Para conseguir el objetivo de esta investigación (acotar y recorrer localmente un campo conceptual al que se ha llamado *prácticas de citación*) fue necesario recordar lo dicho por Álvaro Barrios con respecto a Beatriz González, esto es, que ella “impuso en el país el concepto de recreación de una obra de arte ya existente”; este comentario aparece en el libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia* poco después de una afirmación del mismo Barrios, en la que denomina “arte acerca del arte” a lo que habían hecho “Fernando Botero, Beatriz González, Enrique Grau, Santiago Cárdenas, Juan Antonio Roda y Luis Caballero” (Álvaro Barrios, 2000a, p. 82).

Pero ya con anterioridad, en 1955, Gonzalo Arango había descrito la manera de operar de Fernando Botero como un ejemplo de “el ejercicio de pintor que mira al pasado como fuente de estudio e investigación” (Arango, citado en Londoño, 2003, p. 209). También sobre la obra de este artista, en 1959, afirmó Marta Traba: “La gran importancia que adquirió el tema estaba dada por el replanteamiento de obras clásicas con una mirada contemporánea e irónica” (Traba, citada en Londoño, 2003, p. 296).

*Recreación de una obra de arte y Arte acerca del arte* serían entonces dos maneras de denominar un problema similar al que se quería estudiar. Y su descripción sería *el ejercicio de pintor que mira al pasado y el replanteamiento de obras clásicas con una mirada contemporánea*. La reflexión sobre estas nociones debía permitir verificar si podrían ser aplicables al ámbito discursivo que se quería estudiar y, de no ser satisfactorias, ayudar a comprender el porqué.

Lo inconveniente de las denominaciones recién citadas se relacionaba con la ausencia en ellas de alusiones al apropiacionismo; se describían acciones y obras como replanteamientos, recreaciones, miradas al pasado, se hablaba de un cierto tipo de autorreflexión; pero no hay referencias discursivas asociadas a la apropiación, esa “actitud de retención indebida”. Pese a ello, resulta de gran interés encontrarse con que Marta Traba, desde una perspectiva diferente a la del posmodernismo, había logrado construir (según Efrén Giraldo, a partir de la lectura de ciertas obras de Beatriz González) algunas descripciones que parecían muy adecuadas para definir el fenómeno de la citación: “Se nutre de algo que la cultura ya ha producido, y lo vuelve a representar como una situación a destiempo”, o “Frente a las producciones culturales pasadas, el artista tiene dos opciones: o revisa la cultura y toma una producción cualquiera para re TRABAJARLA según nuevos datos visuales (...) o utiliza un producto cultural pasado desubicándolo de su contexto y dando paso al anacronismo del *kitsch*” (Traba, 1977, p. 15).

Entonces, tal vez lo que resultaba insatisfactorio de las definiciones anteriormente planteadas era que en ellas parecía no haber lugar para una faceta importante de la citación, esto es, para la actividad apropiativa. De allí la importancia que tuvieron en esta investigación los escritos de Efrén Giraldo en los que plantea, a partir de textos de Marta Traba y Carolina Ponce de León, una estructura conceptual elaborada sobre la contraposición entre las categorías de homenaje y apropiación.

Esta oposición (¿dialéctica?) resulta de gran atractivo porque, entre otras cosas, permite trazar una trayectoria. Plantearla supuso diferenciar los campos de operación del homenaje (que serían

propios de un modernismo ubicado) con las actividades apropiacionistas (que caracterizarían a lo contemporáneo). Se han incluso establecido a partir de estas maneras de citar dos momentos en la historia del arte local y se reconoce la importancia que ambos tuvieron (hablamos de la emergencia de la propuesta de Botero ejemplificada en el cuadro *Camera degli sposi, Homenaje a Mantegna* y de los planteamientos contextuales realizados posteriormente por Beatriz González).

Sin embargo los planteamientos de Giraldo, aunque relevantes, comprenden la relación dual *homenaje-apropiación* principalmente en términos de oposición; de este modo las correspondencias entre ambas categorías han sido leídas como piezas de un dispositivo de contrastación (que funcionaría haciendo evidentes las discrepancias que entre los dos tipos de obras existe).

Si las obras pictóricas del modernismo aspiraban a cierta intemporalidad, a cierta autosuficiencia histórica y a una especie de universalismo comunicativo (el de las formas, el de la autorreferencialidad en el arte), en Beatriz González el contexto y la participación de la pintura y la instalación en las tradiciones iconográficas son aspectos fundamentales. Su fuente es la cultura popular de masas que circula impunemente por el territorio visual y coloniza todos los territorios culturales, nivelando e irrespetando toda la jerarquía.

A la idea de que el sistema del arte occidental estalla en mil pedazos por obra de la relativización cultural, se suma la evidencia de que el arte se vale de otras referencias visuales para hacerlas colisionar con el sistema estético hegemónico. Del Botero que hizo comentarios pictóricos a la obra de Mantegna, siguiendo el ejemplo de Picasso y *Las Meninas*, hay un paso decisivo: el de las fuentes plurales, culturalmente niveladores, de los símbolos del arte. (Giraldo, 2010, p. 35)

La comparación realizada por Giraldo, entonces, está dirigida a identificar las diferencias entre dos planteamientos visuales. Pese a reconocer lo fundamentada y razonable que es tal consideración, debe decirse que también es posible establecer cruces, linajes o relaciones secuenciales entre las obras de Botero y las de Beatriz González, inicialmente, y, posteriormente, hacerlo con otros artistas que puedan caber en la categoría que se ha propuesto. Esto supone, bien mirado, proponer una genealogía de las prácticas de citación en el arte colombiano, tal maniobra genealógica se diferencia claramente de las perspectivas históricas tradicionales principalmente porque se aleja de la perspectiva lineal que suelen tener las lecturas históricas:

La genealogía es gris; es meticulosa y pacientemente documentalista.

(...) no se opone a la historia como la visión de águila y profunda del filósofo en relación a la mirada escrutadora del sabio; se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del «origen». (Foucault, 1993, p.1)



Así que al seleccionar como problema un cierto tipo de operación discursiva, la citación, se puede rastrear la emergencia local de la contemporaneidad: en uno de los textos de Giraldo se menciona el relevamiento de “veinte situaciones de rebasamiento del modernismo crítico de los años cincuenta y sesenta”, la segunda de estas situaciones es el “Uso de la apropiación de imágenes y lenguajes como respuesta crítica” (Giraldo, 2008, p. 138).

Sin embargo esta maniobra requiere tener claro que apropiación y citación no son conceptos idénticos. La apropiación, como se ha visto, es una denominación contemporánea que describe “una actitud de retención indebida de lo que el sistema visual ofrece para el consumo” (Giraldo, 2010, p. 37); hay siempre en ella, en algún grado, un cuestionamiento de la autoridad y la autoría, y por lo tanto es un problema que de algún modo solo pudo ser planteado tras la reflexión de Walter Benjamin sobre las características que le cabrían a una obra de arte en una sociedad con la capacidad técnica de realizar reproducciones virtualmente exactas y en las que no intervendría como factor determinante la capacidad creativa del individuo. La apropiación tiene como referentes conceptuales a textos como *Pierre Menard, autor de El Quijote* de Borges y ensayos como *Qué es un autor* de Michel Foucault.

Hablar de citación, hablar de prácticas de citación, implica referirse a un ámbito cultural más amplio. La citación carga sobre sí toda la complejidad de un origen en el texto, donde funciona como un dispositivo que permite al lenguaje reflexionar sobre sí mismo. La citación, según el *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2012), es “la primera herramienta metalingüística”.

Pero la cita además de autorreflexión supone también el recurrir a una autoridad: el valor de verdad de un fragmento transcrito está sustentado además de en aquello que se está diciendo, en aquel que lo dice. Estas dos características, la autorreflexión y el recurso a una autoridad, explican, en buena parte, el uso extensivo de la citación en distintos tipo de contextos socioculturales.

En realidad la construcción de la categoría *prácticas de citación* tiene una deuda conceptual importante con una clasificación propuesta por Gerard Genette (1989) en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*; allí él decía que el objeto de la poética no era el texto “considerado en su singularidad” sino “el conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular”; este objeto sería la *transtextualidad*, definida inicialmente por él como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 9). Define a partir de allí cinco tipos de relaciones transtextuales, la primera de ellas ya estudiada anteriormente por Julia Kristeva; esta, la

intertextualidad, la piensa como “una relación de copresencia entre dos o más textos (...) y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”; están allí la *cita*, el *plagio*, “que es una copia no declarada pero literal” (Ibíd., p. 10) y la *alusión*.

Otras relaciones de transtextualidad son las que tiene el texto con sus títulos, subtítulos, prólogos, ilustraciones, etc., a los que Genette llama su *paratexto*; y el *architexto*, que es como un paratexto “de pura pertenencia taxonómica” (Ibíd., p. 13): se presenta como aquello que se añade, generalmente bajo el título, explicando el género al que se pertenece: *novela*, *poemas*, etc.

La enumeración de subcategorías transtextuales continúa con la *metatextualidad*, generalmente llamada *comentario*, que habla de un texto sin citarlo y es “por excelencia la relación crítica” (Ibíd.)

Genette deja para el final de esta descripción el tipo de vínculo que realmente le interesa en su escrito, la *hipertextualidad*: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Usa como ejemplo el libro clásico por excelencia: “*La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos (...) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (Ibíd., p. 14).

Texto derivado de otro preexistente o texto “en segundo grado”, la hipertextualidad es una transformación de un texto que es evocado. Ese tipo de libros, afirma Genette, se derivan del texto original no por comentarlo sino por una “operación transformadora” que puede ser directa, como en el caso del *Ulises* de Joyce, que lleva al Dublín del siglo XX la acción de *La Odisea*, o indirecta, como en el caso de *La Eneida*, en la que Virgilio cuenta una historia distinta que se inspira en el género establecido por Homero. “Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente; Virgilio extrae un cierto estilo, que aplica a una acción diferente” (Ibíd., p. 16).

También el pastiche, la parodia y el travestimiento burlesco, géneros canónicos, son architextos; con lo que queda claro que los diferentes tipos de transtextualidad se comunican y se cruzan, que un texto puede pertenecer a un género reconocido como la epopeya y ser también un caso de transtextualidad (de nuevo como ejemplo el caso de *La Eneida*), es decir, que la transtextualidad no es un tipo sino *un aspecto de la textualidad*. “Todo texto puede ser citado y, por lo tanto, convertirse en cita, pero la *cita* es una práctica definida, que trasciende cada uno de sus performances, y que tiene sus caracteres generales” (Ibíd., p. 19).

Estos géneros (parodia, pastiche, travestimiento burlesco) merecen una atención especial por parte de Genette:

(...) la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación del texto, el pastiche satírico (como todo pastiche) por imitación de estilo. Como el término *parodia*, en el sistema en el sistema terminológico corriente, se encuentra, implícitamente, y, por tanto, confusamente, investidos de dos significados estructuralmente discordantes, tal vez convendría tratar de reformar dicho sistema.

Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación, (...) *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante, (...) *pastiche* la imitación de un estilo (Ibíd., pp. 37, 38).

Fue común el uso de estos términos para describir prácticas artísticas de las últimas décadas del siglo XX. Fredric Jameson, por ejemplo, afirma que “uno de los rasgos o prácticas más importantes del posmodernismo de hoy en día es el pastiche” (Jameson, 2002, p. 18) y procede a realizar una comparación entre este último y la parodia. Afirma que, en general, el espíritu de la parodia implica poner en ridículo ciertos “manierismos estilísticos”, y esto implica burlarse de los estilos que son como la firma de algunos de los grandes modernistas; pero resulta que habiendo desaparecido la norma lingüística, y en consecuencia las definiciones claras de lo que es correcto e incorrecto, lo que queda es simplemente pastiche: “una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor” (Ibíd., p. 20).

El planteamiento propuesto con esta investigación recoge, por lo tanto, antecedentes teóricos muy diversos, desde las proposiciones de críticos de arte como Traba, Ponce de León o el mismo Giraldo, hasta textos de investigadores como Genette o teóricos culturales como Jameson, que propusieron categorías de uso en el campo de la teoría literaria o en el ámbito de los estudios culturales que han sido aplicadas con éxito en investigaciones sobre la cultura visual.

Se pensó, inicialmente, que a partir de tales antecedentes teóricos se podrían formular algunas subcategorías que encajaran en aquella más amplia que hemos denominado prácticas de citación. Se reconocían, a partir de los textos críticos de Giraldo, dos tipos de prácticas que representaban los polos temporales entre los que se movía la investigación que se desarrolla; *homenaje* y *apropiación* nos hablan de *momentos*, el de lo moderno y el de lo contemporáneo.

Los conceptos de transtextualidad de Genette permitían imaginar otras posibles categorías que hablaban más bien de la *manera* en que una obra podía hacer referencia a otras.

A partir de la revisión de estos antecedentes se propuso una primera tipología de las prácticas de citación, trasladando descripciones, generalmente aplicables a los textos, al ámbito de la imagen y la situación artística:

- a. *Comentario*. Con respecto a los textos, Michel Foucault dice:  
(...) el comentario no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el *decir por fin* lo que estaba articulado silenciosamente *allá lejos*. Debe, según una paradoja que siempre desplaza pero a la cual nunca escapa, decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho. (...) Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno. (Foucault, 2005, pp. 28-29).
- b. *Comparación*. Se trataría de una cierta manera de mencionar una obra preexistente que la coloca en una perspectiva histórica. Opera, generalmente, desde el contraste entre un antes y un después.
- c. *Parodia*. Entenderemos esta como la distorsión que ironiza una forma y por lo tanto se convierte en una manera de cuestionar su trascendencia. De este modo se evalúa la importancia de una obra de arte, un género o un artista.
- d. *Recontextualización*. Uso de una imagen o una obra de arte en un contexto diferente al de origen para reflexionar sobre un problema nuevo que no era relevante al pensar la imagen original.

A estas debió añadirse otra manera de citar que parecía funcionar de una manera diferente:

- e. *Referencia a estilos o categorías históricas*. Aquella en la que no se menciona una imagen concreta sino que se repite un estilo, un género o una *manera* propia de una época o de un artista.

Por otra parte, reconociendo la temprana aparición del concepto en los discursos que han participado en la construcción de lo que significa América Latina, se decidió añadir otra subcategoría relacionada directamente con la hibridación:

- f. *Canibalismo*. Siendo la antropofagia cultural una noción nacida en Latinoamérica (propuesta por Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago* de 1928), comprenderemos el canibalismo desde su dimensión política, es decir, como una práctica de libertad que asume el ejercicio de tomar de fuentes diversas como un derecho *natural* de las culturas mestizas.

En una siguiente etapa, estas categorías serían revisadas y confrontadas con las obras estudiadas en la investigación.

#### 4.

### El arte moderno en Colombia y las prácticas de citación

#### a. Fernando Botero

Así como existe una narración heroica de las vanguardias europeas, así hay también un gran relato de la vanguardia latinoamericana; en este se cuenta una y otra vez la historia del joven artista que atraviesa el océano buscando el gran arte europeo y allí descubre, deslumbrado, el vigor del arte moderno. Petorruti, Xul Solar, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, de un modo singular Diego Rivera y Torres-García y posteriormente Lam y Matta, incluso el pintor colombiano Alejandro Obregón, todos de maneras muy específicas y singulares, parecen confirmar esta narración que incluye, con frecuencia, el regreso y la incompreensión: según tal relato, estos artistas se jugarían su prestigio apostándole a los nuevos lenguajes; son precursores, muchas veces denostados pero siempre, finalmente, se reconocería su importancia: para el gran discurso vanguardista del Primer Mundo, ellos son epígonos, valerosos aprendices que jalaron la modernidad de la periferia. “La gran revolución estética europea, iniciada a principios del siglo XIX con los románticos, nos ha enseñado a ver las artes y las tradiciones de otros pueblos y civilizaciones” (Paz, 1988. p. 231).

Ante esto, pareciera que el problema de Botero es, sobre todo, temporal: cuando se dispone a empoderarse del relato modernista comprende su anacronismo; también él viaja, como sus antecesores, a Europa, pero ya es demasiado tarde, es 1952 y de alguna manera las vanguardias son historia, ya está muy avanzado el siglo XX. A diferencia de otros suramericanos que lo precedieron, el propósito de Botero parece complejo.

Fernando Botero se encuentra en vísperas de un viaje a Europa. Primero va a España. Se propone estudiar y aprender. Y opina que es mucho lo que queda por hacer: aprovechar todos los adelantos, todos los hallazgos de la pintura moderna, pero equipado con este patrimonio ‘volverse a la concepción’. (Engel, 1993, en Londoño, 2003, p. 174).

Los biógrafos de Botero son consistentes en afirmar que a su llegada al viejo continente demuestra más interés por la pintura clásica que por los avatares del arte moderno. Le interesa en particular el Renacimiento y, al parecer, su encuentro con reproducciones de Piero della Francesca (en un libro de Venturi) resulta revelador: “Tras la primera decepción experimentada con el arte moderno, había encontrado súbitamente la razón de su viaje” (Ibíd., p. 177). Su estadía en Madrid estará dedicada en especial a aprender, realizando un trabajo como copista en el Museo del Prado, de Velázquez y Goya. Su viaje posterior a París no lo acerca a Picasso o Matisse, lo orienta,

más bien, a “estudiar los comienzos del Renacimiento, en Italia” (Ibíd., p. 181) que profundiza con una estadía de dos años en Florencia.

A su regreso a Colombia, en 1955, Botero expone en la Biblioteca Nacional una serie de pinturas resultado de su trabajo en Europa; para el historiador del arte Santiago Londoño, el tratamiento que la daba al espacio en esas pinturas parece deberle bastante a lo realizado por los pintores metafísicos italianos (Ibíd., p. 199); opina, citando al crítico Casimiro Eiger, que el artista, en aquella época buscó “crearse un nuevo estilo mediante formas más simples, supresión de detalles innecesarios y mayor rigor en el color. Para ello estudió (...) los pintores italianos modernos como Carrá, De Chirico y Severini, que lo llevaron al Renacimiento y, en particular, a Paollo Ucello”. (Ibíd., p. 201). Marta Traba diría también que en aquel momento “Botero estaba en un periodo de trabajo apasionado y de franca indecisión estética; las influencias eran demasiado claras para que no perjudicaran su expresión propia” (Marta Traba, 1956, en Londoño, 2003, p. 203).

Las reacciones de la crítica a esta exposición no fueron buenas, Botero decide revisar lo aprendido hasta entonces y se permite algunos acercamientos “modernizantes” al arte. “Ahora el nuevo interés del pintor era reconciliarse con el mundo americano”, y un lenguaje distinto parecía ser la manera de no caer en costumbrismos y nacionalismos.

Inspirado por las obras de Emilio Petorutti y Cándido Portinari, pero sobre todo por Alejandro Obregón, asumió entonces una manera totalmente diferente de representar las figuras y el espacio, así como un planteamiento cromático opuesto a la paleta europea (Londoño, P. 219).

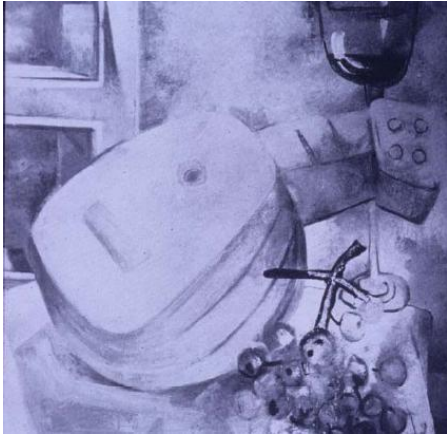
Tal vez en consonancia con este redescubrimiento de lo americano, Botero viaja a México en 1956. “El pintor buscaba afanosamente definir su estilo e integrar la experiencia italiana con el deseo de producir un arte latinoamericano moderno” (Londoño, P. 228). La opinión de Marta Traba con respecto a esta experiencia -que no fue únicamente de Botero- fue tajante:

La pintura mexicana desvió el curso de todo el arte latinoamericano por más de veinte años y consiguió desconectar al continente del espíritu cada vez más universal del arte europeo y norteamericano (...) Una fuerte corriente de pintura americana se dejó seducir por este canto de sirena, sin comprender que se cambiaba una servidumbre por otra peor, que convertía el arte en ilustración y testimonio de la historia contemporánea (Traba, 1963, en Londoño, 2003, p. 229).

Según Santiago Londoño, tras un entusiasta inicio, Botero se encontró decepcionado al comparar los resultados de la pintura mural mexicana con aquellos logrados por sus apreciados artistas del Renacimiento. En el año 2002 Botero afirmó:

La pintura que hice en México eran ensayos, las cosas estaban todavía confusas y poco claras, hacía mucho ensayo, empleaba muchos elementos de Picasso y Braque y aún de Alejandro Obregón (Londoño, 2003, p. 237).

Sin embargo, es allí donde se encuentra, en 1956, con su propia manera de pintar:



Naturaleza muerta con mandolina y uvas. 1956

Bastante bien se ha relatado la importancia de la obra *Naturaleza muerta con mandolina y uvas*: la amplitud de la forma del instrumento musical se opone a la dimensión reducida de su agujero, produciendo aquel efecto monumental que será luego tan característico de este artista.

Según el investigador Álvaro Medina, esta es la pintura más importante que el artista exhibe en la exposición realizada en 1957 en Washington invitado por el crítico Gómez Sicre (primera que realiza por fuera de Colombia). Sobre esa muestra la crítica norteamericana Leslie Judd Porter escribió: “El trabajo de Botero es muy parecido al de su compatriota Alejandro Obregón (...) pero la búsqueda de lo monumental es muy personal” (Porter, 1957, en Londoño, 2003, p. 252).

Ese año, Botero se radica de nuevo en Colombia y participa en el X Salón Anual de Artistas Colombianos con la obra *Contrapunto*.



Fernando Botero. Contrapunto, 1957.

“Este cuadro es importante en su historia pictórica porque marca un punto culminante en el proceso de depuración de influencias, realizado en el crisol de la experiencia mexicana” (Londoño, p. 259). “Las patas del banco, las de la mesa y la base del frutero, ya no se resuelven totalmente en las tramas geométricas a la manera de Obregón, como sucedía en pinturas anteriores” (Ibíd., p. 262). El contrapunto al que hace alusión el título parece ser el de sus influencias:

En este cuadro, tanto la composición como la paleta plantean la convivencia pacífica de las fuerzas americanas y europeas, y anuncian que finalmente se pueden integrar en un ‘orden plástico distinto’. Por un momento, el problema de la monumentalidad ha dejado de ser obsesivo en el tratamiento individual de los elementos, para dar paso a una concepción monumental de conjunto, pero con predominio de las soluciones cromáticas y compositivas. Tal fue la respuesta de Botero a su dilema conceptual entre la tradición europea y el llamado americano (Ibíd., p. 263).

La búsqueda de cierto tipo de monumentalidad parece ser una constante en la obra de Botero; finalmente, parece que con estas pinturas ha logrado llegar a una solución satisfactoria, su siguiente objetivo sería llegar a la misma monumentalidad de esos bodegones, pero al representar la figura humana. Un paso importante en esta dirección fue el ya mencionado *Homenaje a Mantegna*; puede decirse que allí el pintor ya ha construido un estilo; sin embargo la obra de los expresionistas abstractos, especialmente De Kooning, parece influir sobre el tipo de pincelada que se verá en sus obras de los años siguientes.

De 1958 es el ya mencionado *Homenaje a Mantegna*. De 1959 el óleo *Apoteosis de Ramón Hoyos*.



Fernando Botero. *Apoteosis de Ramón Hoyos*. 1959





Ramón Hoyos. Fotografía de la época.

Hoyos, ciclista heroico, ganó repetidas veces en la década de 1950 la Vuelta a Colombia, un evento deportivo que, se dice, representó en su momento la consolidación de la idea de Colombia como nación. Sorprendentemente, encontramos de nuevo que en Botero confluyen varias tendencias: una pintura deudora en buena parte del expresionismo abstracto, y una figuración ubicada, real, basada en las imágenes que proceden de los medios que, no en vano, se ha mencionado como un antecedente del Pop art.

Dijo al respecto Beatriz González:

(...) uno pensaba que después de ver 'La apoteosis de Ramón Hoyos' ya no había nada para hacer. Él había cogido toda la cultura europea y la había transformado en colombiana y había cogido temas colombianos y uno sentía que se le cerraban todos los caminos. Para mí, el ideal del pintor era Botero. (Rojas & Toscano, 1986, en Londoño, 2003, p. 290).

Lo interesante es que esta actitud era fomentada por la crítica argentina Marta Traba:

(...) como profesora de arte nos inculcó una veneración por los artistas colombianos que ningún otro profesor ha logrado. Nos los explicaba y hacía querer y eso me fue convenciendo de que era imposible superar a Botero. Todo lo mío era una lucha para no hacer boterismo. (Beatriz González, citada en Londoño, 2003, p. 315).

Según Londoño, la construcción del discurso épico de Traba se relacionó con la necesidad de posicionar estos artistas en un entorno ecléctico que permitía la coexistencia acrítica de diversas manifestaciones artísticas

De un conjunto disperso de creadores, que eran tildados ocasionalmente como 'modernistas', pasó a hablarse de los seis 'grandes' de la pintura colombiana (...) Para Marta Traba no había duda de que eran los

verdaderos 'descubridores de la pintura en Colombia', en contraposición a los simples 'descubridores de Colombia' ( Londoño, p. 316).

Estos artistas, Botero, Grau, Obregón, Ramírez Villamizar, Villegas y Wiedemann, serían lo más parecido que hubo en Colombia a una vanguardia artística: “Marta Traba hizo de este grupo una suerte de ejército cultural con cuyas obras combatió los valores tradicionales del nacionalismo y el academicismo” (Ibíd., p. 317). De acuerdo con este texto, la construcción de un discurso de vanguardia en Colombia fue más bien una estrategia de posicionamiento que una voluntad de ruptura.

Botero se radica en 1960 en Estados Unidos. El resultado de su estadía allí es ambiguo: por un lado una de sus obras, *La Mona Lisa a los doce años*, es adquirida y expuesta por El Museo de Arte Moderno de Nueva York. Por otra parte, algunas opiniones sobre su trabajo fueron negativas. El artista Donald Judd, por ejemplo, escribió en *Art News*: “Fernando Botero pinta, aplicando largos y peludos brochazos, pequeñas niñas con cabezas gigantescas. Lo hace bien. El trabajo es perverso e inicialmente desagradable. Al final también es desagradable” (Judd, 1963, en Londoño, 2003, p. 361).

Se debe resaltar que Marta Traba mantiene una actitud independiente con respecto a las opiniones de los críticos norteamericanos. Esto implica el desarrollo de una mirada informada pero situada en el contexto local (de hecho, Traba criticó de su mentor argentino Romero Brest, el que apoyara artistas para abandonarlos al año siguiente cuando una nueva dinámica vanguardista surgía, y que, además, en una voluntad de ubicar al arte argentino en la contemporaneidad era incapaz de estimular prácticas locales autónomas).

Solo una mirada de tal tipo estaría en la capacidad de comprender lo realizado por Botero a partir de 1958 y 1959. Con respecto al arte colombiano la figuración que propone resulta una alternativa a una posición dominante de la abstracción que parecía consolidarse como la expresión correcta de lo moderno. En términos del arte internacional, Botero propone una alternativa al expresionismo abstracto que, inicialmente, resulta fácil relacionar con el Pop art; sin embargo, las referencias continuas al arte que está entre el Renacimiento y el Impresionismo y su manera de relacionar estas referencias con fenómenos y eventos propios de la cultura colombiana colocan su obra en un lugar singular. Lo que posteriormente fue llamado Posmodernismo podría encajarlo bien en su interior, pero en la década de 1960 este concepto aún no era de uso corriente.

Tal vez para comprenderlo resulte de utilidad citar un texto sobre un artista latinoamericano que lo precedió. Dice el crítico cubano Gerardo Mosquera que en 1942, cuando Wifredo Lam regresa a Cuba, su obra se modifica de una manera importante:

Picasso y muchos modernos se inspiraron en la máscara y la estatuaria africanas para conseguir una renovación principalmente formal del arte de Occidente, en total desconocimiento del contexto de estos objetos tanto como de sus significados y funciones. Lam descubre la plástica africana y primitiva en Picasso, y comienza a emplearla a la manera de éste. Pero bajo el impulso del surrealismo va activando su mundo personal de un modo en que éste determina un trabajo más interiorizado con aquellas formas. El redescubrimiento de Cuba determina una eclosión de lo africano dentro de su propia formación cultural, una salida de su *Weltanschauung* caribeña y de la relación de ésta con su medio natural y social. En cuanto artista moderno, deja de trabajar con las geometrificaciones africanas para, por primera vez de manera coherente, natural y espontánea en el arte moderno, trabajar con su sentido. (Mosquera, 1992, p. 33)

Lam usa pues un “lenguaje propicio, sin determinar la radical invención de otro” pero de tal modo que logra “comunicar, más que representar en estricto, una mitología viva del Caribe” (Ibíd., p. 32). La pintura de Lam tendría entonces un particular valor por haber expresado por vez primera ese espíritu caribeño en donde lo africano sigue literalmente vivo y por haberlo expresado en términos modernos, abriendo así el campo para la emergencia de otra mirada que si bien moderna, nació en la periferia. Como es claro, la referencia a imágenes africanas en Lam implica mucho más que una simple cita formal.

Quizá los recorridos de Botero no se diferencian tanto de aquellos de Lam. Así como para el cubano el acercamiento al cubismo fue un rodeo necesario para llegar a lo africano, también para Botero la cita del arte clásico ha sido la manera de encontrarse con los valores de lo local.

#### *Prácticas de citación en la obra de Fernando Botero*

Al examinar la ruta seguida por Botero aparece como constante la revisión y evaluación de lo realizado por otros artistas. De un momento inicial que implicó la copia de obras de Velázquez y Goya en el Museo de El Prado, este pintor pasa a realizar imágenes que parecen influidas por Piero della Francesca a través de los pintores metafísicos italianos. A su regreso a Suramérica, pese a haberse opuesto antes a los nacionalismos y costumbrismos, comienza a considerar lo realizado por los muralistas lo que, al parecer, tuvo una influencia temporal en su pintura (un pedazo de su historia que él borra, a conciencia, cuando destruye todas sus obras de esta época); posteriormente, aún en México, es posible reconocer ecos de lo que pintaban Rufino Tamayo y Alejandro Obregón. Más tarde, tras viajar a Estados Unidos, y habiendo conocido personalmente el trabajo de los expresionistas abstractos, construye una pintura figurativa que se opone a lo que ellos hacían pero en la que es notorio que ha habido una reflexión sobre la manera de pintar de De Kooning.

Pareciera que Botero convierte su inquietud en tema de su obra, aquello que al principio era una investigación sobre cómo los artistas que le interesaban habían solucionado cierto tipo de problemas, investigación que en un comienzo se desarrolló por medio de la copia de pinturas y que era interpretada en términos de las influencias que lo afectaban, terminó convirtiéndose en un recorrido por la Historia del Arte que permitía reubicar lo logrado por él en un plano de igualdad con lo realizado por los grandes maestros (maestría que era, por supuesto, una concepción eurocentrista).

Botero, en todo caso, construye tipos diferentes de obras que pueden considerarse como ejemplos de prácticas de citación. Vamos a enumerar algunos de estos tipos, tal vez los que nos parecen más importantes, pero no necesariamente los únicos que pueden describirse a partir de sus pinturas.

### 1. Comparación

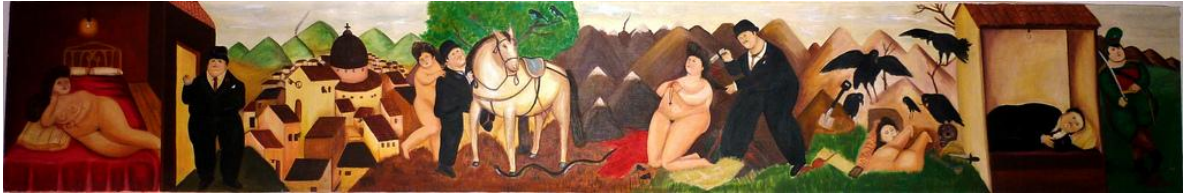


Fernando Botero. *Homenaje a Zurbarán*, 1963

A mediados de la década de 1960 el pintor trabaja en una serie de obras en las que inserta reproducciones de pinturas clásicas en sus propias pinturas, y que son como versiones de aquellas en el momento hipotético en el que se habrían realizado. De un modo muy diferente a lo hecho anteriormente por dadaístas, estos collages no se constituyen en una crítica de la cultura o de la imagen sino, más bien, dentro de la lógica con que este artista produce sus obras, son una manera de establecer una relación, una *comparación*, entre su producción personal y la Historia del arte.

En los collages de Botero se encuentra una reflexión sobre las relaciones entre la pintura como representación y la realidad como modelo. La tesis que sustentan es que la pintura es deformación y que la representación artística no debe ser una fotografía del modelo (Londoño, p. 365).

## 2. Narraciones



Fernando Botero. *El asesinato de Ana Rosa Calderón*, 1969

Algunas de las obras más importantes de Botero han usado un dispositivo propio de la pintura del Renacimiento: las denominadas predelas. Estas son secuencias visuales que con frecuencia acompañaban una imagen central a manera de cenefa; a veces contaban parte de la historia del personaje principal y en otras ocasiones eran dedicadas a representar al donante de la pintura.

Las primeras pinturas de Botero que pueden encajarse en esta categoría son versiones personales (e irónicas) de las vidas de los santos, pero algunas de las más reconocidas son narraciones de casos de crónica policial con imágenes que se enlazan y se solapan mientras van contando la historia visualmente:

*El asesinato de Ana Rosa Calderón* presenta una secuencia narrativa de gran formato (...) primero Ana Rosa espera desnuda a su amante, quien toca la puerta; este la lleva a caballo a las montañas, mientras dejan en la distancia un pueblo con una enorme catedral. El hombre la asesina y luego la sepulta; finalmente aparece preso, durmiendo plácidamente en su celda, mientras es vigilado por un policía. La importancia de estas piezas radica sobre todo en que en ellas Botero desarrolló una manera personal de integrar lo popular con elementos pictóricos del arte europeo” (Ibíd., pp. 335, 336).

## 3. Versiones o Reelaboraciones



Fernando Botero. *Mona Lisa*. 1978

La función de las versiones que realiza Botero parece ser similar a la de sus collages: proponer una comparación entre el modelo de origen clásico y su representación contemporánea; pero a diferencia de aquellos collages la comparación sucede en la mente del observador, es este el que establece el parangón y desde allí, a partir de lo diferente más que de lo semejante surge una reflexión sobre lo actual, lo local o lo periférico (un poco como sugiere Derrida al hablar de identidad y diferencia). Para que un cotejo de tal tipo pueda ser realizado, sin embargo, es necesario que la imagen de la que se hace una versión tenga un alto reconocimiento.

#### 4. Derivaciones



Fernando Botero. La familia presidencial. 1967

Por derivación entendemos aquella obra que tiene una deuda con otra anterior pero en la visualmente tal resonancia no es evidente, al menos en un primer vistazo. Las alusiones, sin embargo, pueden reconocerse en una manera de componer, en un fragmento de la imagen en el que la cita resulta más evidente o en una referencia de algún tipo (como puede ser, por ejemplo, el título) que nos remita al original.

La familia presidencial (...) presenta íconos del poder latinoamericano, a la manera de una corte contemporánea. Contiene alusiones a La familia de Carlos VI (1800) de Goya y a las Meninas de Velázquez” (Ibíd., p. 431).

(...) *La Familia presidencial*, donde el mismo Botero aparece cual Velázquez ante los reyes pintando *Las Meninas*, el homenaje no solo satiriza al pintor palaciego o al pintor criollo, sino también a sus clientes: un presidente campechano de sombrero y gafitas, su esposa de cuello arrugado, sus hijas bien plantadas y el militar y el cura que completan esta endogamia del poder (Ospina, s.f.)

## 5. Reflexiones culturales



Fernando Botero. Cena con Piero e Ingres. 1968

Lo que resulta más importante en esta categoría no es la cita, que puede o no aparecer, sino la exposición de una idea relacionada con la historia del arte a través de medios artísticos. En el caso de este dibujo de Botero resulta claro que no se trata de una versión de una obra existente sino de una composición que no tiene antecedentes pero por medio de la que se propone un concepto central en la obra de Botero, esto es, que su obra es una especie de conversación entre iguales con otros artistas relevantes.

### b. Beatriz González

Como estudiante de Bellas Artes en la Universidad de Los Andes, Beatriz González fue alumna de Marta Traba, Carlos Rojas y Juan Antonio Roda. Rojas, un riguroso pintor geométrico que hizo confluir en su obra elementos constructivistas y minimalistas fue su profesor de dibujo. Roda, nacido en España y radicado en Colombia desde 1959, pintor y grabador con un trabajo de gran calidad formal que osciló continuamente entre la figuración y la abstracción expresiva, fue su profesor de pintura.

En la obra temprana de Beatriz González se reconoce esa tensión entre lo constructivo y el expresionismo: su trabajo de grado fue una serie de pinturas que giraban sobre un cuadro de Velázquez, *La rendición de Breda*, pero su siguiente serie, con la cual haría su primera exposición personal en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, sería una serie de variaciones sobre *La encajera* de Vermeer.

Beatriz González funde en sus primeras obras conceptos aparentemente alejados: el ritmo expresivo de la pincelada suelta y la síntesis. El barroco y la depuración.

La selección de estos dos artistas [Velázquez y Veermer] como punto de partida para su reflexión pictórica resulta altamente significativa. Ambos son pintores de la precisión. Ambos presentan una visión esencial de la realidad. Su deferencia radica en la factura. Velázquez es un pintor ingenioso, de gran formato, de soluciones plásticas ágiles; Veermer oculta su proceso, es íntimo, misterioso, puntual y preciso. (Ponce de León, 1988, p. 13).

Su obra se decantará por el lado de Veermer; en aquellos estudios sobre *La encajera*, González irá definiendo algunos rasgos que luego serán característicos de su pintura: fondos planos, colores “ácidos”, contrastes inusuales y una cierta manera figurativa que no será, en absoluto, realista. Pero con esta serie se define más que esto: la obra de González estuvo en algunos momentos muy cercana a la abstracción, pero es con las pinturas finales de esta serie que esta artista define lo que será luego la constante más clara de su obra, esto es, el trabajo sobre imágenes ya existentes.

Como lo afirmó en su momento Marta Traba, “Es sintomático que Beatriz González se demorara dos años enteros en ‘La encajera’, (...) un metódico ejercicio mental y pictórico” (Traba, 1977, p. 19). Esta serie es, en realidad, una investigación que comienza estudiando la obra de un artista europeo del siglo XVII, y culmina comprendiendo que en Colombia solo puede conocerse la obra de Veermer de un modo mediado, a través de reproducciones, especialmente aquellas que se hacían de esta pintura en los calendarios. De allí que una de las últimas pinturas de la serie se llame *La encajera almanaque Pielroja* (esta es una marca emblemática de cigarrillos colombianos).



Beatriz González, *Encajera*, 1963

Experimentando exhaustivamente las posibilidades plásticas de su modelo -ampliando detalles, haciéndola ‘invertida’ por sugerencia de un negativo fotográfico de la misma, depurándola hasta lo esencial- (...)



produce un distanciamiento con su modelo: este pierde su conexión virtual con la obra original para revelar, sin más, lo que es: una lámina de almanaque (Ponce de León, 1988, pp. 14, 15).



Beatriz González, *Encajera negativa*, 1963

Esta maniobra compleja que descubre González al realizar sus obras alrededor de *La encajera* será el rasgo más característico de su obra posterior:

Si los almanaques extraen la obra pictórica de su contexto artístico para domesticarla, volverla inofensiva amparándola de su significación, Beatriz González realiza la operación inversa: reintegra la lámina nuevamente al campo artístico. (Ibíd., p. 15)

Para referirse a esta operación, Marta Traba aplicó –importando una definición del crítico modernista Clement Greenberg– el concepto de *kitsch* a la obra de González; así lo explica:

Es el estilo de un estilo; no parte, como ocurre en el caso de las obras de arte, de la visión de una realidad (operando sobre ella un recorte visual para recomponerlo con nuevos elementos de la imaginación personal y las características creativas de tal o cual artista,) sino que parte de la cultura. Se nutre de algo que la cultura ya ha producido, y lo vuelve a representar como una situación a destiempo. (Marta Traba, 1977, p. 15)

Después especifica, tal vez por vez primera en la crítica de arte en Colombia, una oposición de conceptos que dará lugar con posterioridad, probablemente, a la comparación entre moderno y contemporáneo de la que nos hemos servido en este texto:

Frente a las producciones culturales pasadas, el artista tiene dos opciones: o revisa la cultura y toma una producción cualquiera para re TRABAJARLA según nuevos datos visuales, como hace Picasso con ‘Las Meninas’ de Velázquez, o José Luis Cuevas con ‘El matrimonio Arnolfini’, por ejemplo, o utiliza un producto cultural pasado desubicándolo de su contexto y dando paso al anacronismo del *kitsch*. (Ibíd.)

El *kitsch* lo asocia Traba con la imagen descolocada de su tiempo, que “cae sin remedio en la parodia”. Sin embargo, al respecto, vale la pena recordar la aclaración que hará Carolina Ponce

algunos años después: “La obra de Beatriz González no es *kitsch* en sí misma, sino acerca del *kitsch*. Un sutil mecanismo que invierte su sentido.” (Ponce de León, 1988, p. 15).

*Kitsch*, *cursi* o *desmedido* son términos que Marta Traba acepta como categorías para definir esta obra que aunque parece liviana no es caricaturesca; el trabajo de González no es espontáneo sino metódico; pese a los resultados alegres en cuanto al color, la manera en que se construyen sus pinturas sigue un orden propio de los procesos de investigación. No hay, si se mira bien, una ironía explícita en las versiones que realiza Beatriz González, se presenta un cambio en las gamas de colores, un aplanamiento de estos, pero no necesariamente hay un chiste en sus pinturas. Las sonrisas que producen sus imágenes surgen, usualmente, de la comparación (mental) con los originales de donde provienen.



Beatriz González, *Náyade y nenúfares*, 1967

Este señalamiento del problema entre copia y original que además hace evidente la confrontación entre baja y alta cultura parece ser un aspecto importante en la obra de Beatriz González, al menos en su primer momento. Es muy probable que la artista haya sido consciente de la importancia que el cuadro de Fernando Botero *Apoteosis de Ramón Hoyos* debería tener en una reflexión sobre las circunstancias de la identidad colombiana. Botero, de hecho, además de sus profesores, fue la gran influencia que, en esos años, pesaba sobre su pintura.

Cuatro personas serían determinantes para Beatriz González durante sus estudios universitarios: Juan Antonio Roda, Carlos Rojas y Marta Traba, sus profesores, y la presencia avasalladora de Fernando Botero, quien, según la artista, ya había hecho lo que ella quería hacer. (Ponce de León, 1988, p. 13).

Sin duda, el horizonte de posibilidad de una serie de pinturas como *Los suicidas del Sisga* dependió de aquel antecedente. Como es bien sabido, *Los suicidas* es la versión pintada de una fotografía publicada en la prensa, encontrada en las pertenencias de una pareja que se había arrojado a la

represa del Sisga; la foto, al parecer, fue tomada pocas horas antes de que ellos concretaran su decisión de morir. Con la primera versión de esta pintura, que obtuvo el premio especial del XVII Salón de Artistas Colombianos en 1965, comienza un momento importante en el arte colombiano: con aquel cuadro en particular, pero en general con la obra de Beatriz González, se inaugura en el contexto nacional el uso de la imagen fotográfica como fuente de una obra plástica.



Beatriz González, *Los suicidas del Sisga I*, 1965

Al hurgar en lugares inesperados para buscar posibles motivos que de algún modo produzcan relatos sobre la identidad nacional, la artista se encuentra con fotos de los diarios, con almanaques, con estampas religiosas, con las fotos de los álbumes familiares y, finalmente, con las imágenes de la historia nacional. En 1967 realiza un juego de dos pinturas a las que denomina *Apuntes para la Historia extensa*, parodiando con este título a una amplia colección de volúmenes con textos escritos por académicos y llamada justamente *Historia extensa de Colombia*.

La revisión de los héroes nacionales y su burla a la “Historia extensa de Colombia”, pese a sus protestas de neutralidad, corresponde a una toma de posición frente a la iconografía de las cartillas, manuales, fiestas patrias y homenajes incansables, fetichizada y manoseada al mismo tiempo. (Marta Traba, 1977, pp. 34, 35)

Bajo la pintura ácida de Beatriz González, por ejemplo, Bolívar entró en el medallón de la historia pintada como un *beatle*, irrisorio y petrificado en su postura de opereta, enmarcado en el óvalo de metal pintado a soplete. (Marta Traba, 1988, p. 31)

González, en efecto, realiza esta pintura con una técnica nueva, esmalte brillante sobre lámina de metal, a la manera en que son pintados los automóviles. La pintura de Bolívar en particular, basada en un cuadro atribuido a Pedro José Figueroa (1770), y premiada en el Salón Nacional de

1967, produce una muy interesante polémica, ante la acusación que el periodista Arturo Abella le hace a González de haber realizado un plagio.

La artista comenta que esto no era nuevo y que eran muy conocidas las recreaciones de obras de pintura universal que había trabajado anteriormente Fernando Botero, pero -explica- estas tenían el carácter de homenajes. En este caso 'era como la burla al establecimiento, a la beatería histórica, y eso no lo soportaron, por eso causó el escándalo'. (Vanegas, 2006, p. 105).



Beatriz González, *Apuntes para la Historia extensa N° 1*, 1967

Este par de pinturas, entonces, tienen una importancia singular dentro de la obra de González: en primer lugar porque con la fuerte reacción a sus versiones se demuestra que allí hay un nuevo problema que debe ser tratado (después de todo, Botero no había sufrido esa clase de malentendidos); también porque con ellas se redefine este accionar que toma obras de arte como fuente para sus propios trabajos, pues la artista inicia el uso de imágenes locales. Además, porque en su realización inaugura el uso de una nueva técnica que, inevitablemente, por su origen industrial y el tipo de colores que permite, lleva a una lectura en clave Pop de estas imágenes. El otro aspecto, también de gran relevancia, es que estas imágenes ovaladas, que por su forma recuerdan la idea de los medallones, están construidas sobre una especie de marco tridimensional, un borde con “el tricolor nacional” que, más que decoración, se añade como un elemento conceptual a la figura.



Beatriz González, *Apuntes para la Historia extensa 1 y 2*, 1967

Esta extrusión de la imagen, y el uso de la técnica de pintura al esmalte sobre metal, en efecto, darán lugar posteriormente a una de las etapas más interesantes de esta artista colombiana. Se trata de un grupo de obras ampliamente reseñado y del que Marta Traba dijo en su momento lo siguiente: “coloco la serie de muebles de Beatriz González entre las obras más importantes producidas en los últimos años en el continente” (Marta Traba, 1977, p. 63); cita, también, el siguiente comentario de la artista:

‘Los muebles que hago’ –ha dicho Beatriz González-, ‘son unas pinturas ceñidas en todo al arte tradicional, es decir, yo los realizo con pigmentos de color y con pinceles y represento algo que, aunque ya esté dado a través de fotografías o de reproducciones de obras de arte, es, al fin y al cabo, una representación –una representación de una representación-. A estas pinturas les coloco un gran marco, con alusiones sensibles a la pintura que enmarcan. Grandes marcos, como en la colonia, los altares marcos. ¿Qué más querría tener por marco una Madonna de Rafael que un peinador cubista para reflejar la belleza? ¿Y Bolívar muerto, no es mejor que repose en una cama? Si hago pintura tradicional en ese momento es porque pienso que dentro de todo este estado de irregularidad fascinante todo es posible’ (Ibíd. p. 65).



Beatriz González, *Mutis por el foro*, 1973

Este párrafo permite reflexionar sobre varios temas: en primer lugar, acerca de qué quiere decir ella cuando asevera que está haciendo pintura tradicional; luego en su afirmación sobre trabajar con fotografías o reproducciones de obras de arte y lo que implica estar haciendo “una representación de una representación”; en tercer lugar, en la relación entre sus imágenes y el mueble que actúa como marco de ellas y, en conexión con esto, la referencia a los marcos de las pinturas de la colonia; por último, la lectura de aquella frase sobre la legitimidad de la pintura “tradicional” en un momento en que “todo es posible” invita a pensar en cuál pudo ser el marco conceptual en el que fue enunciada.

1. Con respecto al primer punto, resulta evidente la simulada humildad de la artista y su dudoso respeto por la tradición: no es tradicional ni el soporte (la lámina de metal) ni el tipo de pintura (el esmalte), ni el aplanamiento y las gamas de colores usados (con contrastes propios de los afiches y la publicidad). Lo único que puede llamarse tradicional es que, pese a tan grandes diferencias, aún se trata de pinturas. Como se mencionó anteriormente, todas estas características permitieron, más bien, catalogar su obra como *pop* latinoamericano, esta etiqueta, sin embargo, también puede ser cuestionada:

Como la mayoría de las clasificaciones artísticas, la aplicación del término *pop*, fuera del campo histórico y artístico específico que le corresponde, se ha desvirtuado por la indefinición de su alcance. Es decir, que su aplicación, en referencia a la obra de Beatriz González, es más una manera de ‘indefinirla’ que lo contrario. El arte *pop* es netamente un producto cultural norteamericano (aunque de origen británico), y surge dentro de una estructura socio-económica, cultural e histórica específica (...) Es un fenómeno propio del desarrollo industrial y del consiguiente condicionamiento visual y social que producen los sistemas publicitarios.

(...)

Coincidentalmente, una búsqueda metódica con intuiciones definidas acercó formalmente la obra de Beatriz González al *pop*. Pero la obra de Beatriz González hace lo que no hace el *pop*. Penetra, analiza y comenta la cultura popular y crea, con y para ella, un nuevo campo de significación. A diferencia del *pop*, Beatriz González parte de imágenes que tienen en ellas mismas la expresión de una idea (arte popular), que muestran una forma de interpretar el mundo. (Ponce de León, 1988, pp. 17, 18)

Así pues, aquello popular que se encuentra en la obra de González no se refiere al estado de la cultura en una sociedad industrializada:

Al revisar el imaginario colectivo en todos sus niveles; el mobiliario popular; los artefactos destinados al pueblo, cromos, fotografías, estampas, revistas, almanaques; la producción masiva indiferenciada, como la noticia roja y la crónica social: y al establecer un exigente y riguroso proyecto formal partiendo de tales datos, Beatriz González ha explicitado, revaluado y prestigiado más lo popular que cualquier artista con fines políticos revanchistas. (Marta Traba, 1977 p. 44)

En una América latina altamente politizada, consciente del alto grado de dependencia económica y cultural con respecto a los Estados Unidos, la necesidad de una reflexión sobre las identidades nacionales y regionales parecía ser una necesidad primordial.

Este momento social propició de alguna manera un arte que mirara hacia adentro. Un arte crítico, una nueva figuración, que surgió simultáneamente en diferentes países latinoamericanos y que actuó, en el mejor de los casos, con valentía artística a contracorriente de los movimientos internacionales. (Ponce de León, 1988, p. 18)

Y a esto es a lo que podía aspirar la pintura tanto para Marta Traba como para Beatriz González en aquel momento: a una actuación a contracorriente de las tendencias artísticas dominantes (e impuestas, se diría, desde la metrópoli).

2. La referencia a “la representación de una representación”, es tal vez el tema que resulta más interesante. Traba menciona al respecto lo siguiente:

En ‘Winky, Pinky, Puff and me’, la lámina metálica ensamblada a la canasta representa, pintada sobre esmalte, otra canasta idéntica a la real (con su mismo moño de raso, pintado), donde aparecen los cuatro gatitos asomados. Beatriz González llega ahí a la formulación explícita de algo que está en la raíz de toda su obra: hacer la pintura de una pintura, la representación de una representación. Esclarece que la pintura es una ficción, y no el soporte ni el equivalente de la realidad. La pintura es una acción ilusoria, puesto que conduce a una reflexión sobre las cosas, pero nunca da ‘ilusión de vida’: da ‘ilusión de pintura’. (Marta Traba, 1977, p. 87)



Beatriz González, *Winky, Pinky, Puff and me*, 1974

¿Cómo es una representación de una representación? Tal vez ha sido la artista norteamericana Sherrie Levine, con sus fotografías de fotografías, quien ha realizado la reflexión visual más exitosa sobre ese problema. Con sus imágenes la distinción entre original y copia pierde sentido. Así, el vínculo con lo real, que parecía ser la característica esencial de la fotografía desaparece dejando en su lugar el simulacro.

El simulacro es 'un artefacto' capaz de producir un efecto de realidad y de enmascarar la ausencia de modelo con la exageración de la propia 'hiperrealidad'. (López Anaya, 2007, p. 147).

El concepto de simulacro, redefinido por Baudrillard, se convertiría en un referente conceptual de gran importancia en las últimas décadas del siglo XX y se usaría para caracterizar lo que se conoce como posmodernismo.

Pero además de permitir la emergencia del concepto de simulacro, al hablar de la *representación de una representación* se está poniendo en cuestión el problema de la autoría, muy en sintonía con lo que habían hecho poco antes Roland Barthes en 1967 con *La muerte del autor* y Michel Foucault en 1969 con la conferencia *Qué es un autor*. Y como la había hecho Borges con el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, texto incluido en su libro *Ficciones* editado en 1944, y que suele citarse como referencia para comprender a Levine.

Así pues, este es el ámbito en el que debería ubicarse la reflexión de Beatriz González sobre sus propias representaciones. El hecho de referirse a pinturas y no a fotografías no debería leerse como una deficiencia sino, por el contrario, como una característica específica que le da un valor singular dentro de estas meditaciones acerca de la re-presentación.

3. Marta Traba y Beatriz González parecen estar de acuerdo en que debe verse el mueble como una especie de marco de estas pinturas; esto implica varias cosas, ante todo pensar en cuál es la relación de una imagen con su marco. Traba destaca esto cuando señala la conexión entre el tipo de mueble y la imagen que enmarca. En principio ella menciona dos tipos: los primeros son los muebles populares, aquellos que se caracterizan por la simulación, que aspiran a ser más que lo que son, esto es, muebles de metal (Beatriz González los adquiere ya pintados) que imitan la textura de la madera; o también aquellos humildes que son sencillas estructuras de metal usadas por aquellos que no pueden permitirse muebles más costosos o elegantes. En consonancia con sus usuarios, las imágenes que se colocan sobre estos chécheres son imágenes religiosas populares como el *Señor Caído de Monserrate*, los retratos de tres Papas, versiones de imágenes publicitarias o, como en *Mutis por el foro* (la cama en la que aparece Bolívar recién fallecido), imágenes sobreexpuestas de la historia colombiana.





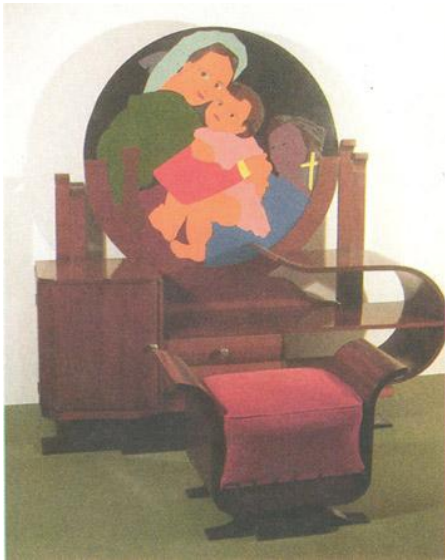
Beatriz González, *Naturaleza casi muerta*, 1970

Los segundos son los muebles que Marta Traba relaciona con el *camp*: muebles modernistas, *art nouveau* o con un estilo “cubista” o Bauhaus. Muebles “cultos” de alguna manera, en los que las imágenes incrustadas son versiones de pinturas importantes de la historia del arte universal y que, de acuerdo con la crítica colombo-argentina, responden al “fetichismo de la belleza”; serían los muebles de una burguesía pretenciosa que utiliza la cultura como emblema de superioridad de clase.

Tal vez pueda omitirse la categorización social y su relación con un cierto tipo de imágenes que Traba intenta realizar y más bien pensar en cómo el marco resulta ser una manera en que la pintura se sale de sí misma para insertarse en el mundo. Si se piensa en las ideas de Greenberg con respecto a los valores absolutos de las “auténticas” obras de arte se podría comprender mejor la propuesta de Beatriz González con respecto a la pintura y su marco. Greenberg, en efecto, abogaba por encontrar los valores propios de cada medio evitando, como lo hacían los pintores naturalistas, la invisibilidad de la técnica; esto era claro sobre todo en el uso de la perspectiva que “ocultaba” la realidad plana del cuadro. La mejor pintura modernista, entonces, debería concentrarse en trabajar algunos aspectos formales como la composición y en reconocer rasgos específicos de sí misma como el plano pictórico, obviando otros problemas externos a ella como la representación de elementos reales. Tal negación del contexto es justamente lo que cuestionan estas pinturas-muebles de González.

Pero además, al relacionar estas obras con la pintura del barroco latinoamericano y los marcos en que se insertaban, González ubica estos objetos en una tradición visual local que, en cierta medida, ayudó a configurar los gustos y preferencias estéticas de los colombianos que le eran contemporáneos. Los marcos entonces son la manera en que estas pinturas se expanden por fuera

de ellas mismas, no solo de un modo físico, sino también cultural e históricamente; tanto que incluso en una de las obras ya mencionadas se llega a incluir literalmente al espectador: en efecto, en algunas de las fotos del *Peinador Gratia Plena* se puede ver un banquillo que actúa como una invitación a sentarse en él y a mirarse en la imagen “reflejada” en el espejo. Este juego resulta aún más sofisticado y erudito si se tiene en cuenta que la imagen pintada es una versión de *La Virgen de la silla* de Rafael Sanzio.



Beatriz González, *Peinador Gratia Plena*, 1971

4. Tal vez no sea necesario, tras toda la enumeración de preocupaciones recientemente mencionadas que son conscientes de su contexto, pero vale la pena recalcar que la elección de la pintura como práctica artística no es para Beatriz González una decisión conservadora sino, como ella lo afirma (citada en el texto de Marta Traba publicado en 1977), una posibilidad legítima de un estado cultural en que los límites se han disuelto y en el que por lo tanto “todo es posible”, incluso revisar lo ya realizado.

A finales de los años setenta la obra de González da un nuevo giro y determinada por circunstancias específicas del momento aparecen en ella imágenes del entonces presidente Julio Cesar Turbay Ayala, quien era cuestionado por haber desarrollado una política represiva (en momentos en que la guerrilla realizaba acciones cada vez más espectaculares). En la obra gráfica de González, el presidente Turbay comenzó a aparecer mientras condecoraba a alguien (en tirajes tipográficos impresos sobre papel periódico, semejantes a aquellos que se usan para publicidad callejera), o en grandes telones, en compañía de su familia en algún evento social. Con la inserción

de personajes de la actualidad política, puede decirse que en ese momento la obra de esta pintora se decantó hacia una crítica caustica de la realidad social y política del país.



Beatriz González, *Zócalo de la comedia*, 1983

Desde mediados de los años ochenta, y a partir de una serie de eventos cada vez más dramáticos, como fueron la toma del Palacio de Justicia por guerrilleros del movimiento M-19 y su posterior retoma a sangre y fuego por el ejército, y tras la cadena de asesinatos de activistas y masacres que comenzaron a producirse cada vez con mayor frecuencia, la obra de Beatriz González pierde el tono irónico que la había caracterizado y se convierte en una especie de elegía, de canto de dolor donde lo patético ya no da espacio para el humor.

#### *Beatriz González y las prácticas de citación*

Como se ha dicho reiteradamente, las variaciones que se producen entre la obra de Fernando Botero y la de Beatriz González son un ejemplo del recorrido que va de la ubicación en lo moderno a la emergencia de las preocupaciones contemporáneas en el arte colombiano. Este proceso de transición culmina a comienzos de los años noventa cuando puede afirmarse que los discursos de la contemporaneidad copan el campo teórico de la plástica en Colombia.

Una revisión al trabajo de Beatriz González permite reconocer una gran cantidad de rasgos con los que usualmente se ha demarcado aquello que se ha denominado posmodernidad. Dado que tal denominación ha sido frecuentemente impugnada preferimos hablar de la emergencia de lo contemporáneo, sabiendo que esta caracterización puede ser, también, revisada. Pero, cualquiera que sea la denominación elegida, algunos de los rasgos que nos interesa mencionar funcionan bien en las categorías de citación que se han propuesto con este texto.

La pintura de González permite ampliar el abanico de las que hemos llamado prácticas de citación, incluyendo una serie de experiencias delimitadas por la conciencia de lo contextual. Veamos algunas categorías que se pueden reconocer en su obra, y que se pueden solapar o cruzar con aquellas que se habían sugerido anteriormente al revisar la obra de Fernando Botero.

### 1. Derivaciones



Beatriz González, De la serie *Los Ahogados "Pesca Milagrosa"*, 1992

Como en la obra de Botero, así en la de González podemos encontrar referencias sutiles a obras del pasado. En esta pintura de Beatriz González resulta evidente la reutilización de una solución compositiva preexistente en la *Ofelia* de John Everett Millais, pero es claro que se trata de un recurso dramático más que de un guiño. El objetivo no es hacer notar la erudición visual de la artista sino, tal vez, utilizar una configuración expresiva que ya ha demostrado su efectividad.

### 2. Versiones o reelaboraciones



Beatriz González, *Mural para fábrica socialista (Fragmento)*, 1981

Para Romero Brest el *Guernica* es el ejemplo perfecto de cómo un artista debe manejar sus compromisos políticos; dice el crítico que Picasso utilizó “sus formas desnudas para que ellas *aludieran* a los hechos, por medios alegóricos” (Romero Brest, 1948, citado en Giunta, 2001, p. 80). La versión que realiza Beatriz González de este ícono de la modernidad no persigue el objetivo de Picasso pero tampoco se parece a lo que hace Botero.

Si este último “boteriza” las imágenes que toca, pareciera que con esta reinterpretación la aspiración de González era otra; tal vez un homenaje, pero que incluye, gracias a su título, un amplio juego de referencias: quizás al muralismo mexicano y a las tortuosas reflexiones sobre la relación entre arte y política, también a la originalidad del arte moderno; todos estos aspectos por los que, paradójicamente, esta versión de una obra emblemática y europea se convierte en una valoración de la cultura latinoamericana. Al traer una obra desde otro tiempo a la actualidad del artista, una versión realiza, entonces, una comparación entre dos estados.

### 3. *Contraposición*

Construir una obra por contraposición implica, en el caso de Beatriz González, poner a jugar semánticamente dos elementos sin relaciones aparentes: una toalla y una pintura clásica; una imagen de culto y un mueble. A diferencia del encuentro de objetos surrealista que busca lo inusual, una obra de González produce una reflexión sobre la cultura a la que pertenece.



Beatriz González, *Nací en Florencia cuando fue pintado mi retrato*, 1974

### 4. *Canibalismos*

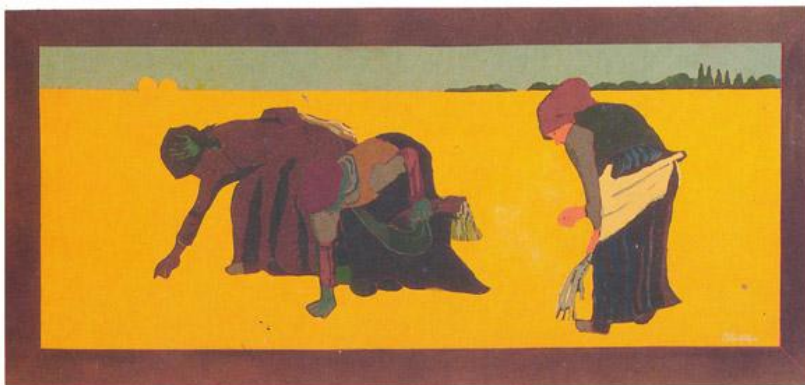
Canibalismo es la apropiación que no se excusa, aquella que considera un derecho el uso de imágenes o información de fuentes diversas. Canibalismo es tomar de Europa o de los tupis, del pasado clásico o del arte moderno sin dar explicaciones; el resultado, la hibridación, es la principal justificación de tal procedimiento.



Beatriz González, *Todo artista tiene su época dorada*, 1985

En *Todo artista tiene su época dorada* González toma materas de uso popular que son como espectros distorsionados de vasijas indígenas, las pinta de plateado y arma una especie de tótem con ellas. Y exige que el espectador recuerde, a través de este simulacro deconstructivo, la grandeza que las culturas precolombinas alguna vez tuvieron.

##### 5. *Reflexión cultural*



Beatriz González, *Naturalismo muerto*, 1970

Las categorías que se proponen en esta investigación no pretenden ser compartimientos estancos, se cruzan y se solapan con otras produciendo híbridos conceptuales. La imagen que se propone como ejemplo para hablar de *reflexión cultural* bien podría considerarse una *versión* de la obra de Millet. Pero lo que interesa recalcar aquí es cómo a partir del título se expanden las interpretaciones posibles de esta obra. El rótulo *Naturalismo muerto* parece un simple juego de palabras, pero esconde un razonamiento visual complejo: recordemos que la escuela de Barbizon,

de la cual Millet era un integrante destacado, surgió como reacción al romanticismo y al academicismo dominantes a comienzos del siglo XIX.

Los artistas pertenecientes a este grupo buscaban inspiración en la naturaleza y desarrollaron su obra observando directamente la naturaleza, por lo que la mayoría de sus pinturas son paisajes. La idea de “copiar” esta imagen contradice los principios mismos de la escuela de Barbizon creando, como se dijo un juego conceptual complejo, que se hace evidente en la interacción de imagen y palabra.

#### 6. Revisión de categorías históricas



Beatriz González, *Sin título*, 1980

When Julio César Turbay Ayala became president of Colombia in 1979, González turned her sketchbook into a visual diary of sorts, producing a simple, stylized drawing each day based on the daily media coverage of his presidency. Her stated intent was to become a type of “court painter” and to critically document the spectacle of leadership. Made between 1979 and 1981, these drawings -fragmentary depictions of Turbay attending sessions of Congress, meeting with church, government, and military personnel, and engaging in leisure activities- provide an intimate look at the disparate public aspects of power. (*I Am Still Alive*, 2011)

Quizá lo más interesante de esta serie de dibujos de González sea ese ejercicio cotidiano propio de la libreta de apuntes, la realización de un dibujo diario pero basado, en este caso, en las informaciones que aparecen en los medios impresos. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar al proponer esta modalidad es la manera en que la artista se ve en relación con la actividad que realiza, es decir, la manera en que ella reactiva la categoría de *pintora de la corte* -como lo fueron Velázquez o Goya-, y como al trasladar a la contemporaneidad esta condición se alude a las relaciones problemáticas entre el arte y el poder.

### c. Álvaro Barrios

El Nadaísmo fue un ambicioso movimiento literario de finales de los cincuenta que quiso oponerse a los valores tradicionalistas de la sociedad colombiana y recurrió al escándalo como método de autopromoción. En el territorio colombiano fue de los pocos que se ha proclamado como vanguardia.

Los nadaístas somos impacientes, no tenemos tiempo de esperar, de confiar en el veredicto de la historia. Nuestra generación vive en el terror, con una bomba suspendida sobre el pelo. Nuestra aureola es un hongo, el de la bomba H. No creemos en la inmortalidad, no creemos en la historia. Esas patrañas son risibles. No estamos seguros de nada, ni de hoy. Cada paso es para nosotros el porvenir, sin saber qué hay más allá, sin importarnos lo que venga. Nuestro reino es este instante fugitivo que vivimos desorbitadamente, a contra-reloj, contra la siniestra eternidad. Nuestro arte proclama la muerte de la eternidad. (Arango, 1966)

Gonzalo Arango, fundador del Nadaísmo, escribió en 1966 un texto como presentación de la exposición de un joven de 20 años que se consideraba a sí mismo un pintor nadaísta. Poco después, le hizo una entrevista a este artista, Álvaro Barrios, en la que afirmó lo siguiente: “de su pluma está naciendo una de las obras más significativas del arte contemporáneo en Colombia.” (Ibíd.)

De hecho, para aquel momento, Barrios ya contaba dentro de sus credenciales el haber publicado ilustraciones (como José Luis Cuevas o Pedro Alcántara) en *El corno emplumado*, una de las revistas de arte y poesía más importantes que se hayan editado en América Latina durante la década de los sesenta.

Vale la pena transcribir un fragmento de la entrevista mencionada:

P.- Qué es el Pop Art?

R.- Es la modalidad artística que extrae de lo cotidiano los elementos para crear una obra, y que concede calidad estética a lo trivial, a lo superfluo, haciendo uso de la libertad de valoración que tiene todo artista.

P.- ¿Usted se considera, según eso, un Pop?

R.- Yo soy un pintor nadaísta. Pero como el Pop es un arte de vanguardia, yo me identifico con él por razones que nada tienen que ver con la razón, sino con la sensibilidad, o como decían los surrealistas: con un cierto estado de furor. (Ibíd.)

También la obra de Barrios, como la de Beatriz González, sufre de la ausencia de criterios localizados para su interpretación y es clasificada en un principio como *pop art*. Por supuesto, hay muchas afinidades que permiten esta etiqueta, la más evidente es su apropiación del lenguaje del comic, lo que emparenta su trabajo con el del norteamericano Roy Lichtenstein.



Los comics para la generación de Barrios fueron tan importantes como para las más recientes la televisión y el computador. Todo un imaginario se desplegaba a partir de los dibujos que publicaban los diarios y que se esperaban con ansiedad los domingos. En esas representaciones donde texto e imagen van a la par, similares a las del cine subtulado a que estamos habituados, varias corrientes del arte han encontrado material para trabajar. (Salas, 2006, p. 7).

En efecto, el comic cuenta entre sus rasgos más importantes el hecho de entrelazar las palabras con la imagen y es evidente que este procedimiento ha sido observado con atención por Barrios y reintroducido en su obra desde muy temprano. Pero dado que esta alternancia entre lo visual y lo textual será, también, una de las principales preocupaciones que tendrá el conceptualismo (solo posible tras lo que se llamó “el giro semiótico”, esto es, la creciente importancia que tomaría la semiología como campo de saber, y gracias a la cual contraposiciones como figuración-abstracción fueron perdiendo progresivamente su sentido), no resulta sorprendente encontrar que a este artista le complazca arrojarse, también, bajo esta denominación.

De modo que una pulsión vanguardista caracterizará la obra de Álvaro Barrios, sobre todo en sus primeras etapas: nadaísta, artista pop, surrealista, artista conceptual, resulta claro su interés por encontrarse a la *avanzada* de las manifestaciones plásticas nacionales. Lo curioso es que pese a su vocación de ruptura comparta un vínculo con otros artistas colombianos que tienen en común el uso de la historia del arte como eje articulador de su obra.

En sus trabajos tempranos, como la serie *Fea Cristina*, Barrios ensambla viñetas de comics (principalmente de Dick Tracy, un detective dibujado por Chester Gould) con dibujos propios, creando así collages estilísticos, imágenes donde se mezclan maneras gráficas completamente diferentes.



Álvaro Barrios, *La verdad es que no veo mucho de su cara*, 1966

Estos trabajos del segundo lustro de la década del sesenta, generalmente dibujos a tinta y acuarela, definiran la dirección que tomará Barrios: con el tiempo el uso del collage se convertirá en uno de los rasgos esenciales de su obra.

En 1969 participa en el XX Salón Nacional con un dibujo realizado en tinta, lápiz y escarcha. Para protestar contra la exclusión que sufrió un grupo de artistas, Barrios decide, junto con Bernardo Salcedo, cubrir con una tela el dibujo que realizó y rechaza el premio que había recibido. Tal vez debido a su relación anterior con el Nadaismo, Barrios ha comprendido que un escándalo puede ser un movimiento profesional de mayor importancia que un premio. La intuición de que el arte no es solo la producción de obra y que la resonancia mediática puede hacer parte del campo de lo artístico parece estar tácitamente incluida en acciones de este tipo.

Poco después de esto, Barrios comienza a realizar sus primeras cajas: con ellas los procedimientos usados hasta entonces son llevados hasta un siguiente nivel. El collage se convierte en tridimensional creándose así imágenes complejas con planos que sugieren profundidad. La diversidad formal tiende a estabilizarse y comienza a dominar un estilo gráfico de gran limpieza.



Álvaro Barrios, *Tarjeta estuche en memoria de Brian Jones*, 1970

En parte debido al tipo de dibujo por el que se decanta (con reminiscencias decimonónicas) y en parte debido a materiales como la escarcha que añade a sus imágenes, también a la obra de Álvaro Barrios, como a la de Beatriz González, se le aplicó el término *kitsch*. Marta Traba (1977) realiza una compleja explicación al examinar la obra de González en la que relaciona lo *kitsch* con lo *cursi*. Este último término es el que será usado en 1971 por el crítico Eduardo Serrano para referirse a estas cajas de Álvaro Barrios.

Apelando a la estética de lo *cursi* Álvaro Barrios ha desarrollado una obra de fantasías monocromáticas que él encierra en cajas con "collage", y las cuales están muy cerca de la novísima y adquirida predilección por la nostalgia. (...) El tiempo puede deslucir el brillo peyorativo de la escarcha sobre la exageración sentimental y

comercial de la película mejicana y la tarjeta postal. Pero de Barrios tiene que permanecer la verdadera esencia de un trabajo gráfico impecable (Serrano, 1971).

Debe insistirse entonces en que uno de los artistas colombianos a quien el uso del apelativo *vanguardista* le cabe mejor, es un dibujante de una gran calidad formal y produce unas obras enlazadas con el conceptualismo que son objetos hasta cierto punto preciosos y que, más que reduccionistas y esenciales, son recargados y multireferenciales. El mismo Barrios era consciente de esta contradicción: su vocación de ruptura está mediada por un talento para el dibujo que él no desea desmantelar.

El arte conceptual no se expresa solamente a través de simples ideas o medios no convencionales como las instalaciones, procesos etc. También [se] puede hacer a través de los medios tradicionales como la pintura y el dibujo. (Pignalosa, 2003)

Esa contraposición, esta bipolaridad que se da en su obra entre tendencias de vanguardia y citas de la pintura clásica, Barrios la justifica a partir de sus experiencias personales:

(...) la única ciudad que excedió mis fantasías de viajero adolescente fue Venecia, tanto como muchos años más tarde llegaría a serlo Nueva York. En la primera encontré el clasicismo puro, y en la segunda, el modernismo arrollador, y creo que esas son dos constantes, tanto de mi obra como de mi personalidad. (Revista Diners, 1990)

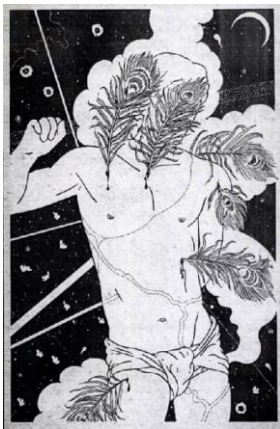
Él, de hecho, no encuentra contradicción entre estos dos aspectos, pareciera que su obra es, justamente, una manera de cruzarlos:

(...) los elementos que dan unidad a mi trabajo, están presentes tanto en mi obra Conceptual del periodo dedicado a Marcel Duchamp, como en los trabajos en los que empleo medios tradicionales, como el dibujo o la pintura. Y esos elementos podrían ser el misterio, la fantasía, el interés por la cultura occidental, por el esoterismo (Serrano, 1986).

De modo que el recorrido que Barrios hace por diversas tendencias y *maneras* artísticas no parece estar dirigido por la intención de construir una carrera coherente sino que es, más bien, emocional (él cuestiona la validez de mantener un estilo). Lo personal, lo íntimo, parecen ser motivaciones importantes de su obra; a diferencia de la pretensión de neutralidad que tenían los artistas pop norteamericanos -a diferencia de la pretendida objetividad con que Lichtenstein trata sus lienzos-, la relación de Álvaro Barrios con el comic es una relación afectiva, amorosa, la relación de alguien, según él mismo lo dice, para quien los personajes de las historietas fueron compañeros de juego. "En 1965, yo estaba interesado especialmente en el sentido de nostalgia que me transmitían las tiras cómicas" (Barrios, 2000a, p. 81).

También Serrano, al hablar de la obra de Barrios en los años setenta, menciona la nostalgia. La fibra emocional es, probablemente, una de los andamiajes que han sostenido su trabajo. En esta década, en todo caso, el artista acepta la citación como una estrategia esencial en la construcción de su obra. Tras mencionar que “Beatriz González impuso en el país el concepto de recreación de una obra de arte ya existente”, Barrios dice lo siguiente:

Siendo este un aspecto que, más que interesarme en particular, estaba simbiotizado en gran parte de mi obra, no había logrado sin embargo motivarme a realizar una investigación completa sobre un artista determinado. Los intentos más cercanos fueron mis dibujos de 1973 inspirados en paisajes del Renacimiento, La serie de ‘El martirio de San Sebastián’ tomada de distintos autores del Renacimiento que trabajaron en el mismo tema y los ‘Jardines de Maxfield Parrish’ que fueron el corolario de otra serie sobre ‘La muerte de Ofelia’ de John Everett Millais. (Ibíd., p. 82, 83)



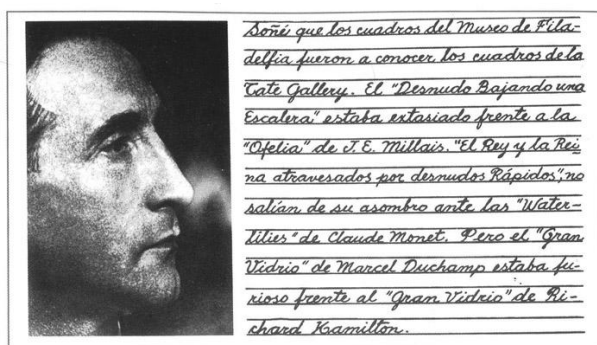
Álvaro Barrios, Estudio para *San Sebastián atado a una columna de estrellas*, 1977

Entre los años setenta y los años ochenta sus imágenes llegan a ser composiciones complejas y barrocas, repletas de elementos distintos que remiten a fuentes de muy diversos orígenes, como es el caso de Maxfield Parrish, ilustrador preciosista de la primera parte del siglo XX con grandes influencias del *art nouveau*: Barrios logra, citando su estilo, crear una distancia reflexiva que permite esa lectura *kitsch* que se ha mencionado; aparecen además referencias a mitologías clásicas como en *Las bodas de Baco y Ariadna*, o versiones muy personales de temas cristianos como *La tentación en el desierto* en el que aparece un Cristo con aspecto de galán de cine y angelitos junto a platillos voladores. El tipo de imágenes por las que se afirmó en algún momento que su obra era “la conjunción de Historia Sagrada, Historia del Arte y Ciencia ficción” (Serrano, 1986).



Álvaro Barrios, *Plegaria del jardín secreto*, 1990

Pero en paralelo a esta pintura sofisticada comienzan a aparecer en la obra de Barrios una serie de referencias a Duchamp que se volverán recurrentes en el transcurso del tiempo, entre estas sobresalen, inicialmente, los llamados *Sueños con Marcel Duchamp*, que son como tarjetas postales donde el artista transcribe ensoñaciones, textos que Barrios sugiere que le han sido transmitidos por una especie de comunicación astral.



Álvaro Barrios, *Sueños con Marcel Duchamp*, 1980

Más que tratar de explicar esos trabajos interesa a esta investigación mostrar cómo Álvaro Barrios va desarrollando estrategias para anular el estilo, “esa especie de obligación que los artistas se auto-imponen, no sé con qué objeto, para caer en la repetición, en el agotamiento” (Ibíd., 1986). La intención de abandonar una manera reconocible se hace evidente en 1980, cuando para una exposición de homenaje presentará “dibujos, acuarelas, objetos, cartas, fotografías, hojas volantes, proyecciones de sombras, etc., [que] integraban un conjunto heterogeneo con el común denominador del tema Duchamp” (Barrios, 2000a, p. 87, 88).



Álvaro Barrios, *Instalación de un monumento público en Venecia*, 1983

En la década siguiente Barrios llevará el collage hasta un grado nuevo en su obra, esta vez tomando imágenes de orígenes diversos (no redibujando versiones), hasta llegar a composiciones donde no habrá de su mano más que el acto de recortar y pegar (acto metafórico, dado que estas son imágenes digitales); de esta serie, llamada *Los cincuenta caminos de la vida*, dice el crítico Miguel González lo siguiente:

Dos ingredientes que Barrios retrabaja con inventiva suspicaz, son la memoria y el hecho de descontextualizar. Ambos los interactúa para ofrecer recreaciones, comentarios irónicos, apuntes sospechosos sobre la cultura y distraer con humos la historia del arte y del hombre. (...)

Barrios se comporta como un escenógrafo de presentimientos y seduce al espectador mediante sus recursos sensuales y humorísticos. (González, 1997).



Álvaro Barrios, *Cincuenta caminos de la vida*, 1997

Pero las referencias a Duchamp no se perderán en medio de un ejercicio multireferencial, por el contrario, terminarán por volverse un leit motiv esencial del nuevo milenio, cuando el artista barranquillero retornará al comic como práctica de citación fundamental.

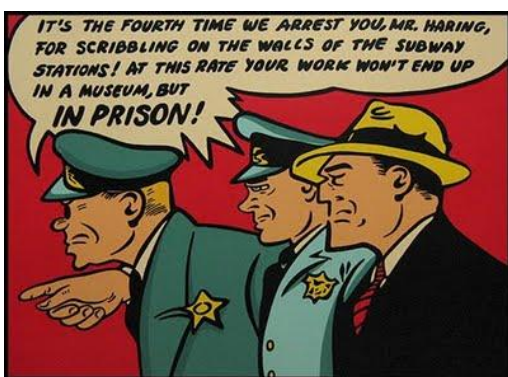
En efecto, en la primera década de este siglo Álvaro Barrios realizará una serie de pinturas y acuarelas en las que se apropiará de viñetas provenientes de diferentes tipos de comics, alterará

su texto y les insertará elementos inconsistentes que serán, por lo general, referencias artísticas (como la *Fuente* de Duchamp), procedimientos que llevarán la imagen a adquirir sentidos inesperados.



Álvaro Barrios, *Untitled*, 2008

Pareciera que Barrios, con estas pinturas, quisiera hacer aparecer la historia del arte como una ficción: al resaltar ciertos aspectos pintorescos es como si quisiera afirmar que las apreciaciones y valoraciones estéticas hacen parte de una narración que recurre a la épica y que para funcionar requiere heroes, historias trágicas y bandidos.



Álvaro Barrios, *Untitled*, 2007

### *Prácticas de citación en la obra de Álvaro Barrios*

Por una serie de circunstancias localizadas como la revolución cubana, los eventos de Mayo del 68 y la actividad contracultural, el relato vanguardista tuvo una extensión importante en América Latina durante los años sesenta y setenta. La obra temprana de Barrios parece deberle bastante al

ambiente de esa época. No es como el arte de las vanguardias históricas porque se atreve a ser personal, antitrascendental, no dogmática y se permite tener un gran sentido del humor. Bien mirada, parece que anticipa algunos valores que serán propios de aquello que se ha llamado posmodernidad: una revalorización del sujeto, la nostalgia de la infancia, la conciencia de estar hablando desde una posición periférica. También algunos planteamientos propios de los discursos de género: Álvaro Barrios y Luis Caballero son los primeros artistas que en Colombia se permiten hacer referencias explícitas a un erotismo homosexual. Pero es probablemente el uso de la parodia, práctica con frecuencia asociada a la apropiación, la característica de la obra de Barrios que con mayor peso puede leerse como un indicador de la superación de lo moderno.

Para continuar con la definición de una tipología de la citación vale la pena reconocer en la obra de Barrios algunas categorías:

### 1. *Contraposición*



Álvaro Barrios, *Que la dicha y la felicidad le sonrían en el amanecer de cada día del año nuevo de 1930, 1967*

Contraponer es “Comparar o cotejar algo con otra cosa contraria o diversa” (Real Academia Española, 2001); la contraposición es juego de opuestos, contraste. Supone, como se propone aquí, la existencia de dos elementos o características esenciales que se enfrentan; el resultado de esta confrontación es la obra misma.

La contraposición juega un papel muy importante desde el principio en la obra de Álvaro Barrios tal vez porque, siguiendo las explicaciones que él mismo da, tanto su trabajo como su personalidad se construyeron sobre la atracción sentida a la vez por lo clásico y por lo moderno.



## 2. *Canibalismo*



Álvaro Barrios, *Copa Marcel Duchamp*, 2011

Puede considerarse canibalismo la manera en que Barrios se apodera de esta obra en tanto que no solo realiza una versión plateada de la *Fuente* de Duchamp -y hasta allí sería una apropiación similar a las realizadas por Sherrie Levine- sino que le da un uso singular y caricaturesco al objeto que se ha apropiado:

Álvaro Barrios inventa un trofeo que es una copia de la 'Fuente' de Duchamp (metálica, 'trofeística'), y con ella se concede a sí mismo el premio al mejor artista en la placa que acompaña este trofeo: '*Marcel Duchamp Champion Cup*' Awarded to ÁLVARO BARRIOS. Accrediting him as "THE WORLD'S MOST PERFECTLY DEVELOPED ARTIST". (Gaitán, 2010).

## 3. *Pastiche*

Recordemos que Genette propone llamar parodia a "la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación". Partiendo de esta definición, el pastiche sería una parodia más allá de la ironía; aunque conserve el humor, va más lejos. En el ejemplo escogido tanto el tipo de narración como la fuente tipográfica recuerdan las páginas de la serie de Ripley *Aunque usted no lo crea*. Pero las historias son absurdas: se mezclan imposibles relatos sobre artistas con otras referencias publicitarias (como el relato sobre el alfeñique que se convierte en un tipo atlético) convirtiendo las historias del arte en parodias que por lo corrosivas e irreverentes bien pueden definirse como *pastiche*.



Álvaro Barrios, *Aunque Ud. No lo crea*, 2011

#### 4. Reflexión cultural



Álvaro Barrios, *Untitled (Sherrie)*, 2008

Ha sido característico de lo contemporáneo el que la apropiación sea continuamente reapropiada. Como se sabe, Sherrie Levine realizó, en 1991, una versión en bronce de la *Fuente* de Duchamp. Álvaro Barrios, a su vez, imagina una escena improbable por medio de la cual ha trasladado el juego de la reapropiación a la pintura, colocando así, como un asunto principal un problema que le incumbe de un modo personal, esto es, la relación entre imagen y producción conceptual.

#### d. Luis Caballero

Hay un punto de inflexión en la obra de Luis Caballero reconocido tanto por él como por la crítica local: está relacionado con la presentación de *Sin título (Políptico)*, también llamado *Cámara de amor*, en la Primera Bienal Coltejer de 1968.

Hasta ese momento este artista bogotano había desarrollado con bastante éxito una pintura en la que la línea define los contornos, en la que se puede reconocer la representación del cuerpo humano pero en la que tanto la figura como el fondo son planos y carecen de detalles excesivos; la simplicidad de esta figuración (que es una *abstracción* de la figura humana) se equilibra con una dinámica gestual que relaciona los diferentes elementos que aparecen, creando en las imágenes más complejas una suerte de cuerpos enlazados por líneas o formas orgánicas. El espectador se encuentra ante abstracciones de cuerpos masculinos y femeninos que (podría decirse) están en contacto romántica o eróticamente.



Luis Caballero, *Sin título*, 1968

Es perfectamente comprensible la aceptación que tenía la obra de esta primera etapa de Caballero: era pintura en la que el juego entre figuración y abstracción demostraba una intención claramente estética, en la que las líneas punteadas que atraviezan las imágenes y los fondos planos, además de otra gran cantidad de elementos compositivos, hacían referencia, para los entendidos, al trabajo de De Kooning o Allen Jones; era una pintura, por lo tanto, que se situaba en la transición entre expresionismo abstracto y arte *pop*.

Curiosamente, pese a que Caballero “consideró el Pop de los sesentas como el único movimiento artístico organizado de la época que merecía especial atención” (Lucie-Smith, 2004, p. 34), no se

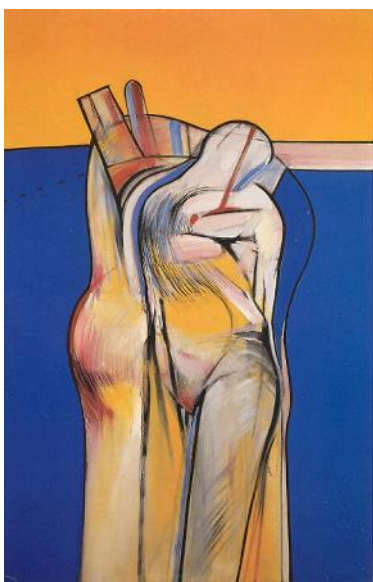
puede reconocer en su obra reminiscencias de ninguno de los artistas norteamericanos más relevantes asociados a esa tendencia.

Los artistas que parecieron atraerlo más, entre aquellos asociados con el Pop en sus diversas formas, parecen tener tres características en común: eran todos europeos, no eran norteamericanos; se mantenían un tanto marginados de las preocupaciones centrales del Pop; y todos tenían un fuerte elemento de lo obsesivamente erótico. (Ibíd.)

Lucie-Smith encuentra semejanzas entre la obra de Caballero y las de Allen Jones, Richard Lindner y Eduardo Arroyo, pero es el mismo artista quien resalta la importancia de Francis Bacon:

En esa época la abstracción era casi una dictadura y solo contaban los valores formales. En Bacon encontré no sólo un gran pintor, sino además alguien que decía cosas con su pintura. Alguien para quien la pintura no era solamente un fin sino también un medio (Bayón, 2004, p. 62).

El cuerpo humano como tema principal y algún grado de fetichismo sexual, son características que comparten todos estos artistas además de una ubicación hasta cierto punto periférica al interior de corrientes dominantes por aquel entonces en el arte internacional.



Luis Caballero, *Sin título*, 1968

Caballero había estudiado en la Universidad de Los Andes y, como Beatriz González, fue alumno de Roda -lo que es evidente en su pintura- y de Marta Traba. La crítica colombo-argentina reconoció pronto la importancia que podría tener la obra de este artista; recordemos que en *Los muebles de Beatriz González*, Traba lo ubica como “el tercer punto del mejor triángulo del arte colombiano actual” junto a González y a Ana Mercedes Hoyos (Traba, 1977, p. 59). En 1966 ella ya señalaba que él buscaba “expresar el cuerpo humano a través de un fuerte erotismo”.

El cuerpo, si se presenta como la pareja, esta enlazado y enfrentado, sin convulsiones, más bien dentro de una especie de "fatalismo" sexual. Si está solo, se presenta inerte, vertical, desnudo, entendiendo el desnudo mucho más como un sufrimiento que como un goce. Este entregarse y refrenarse del cuerpo suscita la atmosfera de opresión, de cilicio, que domina esta obra. (Traba, 1966)

Traba reconoce en la pintura de Caballero los ecos de artistas que le son contemporáneos pero los justifica de este modo:

A veces aparece la sombra (o la luz) del chileno Matta (...) Otras veces, en las concepciones planas, en la línea despojada del dibujo, se advierte el conocimiento de la obra de Allan Jones. También está presente De Kooning en los pequeños dibujos y campea por todas partes la concepción asombrosa del erotismo (su resbalar silencioso de formas), que despliega la obra de Francis Bacon. Todo esto ha sido asimilado con la inteligencia singular que solo poseen los buenos artistas. Por consiguiente, nada de fraude, ni de simulación o de plagio. Nada más que la selección natural entre obras con contenidos afines al de Luis Caballero; una selección de elementos que aunque discernibles han sido machacados en otro mortero, mezclados de una manera peculiar y pasados por una personalidad poderosa. (Ibíd.)

Es pues tras desarrollar a conciencia las posibilidades de un cierto tipo de figuración que Luis Caballero se enfrenta en 1968 a la obra que resumirá esta búsqueda: *Sin título (Políptico)* o *Cámara de amor*, obra ambiciosa concebida en dieciocho pánels de los que solo trece fueron presentados en la Primera Bienal de Coltejer.

Para hablar de esta obra, Marta Traba comenzará haciendo una reflexión sobre la nueva figuración. Da a entender que hay en esta un interés humanista que ansía darle significado a las formas del arte. Se trataría de reubicar al hombre, de darle de nuevo un lugar en el mundo. Esto estaría "en relación directa con la capacidad del público para entrar, intervenir y construir o destruir los objetos que le acerca el artista".

La idea de que el público penetre físicamente en la obra de arte y quede rodeada por ella no es nueva en el arte moderno. Las construcciones "merz-bau" de Schwitzerz, a comienzos del siglo, no eran otra cosa, lo mismo que las habitaciones con catres y bacinillas de Marcel Duchamp (...)

Entrar en la obra de arte es distinto a verla desde afuera. Cuando el espectador recorre la pared pintada por Luis Caballero, que conduce a su famosa cámara ganadora del Premio Coltejer de Medellín, no puede sustraerse al impacto violento de las zonas amarillas, ni al movimiento ambiguamente erótico de las figuras que se aproximan, se alejan y se abrazan. Desde adentro de la cámara, no se trata ya de un juego de aceptar o rechazar: la ley pictórica y el significado de las formas se impone tan imperiosamente, que no hay escape. (Traba, 1984)



Luis Caballero, *Sin título (Políptico)*, también conocida como *Cámara de amor*, 1968

Traba insiste en que el espectador se ve atrapado por la escala y por el juego de paneles que hasta cierto punto parece envolverlo; para ver completa la articulación de las imágenes se ve obligado a trasladarse. Si el *Políptico* trata de encuentros y desencuentros entre los cuerpos entonces pareciera haber recurrido a una estructura formal ideal puesto que la obra debe ser vivida con el cuerpo: el espectador debe recorrerla para poder seguir los avatares de las figuras. Se construiría así una metáfora perfecta, donde imagen y observador transitan situaciones similares. Tal lectura ha sido validada por la historia del arte hasta el punto en que varias décadas después Miguel Huertas afirma lo siguiente:

Políptico inauguró una época, concretó los esfuerzos de la pintura por dejar de mostrar un lugar virtual para pasar a ocupar un lugar real sin renunciar a la representación y su dimensión simbólica. Recogió los elementos tradicionales de la pintura y les agregó uno: la activación del espacio del espectador que, en adelante, no podría ignorar la convulsión a que se sometía su vivencia espacial. Salía de la penumbra el observador pasivo y estaba obligado a ser partícipe del tiempo de la percepción (Huertas, 2005, p. 90).

Resulta significativo que el mismo Huertas defina los límites de su investigación sobre el arte colombiano de los setenta con dos obras: *Grano* de Miguel Ángel Rojas, realizada en 1980 (que puede ser considerada la primera instalación realizada en Colombia), y *Sin título (Políptico)* de Caballero, de 1968 (Ibíd. p. 26). Esta obra, pues, tiene un lugar importante en las narraciones

sobre el arte moderno nacional y también, por supuesto, en la historia personal del artista. Con ella Caballero obtiene el primer premio en aquella Bienal y se le reconoce como uno de los pintores más importantes (de aquel momento) en Colombia. Para una mirada posterior esta obra anticipa el interés por el contexto que será tan propio del arte que luego se llamará *contemporáneo*. En tanto que pintura, funcionó como un escenario intermedio que participó en la superación de cierto tipo de modernidad que ha sido ejemplificada a través de la obra de artistas como Botero, Grau, Obregón, Ramírez Villamizar o Negret. El artista la recuerda de esta manera: “Yo hacía una pintura rápida. Eso duró hasta el año 68 con el cuadro de la Bienal de Coltejer que fue una especie de resumen y apoteosis de esas formas orgánicas, directas y brutales” (Ramírez, 2004, p. 39).

El giro que se produce en la producción artística de Caballero con posterioridad a este evento aún resulta sorprendente. Así continúa él la narración de lo acontecido tras obtener aquel premio:

Luego suceden dos cosas: primero me vine a vivir a Francia lo cual lógicamente produce un corte en mi vida y por lo tanto en mi obra; y por otro lado me di cuenta de que esos cuerpos que yo pintaba, y que más que cuerpos eran formas orgánicas, se volvían cada vez más monótonos; se estaban volviendo una fórmula. Yo ya sabía cómo hacer un cuadro y lo seguía haciendo indefinidamente. (...)

Como yo insistía en la representación del cuerpo humano me puse entonces a estudiar de verdad esos cuerpos. A estudiar la anatomía, y sobre todo a dibujar del natural. Tal vez por ese motivo los cuadros de esa época, por ser más laboriosos, perdieron parte de la fuerza anterior. Pero a mí me parecía que esa fuerza se podría recuperar una vez pasada la época ‘laboriosa’, mientras que los peligros del formalismo anterior llevaban a un callejón sin salida. (Ibíd.)



Luis Caballero, *Pintura anecdótica N°3*, 1973

Las opiniones sobre este cambio de dirección son también contradictorias, al respecto, por ejemplo, dice Edward Lucie-Smith:

Los pintores viven al través de su descubrimiento de una serie de temas, y del lenguaje visual al través del cual expresan estos temas y que les son propios y reconocibles instantáneamente. A mi modo de ver, Luis Caballero logró esto con plenitud hasta el final de los sesentas. Es, en esencia, lo que creó después, lo que lo convierte en una figura clave en la historia del arte moderno latinoamericano, y también, como he sugerido, en la del posmodernismo. (Lucie-Smith, 2004, p. 37)

Para comprender mejor el proceso que sufre la obra de Caballero resulta conveniente citar la periodización que al respecto hace Beatriz González; ella habla de una primera etapa *formativa* que va de 1961 a 1966 en la que estudiará a Velázquez y se notará la influencia de Bacon, Jones y Matta, y de una segunda a la que llama  *sintética*, entre 1967 y 1969, que se cerrará con el premio de la Primera Bienal Coltejer. Estas serían las siguientes etapas:

3. *Etapa místico-religiosa*. 1970-1975. Temas como la crucifixión, la piedad, el descendimiento y el cuerpo yacente conducen a una simbiosis de religión y erotismo. Admiración por Miguel Angel (en especial los Esclavos para la tumba de Julio II) y los manieristas florentinos del siglo XVI (Rosso, Pontorno, Bronzino). Adopción de una tonalidad general de color que predomina en la obra. Grandes trípticos y polípticos. Síntesis de pintura y dibujo. Serie de pinturas y dibujos irónicamente llamados *anecdóticos*.

4. *Etapa de violencia*. 1976-1980. Amor y muerte, tema predominante. Iluminación muy contrastada de las figuras y sombras intensas. Fragmentos de los cuerpos, escorzos agónicos, confusión y ambigüedad de las formas. Tonalidades pardas y metálicas. Culto por La balsa de La Medusa, de Gericault.

5. *Etapa homo-erótica*. 1981-1991. Voluptuosidad plena. Ejercicio de un estilo definido (manera) y decantado otra vez sobre tensiones plásticas y formales. Replanteamiento de la modulación tonal de los cuerpos característica de la etapa mística. Realce de las formas corporales con pinceladas de color. (González, s.f.)

Caballero desmantela poco a poco las referencias a sus contemporáneos; pareciera que abandona a plena conciencia las preocupaciones actuales sobre el arte. Dice Huertas, por ejemplo, que hacia el final de la década de 1970 “la pintura ya no se proyecta hacia el ámbito arquitectónico. Los elementos de conexión de la obra con su entorno fueron lentamente desapareciendo” (Huertas, 2005, p. 90).

Con la desaparición de las semejanzas con Jones, Matta o Bacon se hace evidente un redireccionamiento de sus intereses. Los cuerpos en las pinturas de Caballero adquieren una cierta monumentalidad que recuerda, inicialmente a Miguel Ángel.

Las figuras adquirieron gradualmente el detalle anatómico que había estado ausente de sus pinturas de los sesentas. Al comienzo de los setentas suscitaban el adjetivo ‘miguelangelesco’. Al igual que las de Miguel



Ángel, sus figuras femeninas más parecían varones a quienes de manera incongruente les había crecido senos. A medida que Caballero empezó a concentrarse solo en el hombre, la figura tipo se volvió más delgada y liviana. Las pinturas adquirieron resonancias del arte religioso español del siglo XVI (visto y estudiado en El Prado) y de sus homólogos de la Colonia. (Lucie-Smith, p. 36)



Luis Caballero, *Sin título*, 1978

Van emergiendo pues, casi en paralelo, la inmersión en una manera de pintar clásica, el reconocimiento de un erotismo homosexual y ciertas referencias inusuales al catolicismo.

Que Luis haya escogido estas pinturas religiosas como modelos, implicó ciertas paradojas de las cuales, sin duda, tenía conciencia. En primera instancia, entendió el erotismo innato de muchas de estas escenas barrocas de pasión y su contenido sadomasoquista. Ambas surgían de las enseñanzas de San Ignacio de Loyola, quien en sus *Ejercicios espirituales* (1548) urgía al creyente cristiano a identificarse directamente con las emociones y los padecimientos físicos de Cristo. (Ibíd.)

En contraposición a la década anterior, la obra de este artista estará, a partir de 1970, asociada a pintores que están entre el Renacimiento tardío y el Romanticismo. Los cuerpos que pinta serán comparados con “Miguel Ángel (en especial los Esclavos para la tumba de Julio II) y los manieristas florentinos del siglo XVI (Rosso, Pontorno, Bronzino)”; se mencionan “resonancias del arte religioso español del siglo XVI”; se escribió también que “Rubens y Goya preceden la pintura de Caballero” (Detrez, 2004, p. 49); se afirmó además que “Grünnewald le aportó la gran prueba, el modelo extremo con el cual el artista pudo comunicar al espectador la violencia de su emoción”

(Loeb, 2004, p. 73); se relacionará su obra con Caravaggio, De la Tour, Gericault y él mismo dirá, en 1986, que “Ahora me siento más cerca de la sensibilidad de Rembrandt” (Bayón, 2004, p. 61).

Vale la pena preguntarse cómo pueden encontrarse en la obra de un artista del siglo XX resonancias de artistas tan distintos. En relación con esto se han planteado algunas ideas interesantes. En 1991, con ocasión de la realización de la ambiciosa pintura -o dibujo- que se ha llamado *Gran telón*, Luis Caballero dice: “Hay que intentar hacer una gran obra. En general el arte contemporáneo peca por falta de ambición. En plástica hacer una gran obra es crear una imagen necesaria. Lo demás es decoración” (Caballero, 2007). Así define su hermano, el periodista Antonio caballero esa ambición:

El gran arte, tal como lo entendía Luis Caballero, en lo que se refiere a la plástica está históricamente fechado. Perteneció a dos momentos específicos y bastante breves de la cultura de Occidente (...) el de la Grecia del siglo V antes de Cristo, el de Fidias y Policleto, que dura apenas medio siglo, y el de la Italia del alto Renacimiento: los treinta años del comienzo del Cinquecento que copan la madurez pletórica de Leonardo y Miguel Ángel y la juventud milagrosa de Rafael.

Son los momentos de plenitud que se ha dado en llamar clásica, aunque ni la Grecia clásica supiera que lo era (ni usara esa palabra), ni la Italia renacentista (que sí se llamó a sí misma de ese modo) conociera de la Antigüedad griega lo bastante como para saber copiarla. (Ibíd.)

Es claro que puede acusarse al arte de Caballero de eurocentrismo; su mirada sobre el arte clásico parece melancólica y puede leerse en ella la nostalgia por los valores tradicionales de la pintura. Pareciera que la obra de este pintor quiere emular, como lo hace la pintura renacentista, a los maestros del pasado. (pues esta reverencia retrospectiva, impugnada por la doctrina del arte moderno, caracterizará buena parte del arte y la literatura de la Europa posterior al Renacimiento).

En la mayoría de las culturas europeas durante los siglos XVII y XVIII, el arte clásico griego y romano constituyó el cimiento de una tradición permanente y proporcionó la norma a partir de la cual había de medirse todo logro artístico relevante. Este arte clásico fue conocido y estudiado a partir de vestigios y monumentos que habían desafiado el paso del tiempo. (Harrison, 2000, p. 16)

Uno de los textos fundadores de la historia del arte, *Reflections on the Imitations of Greek Works in painting and Sculpture* de J. J. Winckelmann, desarrolla su argumento justamente alrededor de la idea de que es el conocimiento y la comparación con el clasicismo greco-latino lo que define la originalidad de los grandes maestros:

The only way for us to become great or, if this be possible, inimitable, is to imitate the ancients. What someone once said of Homer—that to understand him well means to admire him—is also true for the art works of the ancients, especially

the Greeks. One must become as familiar with them as with a friend in order to find their statue of Laocoon just as inimitable as Homer. (Winckelmann, en Preziosi, 2009, p. 27)

El pensamiento humanista asume que tanto en la Grecia antigua como en el Renacimiento italiano se concibe al hombre como la unidad sobre la que se constituye la escala de las cosas (y es esto lo que lo convierte en el centro del universo). Si el Humanismo renacentista se construyó alrededor de tal concepción del mundo parece lógico asumir que el cuerpo humano se convierta en su motivo central.



Luis Caballero, *Sin título*, 1988

Sería lógico concluir de allí que alguien que toma como modelo al arte clásico deba tomar el cuerpo humano como elemento pivotal de su trabajo. Pero lo que sucedió con Caballero fue lo contrario. Fue más bien su atracción por el cuerpo masculino la que lo llevó a encontrarse con la manera de pintar de Miguel Ángel y a partir de él, a encontrarse con las luces y sombras de Caravaggio o el dramatismo de Gericault; al profundizar el estudio de la pintura clásica y al internalizar en su obra algunas características formales propias de ella (el monumentalismo de la figura humana, la restricción de la paleta de color, los contrastes de claros y oscuros), Caballero no pudo sustraerse a su espíritu. Aparecieron así en sus pinturas lo sublime, el *pathos* dramático y la búsqueda de la gran obra, todas inquietudes estéticas propias del pensamiento europeo anterior al siglo XX.

Es sin embargo una inquietud contemporánea, un discurso elaborado desde su propia sexualidad y por lo tanto perfectamente ubicable en la emergencia de las preocupaciones sobre la identidad, lo autobiográfico y el género, el motivo principal, el eje que debería reconocerse como pivotal en su obra. Nunca pretendió ser un artista de otra época: “era contemporáneo a palos” como dijo su hermano. Nadie escapa a su tiempo y el que se ve en sus pinturas es el de la muerte del hombre, el de su disolución. Muy adecuadamente dice Lucie-Smith que era “uno de los primeros posmodernos reconocibles” (Lucie-Smith, 2004, p. 36), pero Álvaro Medina lo explica con mayor claridad:

Caballero abandonó de golpe y porrazo los parámetros vanguardistas de nuestra modernidad (que en su cumbre llegamos a creer insuperable e invulnerable), y se situó en un marco sin referencias conceptuales directas con la contemporaneidad que se vivía. El pintor bogotano parecía comportarse como un redomado reaccionario del arte. Su actitud se antojaba premoderna cuando en verdad era de límpido corte posvanguardista. (Medina, 2004, p. 78)



Luis Caballero, *Sin título (Cuadro negro)*, 1991

### *Lo clásico y lo contemporáneo*

Luis Caballero dijo que en algún momento se sintió muy cercano de la sensibilidad manierista y mencionó en particular al Bronzino. Pero, debido seguramente a la monumentalidad herculea lograda en los torsos que dibujaba y pintaba, pudo compararse con el Miguel Ángel de los *Esclavos* realizados para la tumba de Julio II. A partir de 1978, resulta frecuente que los

personajes de sus pinturas parezcan haber padecido eventos traumáticos indeterminados. Son reconocibles los ecos de *La balsa de la Medusa*, en particular las semejanzas entre las figuras de Caballero y los cuerpos distendidos que aparecen en el primer plano del cuadro de Gericault; tales resonancias pueden reconocerse también con respecto al cadáver semidesnudo que enmarca por la izquierda a los insurrectos armados en *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix. Estas afinidades tienen que ver, sin duda, con que se haya considerado a Caballero un romántico.

Algunas de sus pinturas pueden considerarse “amplias composiciones teatrales y declamatorias, sobrecargadas, retóricas en suma. Pintura narrativa, literaria” (Caballero, 2007); es decir, se les puede acusar de aquello contra lo que reaccionó con radicalidad el modernismo. Sin embargo es posible que con sus últimas obras haya logrado acercarse, como él mismo lo sugiere, a la sensibilidad de Rembrandt, o sea a lo más sobresaliente del Barroco.

Pese a tener muy poco en común con Jacques-Louis David, puede llegar a pensarse en Luis Caballero, retorciendo bastante el sentido del término, como un artista neoclásico. No hay que subestimar la relación que se puede hacer en cuanto a que existe en ambos la preocupación por contar los problemas de la sociedad que les es contemporánea con recursos estéticos desarrollados en momentos históricos anteriores. La obra de Caballero, en todo caso, a pesar de ser considerada como profundamente autobiográfica, también encontró una manera singular, sin duda, de reflexionar sobre la violencia en Colombia.

Vale la pena insistir en preguntarse cómo la obra de un artista de fines del siglo XX puede remitir a tantos lugares del pasado.

Jorge Luis Borges premeditó, alguna vez, un examen de los precursores de Kafka. Menciona en su digresión a Zenón de Alea, un fragmento singular de un texto sobre literatura china, a Kierkegaard y a León Bloy. Dice Borges que “las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo”. Y concluye: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges, 2005, pp. 133, 134).

Si hay citación en Caballero, esta no es un recurso sino un ámbito, tal vez eso lo haga, en efecto, uno de los primeros posmodernos; tal vez acierta Álvaro Medina cuando define su accionar como propio de la Posvanguardia. Pero pareciera que su aspiración, como la de Borges, fue la de convertirse en un monumento: Caballero hizo de sí mismo (con las connotaciones problemáticas, con las nociones equivocadas que implicaba hacerlo) un artista clásico.

La empresa que se había impuesto Luis Caballero era por eso mismo más ambiciosa aun de lo que puede parecer: partía del vacío. Era un clásico de espíritu y de convicción sin el sustento de una época clásica: tenía, pues, que edificar en el aire. Al pie de la letra, tenía que crear ex nihilo, de la nada (Caballero, 2007).

La dimensión de esta aspiración es problemática, parece, sin duda, un anhelo anacrónico. Para evaluarla debe tenerse en cuenta, sin embargo, que constituye una posición desde la cual se cuestionan radicalmente los principios plásticos sobre los que se estaba construyendo el arte que le era contemporáneo.



Luis Caballero. *Sin título (Gran telón)*. 1990.

## 5.

### Revisión de una categoría

Usando una primera clasificación en las prácticas de citación que funcionó como una especie de malla, se hizo el acercamiento a la obra de los artistas seleccionados. Sin embargo, al visitar los diferentes *corpus* artísticos elegidos a partir de los criterios planteados por la investigación, y como resultado de la revisión historiográfica y de la observación de las imágenes, se fueron definiendo algunas subcategorías distintas de las planteadas originalmente. Tales clases o subcategorías fueron las siguientes:

En el caso de Fernando Botero

1. *Comparación*
2. *Narraciones*
3. *Versiones o Reelaboraciones*
4. *Derivaciones*
5. *Reflexiones culturales*

En Beatriz González

1. *Derivaciones*
2. *Versiones o reelaboraciones*
3. *Contraposición*
4. *Canibalismos*
5. *Reflexión cultural*
6. *Revisión de categorías históricas*

En Álvaro Barrios

1. *Contraposición*
2. *Canibalismo*
3. *Pastiche*
4. *Reflexión cultural*

En Luis Caballero

1. *Cita*
2. *Ámbito histórico*

Basta con revisar por encima esta lista y comienzan a verse cruces entre artistas y clasificaciones: encontramos *versiones* tanto en Botero como en González; instancias de *reflexiones culturales* aparecen en la obra de todos ellos; la *contraposición* tiene un lugar importante en la de González y Barrios y debería estudiarse si puede equipararse con la *comparación* que se encuentra en los collages de Botero. La subcategoría *canibalismo* también la comparten González y Barrios.

Varias operaciones podrían hacerse con estos cruces, una de ellas es comparar al interior de una categoría. Puede verse, al confrontar las *versiones* elegidas como ejemplo, que si en una interpretación de la Mona Lisa de Botero él “boteriza” la imagen y así se *apropia* de la historia del arte, Beatriz González pinta de nuevo el Guernica y realiza de ese modo un movimiento que se lee como una reubicación, es decir, una acción consciente de los problemas situacionales.

Entonces, cotejar ejemplos de una misma categoría en obras distintas o de artistas diferentes, permite revisar nociones, hacer más compleja la reflexión sobre ellas: dado que Botero es usado como ejemplo de un momento estético (el del modernismo ubicado) que representa una referencialidad construida sobre el homenaje, ¿no resulta extraño que pueda pensarse su obra como una incautación de la tradición europea?, ¿esta especie de homenaje no es también una apropiación?

De modo que no sería en sí la acción apropiativa la que permitiría definir la diferencia entre lo moderno y lo contemporáneo sino, en este caso, un nuevo tipo de relación con lo contextual (que incluye referencias sociales y políticas) y con lo conceptual (dada la importancia que tiene el título de la obra de González en su interpretación).

Contrastar dos categorías también puede ser de utilidad. Al citar los collages de Botero se decidió definir a partir de ellos una clase denominada *comparación* debido a la presencia en la misma imagen de dos versiones de la misma pintura, la del artista citado y la del colombiano. Son dos instancias que interactúan siguiendo el principio de “boterizar” el mundo del arte. Se compara lo mismo en diferentes estructuras.

Si se contrasta esto con la *contraposición*, que de alguna manera implica también el cotejo de elementos, se reconoce como un aspecto nuevo en González y Barrios el mecanismo constante de hacer jugar dos cosas diversas y a veces opuestas: un mueble y una pintura clásica, el estilo gráfico de una postal antigua y el de una viñeta de comic.



Entonces, si la comparación se mantiene como acción, es en lo que se compara donde emerge lo diferente, el “paso decisivo: el de las fuentes plurales, culturalmente niveladoras, de los símbolos del arte” (Giraldo, 2010, p. 35)

También es posible obtener información a partir de revisar cual artista pertenece o no a una categoría. Así, el hecho de que en la clase denominada *canibalismo* no haya obras de Fernando Botero parecería confirmar una diferencia en la manera de acercarse a las fuentes que valida la contraposición entre homenaje y apropiación.

Por otra parte, un área que surge como campo visible a partir de la categorización que se ha propuesto se constituye desde las instancias de *reflexión cultural* y *revisión de categorías históricas*. Ambas tienen que ver con la elaboración o reformulación de conceptualizaciones relativas a la estética, la historia del arte o la cultura.

La primera se reconoce como caso especial de la citación dado que en ella lo visual es un andamiaje para la enunciación conceptual. Veamos los ejemplos: En la obra mencionada de Botero, *Cena con Piero e Ingres* el sentido es claro, el pintor colombiano se sienta a la mesa con algunos de sus artistas favoritos. Se coloca a su nivel para conversar, seguramente, sobre la Pintura. Sin hacer referencia a ninguna obra en particular, hay aquí un reordenamiento importante de las líneas y direcciones de la historia del arte: Botero propone con este dibujo, desde la modernidad, un linaje improbable para un artista del siglo XX.

También Álvaro Barrios hace una reflexión cultural desde el montaje de las imágenes, en su caso combinando la pintura encantadora con el juego de la reapropiación, elaborando así el tercer acto de una puesta en escena en la que ya habrían participado Sherrie Levine y Marcel Duchamp, para problematizar de ese modo una noción sobre el lugar de lo conceptual en la historia del arte contemporáneo. De nuevo la imagen, por más elaborada que sea, funciona como representación de una compleja construcción discursiva.

En la pintura de Beatriz González tomada para ejemplificar la *reflexión cultural* se traslada una obra de Millet a la contemporaneidad (es decir, se le modifican los colores, se aplanan sus formas) y se le coloca un título, *naturalismo muerto*, que en su titular con la imagen hace ineludible el sentido. También aquí, otra vez, la imagen visual funciona como componente que colabora en la formulación de una inquietud relacionada con problemas de la historia del arte.

Tras la reflexión anterior fue necesario evaluar la validez de la clase denominada *revisión de categorías históricas*. El caso de Beatriz González usado como ejemplo consiste en una sucesión de

dibujos en los que ella copia fotos de la prensa en que aparece el presidente Turbay Ayala; a través de la serie la artista se imagina en el lugar del pintor de la corte. Al calor del anacronismo producido se construye un espacio de actuación crítica con respecto al poder.

Se decidió continuar con esta subcategoría debido a que se considera una singularidad la inserción en una condición histórica y no en una obra, dado que esto permite llevar la citación a otro ámbito: no la relación singular del artista con una obra de arte anterior sino aquella que se refiere a géneros, como el bodegón, o a movimientos culturales como el mismo modernismo. Cualquier categoría ya construida se vuelve así susceptible de revisión y apropiación.

Resulta significativa, además, la dificultad que se presentó al tratar de incluir las pinturas de Luis Caballero en alguna de las categorías. Se decidió proponer dos accionares que funcionarían en su obra, en primer lugar la *cita*, con la que se quería describir las pinturas o dibujos en los que se reconoce la fuente (como cuando vemos cuerpos que recuerdan personajes de *La balsa de la Medusa*) o el motivo (como en esas pinturas que recuerdan el descendimiento de la cruz). Si bien *cita* y *derivación* podrían ser categorías semejantes, se considera que al ser atravesada por coordenadas arcaicas (como lo sublime o lo atemporal) la obra de Caballero construye una relación particular con el espectador y, por lo tanto, una recepción singular.

La segunda subcategoría que se propuso para circunscribir las obras de Caballero se denominó *ámbito histórico* y fue usada para rotular su decisión programática de internarse en y habitar un periodo amplio de la historia del arte europeo que ha llegado a considerarse clásico.

En fin, tras este recuento se comprende la utilidad de construir el campo propuesto: en cualquiera de las situaciones planteadas podía estar la semilla de una indagación. Para la presente investigación en torno a las prácticas de citación en el arte colombiano apareció como problema de interés, dentro de ese campo de posibilidades mencionado, la visibilidad que tomaba la acción de cotejar, maniobra reincidente que podía reconocerse en varias de las mencionadas prácticas.

Cotejar resulta un elemento importante en los collages de Botero, pero también es la actividad fundamental en la *contraposición*, la *versión*, la *derivación* y en la *revisión de categorías históricas*, situación en la que una vez más se puede hablar de cotejamiento, de comparación, esta vez entre prácticas de épocas anteriores y accionares contemporáneos.

Adquiere visibilidad, pues, una estrategia ante la historia del arte que habría resultado relevante como modelo, es decir, que se convertiría en un dispositivo de uso recurrente para los artistas colombianos de aquella época y de periodos posteriores.

Vale la pena, para terminar esta sección, enumerar los diferentes ejemplos mencionados de esta operación, tratando de seguir una línea temporal:

- a. Las versiones de Botero de obras importantes en las que aparece una comparación tácita entre la imagen revisada y la original (que estaría presente en la memoria del espectador dada su relevancia histórica).
- b. Los collages del mismo artista en que se cotejan la imagen original y la interpretación del artista colombiano.
- c. Las derivaciones, que reinstalan en una imagen nueva elementos de proposiciones plásticas del pasado permitiendo así, paradójicamente, la visibilidad de problemas actuales.
- d. Las comparaciones entre objetos de ámbitos distintos como muebles y obras de arte que se encuentran en algunas obras de Beatriz González, o entre estilos distintos como se ve en las de Álvaro Barrios.
- e. El cotejamiento entre periodos históricos que se realiza con la autodefinición de Beatriz González como “pintora de la corte”.
- f. La percepción de anacronismo que hay con respecto a las obras de Caballero.

## 6.

### La ruta de la contemporaneidad

#### a. Discursos terminales

Las periodizaciones siempre tendrán algo de artificial. Son construcciones discursivas que sirven a los propósitos conceptualizadores de los autores que las plantean. Cualquier periodización, entonces, es operativa. Arthur Danto introduce su libro *Después del fin del arte* con un texto que titula *Moderno, posmoderno y contemporáneo*. Allí recuerda que casi al tiempo con la publicación en 1984 de uno de sus ensayos más importantes (*El fin del arte*), también el historiador alemán de arte Hans Belting publicó un texto “que traza la historia de las imágenes piadosas en el Occidente cristiano desde los tiempos romanos hasta, aproximadamente, el 1400 d.C. al cual le dio el sorprendente subtítulo de *La imagen antes de la era del arte*” (Danto, 2006, p. 25). La última fecha mencionada resulta importante en tanto Danto explica que con el Renacimiento se habría presentado una discontinuidad radical que puede reconocerse, entre otras cosas, por la importancia que a partir de ese momento adquiriría el individuo como genio artístico “hasta el punto de que Giorgio Vasari escribió un gran libro sobre la vida de los artistas” (Ibíd., p. 26). Pero si Belting llega a proponer un periodo histórico (amplio, por demás) donde se hacían imágenes que no pertenecían a la historia del arte, es la conclusión a la que llega Danto la que resulta más interesante:

Si esto es concebible, entonces pudo existir otra discontinuidad, no menos profunda que ésta, entre el arte producido en la era del arte y el arte producido tras esa era. La era del arte no comenzó abruptamente en 1400, ni tampoco acabó de golpe hacia mediados de los años ochenta, cuando aparecieron los textos, de Belting y mío (...) Pero ahora que Belting ha llegado a la idea de un arte anterior al comienzo del arte, debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviéramos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender. (Ibíd.)

A esto era a lo que Danto se refería con el fin del arte:

La nuestra era una llamada de atención acerca de cómo un complejo de prácticas dieron lugar a otras, aun cuando la forma del nuevo complejo permanecía (y todavía permanece) oscura. (Ibíd.)

Si algo había concluido era un gran relato del arte del que hacía parte, según estas tesis, el arte moderno. Pero este tenía también su propio relato. Danto, en el texto que se está citando, pasa a recordar un reconocido ensayo de Clement Greenberg titulado *Pintura modernista* del que extrae las siguientes ideas:

El modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelva su propio tema. (Ibíd., p. 29)

Tras repasar el recorrido que Greenberg hace por Manet, los impresionistas y Cezanne, Danto continúa:

Y paso a paso, Greenberg construyó un relato del modernismo para reemplazar el relato de la pintura representativa tradicional definida por Vasari. (...) El cambio desde el arte 'premodernista' al arte del modernismo, si seguimos a Greenberg, fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética. (Ibíd., p. 30)

Greenberg finalizaría su narración del arte moderno con el abstraccionismo pospictórico: aquella pintura abstracta en la que es menos importante la pincelada y donde predominan los campos de color; esto resulta coherente con una comprensión de la historia del modernismo como "una historia de purgación o purificación genérica, del desembarazarse del arte de cualquier cosa que no le sea esencial" (Ibíd., p. 92); según estos preceptos, llegar a la abstracción fue una necesidad, casi una obligación histórica. De modo que Greenberg, para mantener la coherencia lineal de su discurso, se vio obligado a omitir la aparición del surrealismo, movimiento con motivaciones subjetivas que recurren al inconsciente o contaminado con características como la figuración, que se salían de su linealidad histórica. Danto asume que tal exclusión tiene su razón de ser en su falta de pureza. Esta le interesa, precisamente, dado que este rasgo del surrealismo prefigura lo que luego se denominará arte contemporáneo.

El texto de Arthur Danto continúa haciendo una caracterización de lo moderno y lo contemporáneo, inicialmente sustrayendo tales definiciones de lo exclusivamente temporal: contemporáneo no sería simplemente "el arte moderno que se está haciendo ahora"; es justamente lo insatisfactoria que resultaba esta noción lo que impulsó e hizo necesaria la creación del concepto de lo posmoderno.

Pero Danto cree que lo posmoderno parecería designar, mas bien, un estilo que el arquitecto norteamericano Robert Venturi (1966) caracterizaba, muy adecuadamente, por la hibridación de elementos y las alusiones históricas. De modo que resultaría poco conveniente otorgarle una unidad estilística caracterizada por cierto tipo de rasgos a un accionar que, como sucede con el arte contemporáneo, no la tiene: lo que define a las artes visuales desde el fin del modernismo es, precisamente, que *no existen características estilísticas unificadas* que puedan producir una definición desde la forma.

Danto por lo tanto prefiere no recurrir a los términos *posmodernismo* o *contemporáneo* y sugiere, más bien, hablar de *arte poshistórico*. Estaba, así, proponiendo una clausura de grandes dimensiones en la que se aunaban el fin del modernismo y el final de lo que hasta entonces se había comprendido como arte:

(...) quise proclamar que realmente se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que había llegado a su fin una era de asombrosa creatividad en Occidente de probablemente seis siglos, y que cualquier arte que se hiciera en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar *poshistórico*. (Danto, 2006, p. 43)

Danto deja entender que ha llegado a sus conclusiones acerca de la terminación de la historia del arte influenciado por algunas reflexiones del filósofo del siglo XIX Friedrich Hegel quien es, también, una referencia importante del economista y teórico social Francis Fukuyama; este, en su ensayo *El fin de la historia* de 1989, propone que con el derrumbe de los regímenes comunistas en Europa del Este se ha llegado, finalmente, “al punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final del gobierno humano” (Fukuyama, 1989, p. 4).

Comparten estos dos planteamientos, además de las referencias a Hegel y al científico social neohegeliano Alexandre Kojève, la idea singular de que se ha llegado, ya, a cierto estado (hasta ahora utópico) en el que las contradicciones políticas, sociales y culturales habrían sido superadas. Lo que estaría sucediendo en la actualidad contemporánea a estos textos, entonces, no sería más que la lenta difusión y aplicación global de una situación política o estética poshistórica.

En el segundo capítulo de su libro, Danto explica que el comienzo del final se produjo en 1964, con la exposición de las *Brillo Box* que se realizó en la galería *Stable*:

Fue, como muchos eventos de apertura y cierre, invisible a aquellos que lo viven. En 1964 no hubo artículos de portada en el *New York Times*, no fue noticia de último momento en los informativos vespertinos. Ciertamente noté los eventos, pero no percibí que marcaran el fin del arte hasta 1984 (Danto, 2006, p. 46).

Danto, en efecto, había escrito un artículo sobre este evento (*The Artworld*) en 1965; y su libro de 1981 *La transfiguración del lugar común*, también tiene a estas obras de Andy Warhol como problema principal. Su artículo *El fin del arte* sería publicado en 1984 y la serie de conferencias que dieron lugar al libro *Después del fin del arte*, fueron realizadas en 1995.

En el ya mencionado segundo capítulo de este libro, el autor cita un reconocido fragmento de las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel, que finaliza con el siguiente párrafo:

El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte (Hegel, 1845, citado en Danto, 2006, p. 53)

Danto considera que Hegel anticipa la que será la preocupación fundamental del modernismo. La historia del arte moderno será, en realidad, la historia de la autorreflexión que el arte hace sobre sí. Su pregunta será “¿Cuál es la esencia del arte?”, y esta es, obviamente, una cavilación teórica, filosófica. Lo que definirá al arte moderno, entonces, es la sustitución de la representación como problema fundamental y su remplazo por lo reflexivo.

Para Danto, la importancia que las vanguardias históricas le dieron a los diversos manifiestos sería la demostración de esta nueva situación: el manifiesto sería un territorio de combate entre distintas posiciones, el lugar desde donde se hace explícito qué es o no es válido como arte.

Un manifiesto singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte (Danto, 2006, p. 56).

Por eso la dinámica del manifiesto es tan característica del arte moderno, pero cuando esta dinámica alcanza su punto máximo, no puede hacer otra cosa que desaparecer. Danto opina que a partir de 1964, con las *Brillo Box* de Warhol, la pregunta fundamental debe reformularse y debe ir así: “¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante?”. Y lo explica de este modo: “Hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales. El problema *ahora* es explicar por qué son obras de arte” (Ibíd., p. 57). La conclusión de esta reflexión no puede ser otra que la siguiente:

Para el siglo pasado, el arte había sido dirigido hacia una autoconciencia filosófica, y se sobreentendía que el artista debía producir arte que encarne la esencia filosófica del arte. Ahora podemos ver que este camino es errado, y que con un entendimiento más claro reconocemos que la historia del arte no tiene una dirección que tomar. El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores. (Ibíd., p. 58)

¿Cómo es el arte poshistórico según Danto? Él recuerda una entrevista realizada a Warhol en que este afirma: “¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo” (Warhol, 1963, citado en Danto, 2006, p. 59). A lo que añade el crítico norteamericano: “Esto no implica que todo el arte sea igual o indiferenciadamente bueno. Solo significa que lo bueno y lo malo en materia de arte no tiene que ver con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto”. (Ibíd.)

Eso es lo que quiere decir con el fin del arte: la era del pluralismo ha llegado, los conflictos de la época de los manifiestos finalmente han sido superados con el multiculturalismo. “¡Que maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!” (Ibíd.) Como el ensayo de Fukuyama, el texto de Danto esconde tras su emotiva aceptación del presente poshistórico una negación de las contradicciones de la contemporaneidad.

Pero otros pensadores ubicados en la periferia han sido capaces de notar -por la misma época en que tales argumentos fueron desarrollados- que los problemas de la cultura en América Latina deberían revisarse a partir de planteamientos distintos y es así como comienzan a aplicarse en la investigación social latinoamericana metodologías y análisis transdisciplinares provenientes de los estudios culturales.

La situación paradójica que Latinoamérica tendrá en relación con la modernidad es, por ejemplo, un asunto principal del libro de Nestor García Canclini *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, publicado por primera vez en 1989. En la sección que lleva el título de *Intersecciones: de lo moderno a lo posmoderno*, García Canclini recuerda que ya desde la Colonia, la hibridación tuvo una presencia importante en el arte y la literatura de América Latina; el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade publicado en 1928 y la sensibilidad vanguardista de los escritores del grupo *Martín Fierro* -que tras alabar el aporte intelectual del movimiento modernista iniciado por Rubén Darío en América no dejaban de reconocer que usaban “dentífrico sueco” o “jabón inglés”- lo confirmarían. Así, después de recordar que muchas obras “valoradas como interpretaciones paradigmáticas de nuestra identidad” fueron realizadas por fuera del continente americano o en países diferentes al de sus autores, es decir, que los mestizajes han ayudado a construir las identidades de Latinoamérica tanto en al arte considerado culto como en las manifestaciones populares, García se pregunta y se responde:

¿En qué reside, entonces, la novedad de la descolección, la desterritorialización y la hibridez posmodernos? En que las prácticas artísticas carecen ahora de paradigmas consistentes. Los artistas y escritores modernos innovaban, alteraban los modelos o los sustituían por otros, pero teniendo siempre *referentes de legitimidad*. (...) creían que había caminos, paradigmas de modernidad tan respetables como para merecer que se los discutiera (García Canclini, 2005, p. 307).

Pareciera que la descripción de García Canclini se asemeja a la de Danto, puesto que se lamenta de algún modo la ausencia del relato justificador:



La visualidad posmoderna, en cambio, es la escenificación de una doble pérdida: del libreto y del autor. La desaparición del libreto quiere decir que ya no existen los grandes relatos que ordenaban y jerarquizaban los periodos del patrimonio, la vegetación de obras cultas y populares en las que las sociedades y las clases se reconocían y consagraban sus virtudes, (Ibíd.)

Pero en realidad existen diferencias: él piensa que muchos artistas de América Latina, “Aunque no vinculen ya su trabajo a la lucha por un nuevo orden total impracticable, quieren repensar en las obras fragmentos del patrimonio de su grupo” (Ibíd., p. 309); ellos estarían de acuerdo con el teórico del posmodernismo Jean François Lyotard “al pensar que la tarea del arte consiste, en medio de esas fáciles certezas, en interrogarse sobre las condiciones en que construimos lo real” (Lyotard, 1987, citado en García Canclini, 2005, p. 312). Esto es, pues, lo que dice el escritor argentino-mexicano:

No veo en esos pintores, escultores y artistas gráficos la voluntad teológica de inventar o imponer un sentido al mundo. Pero tampoco hay en ellos el nihilismo abismado de Andy Warhol, Rauschenberg y tantos practicantes del *bad painting* y la transvanguardia. Su crítica al genio artístico, y en algunos al subjetivismo elitista, no les impide advertir que están surgiendo otras formas de subjetividad a cargo de nuevos actores sociales (o no tan nuevos), que ya no son exclusivamente blancos, occidentales y varones. Despojados de cualquier ilusión totalizadora o mesiánica, estos artistas mantienen una tensa relación interrogativa con sociedades, o fragmentos de ellas, donde creen ver movimientos socioculturales vivos y utopías practicables. (García Canclini, 2005, pp. 312-313)

#### **b. Un modelo que se agota**

Definir los procesos artísticos a partir de generaciones tal vez sea una práctica historicista anacrónica pero aún puede ser de utilidad para realizar revisiones de momentos y situaciones específicas en la historia del arte. Puede decirse que los artistas colombianos de los que se ha hablado hasta el momento en este trabajo -con excepción de Fernando Botero, quien actúa en el planteamiento propuesto más como una especie de antecesor y como aquél con el que se contrasta lo realizado por aquellos que actuaron posteriormente- pertenecieron a una misma generación.

Estos artistas comenzaron a participar en las actividades plásticas nacionales hacia mediados de los años sesenta y su obra alcanzó gran madurez y solidez conceptual en los setenta. Como vimos, sus trabajos y propuestas se siguieron desarrollando y, con excepción de Luis Caballero quién murió en 1995, han continuado realizando proposiciones relevantes incluso bien entrado el siglo XXI. Como estrategia metodológica, resulta de utilidad pensar en ellos como un grupo, de tal

modo que sea posible revisar su trabajo y realizar comparaciones con lo realizado por aquellos que pertenecerían a la siguiente generación.

Esta última, para los relatos oficiales de la historia del arte colombiano, fue la de los dibujantes. Estos, entre los que se encontraban Oscar Jaramillo, Mariana Varela, Ever Astudillo, Oscar Muñoz, Darío Morales y Miguel Ángel Rojas (y que con frecuencia, siguiendo estrategias de comercialización, podían ser agrupados en exhibiciones junto a Santiago Cárdenas, Luis Caballero y Álvaro Barrios), desarrollaron una obra generalmente monocromática que algunas veces fue definida como *hiperrealista*.

En su libro sobre el arte de los años setenta en Colombia, Miguel Huertas (2005) afirma lo siguiente:

Un hecho inquietante asociado a la tradición es que muchos de los artistas colombianos de los sesenta y setenta configuraron su propuesta plástica en actos más o menos evidentes de resistencia y, aun, de franca hostilidad frente al arte contemporáneo, oponiéndole una cierta noción de tradición (Huertas, 2005, p. 33).

Por otro lado, al evaluar los resultados del XXIV Salón Nacional de Artistas, realizado en 1973, Beatriz González Aranda escribe lo siguiente:

Las discusiones sobre este Salón reafirmaron las características de la década. Primero el conservadurismo que dominaba todas las instancias del país y que procedía, aunque los críticos de arte no lo percibieron, de un reflejo de la situación política internacional. Segundo, la experimentación fue casi derrotada. Tercero, el dibujo y el grabado se impusieron. (González Aranda, 2008a, p. 130)

Al hacer una evaluación del XXVIII Salón (1980), escribe:

(...) un arte clásico domina el panorama, en el que predominan el dibujo, la dedicación a una técnica cuidadosa y una figuración académica. Una vuelta al pasado. A este arte lo acompaña el arte político, con base en el dibujo y el grabado y una figuración también académica. Se presenta tímidamente, sin alcanzar a ser una oposición, el arte conceptual. (Ibíd., p. 135).

Y concluye con la siguiente reflexión:

El clasicismo es un complejo propio del Tercer Mundo. La inseguridad que produce no contar en el pasado con la perfección clásica, lleva a los artistas a gastar muchas horas de ensayo hasta lograr, por medio del virtuosismo de la línea, la precisión del contorno. (...)

Si en los distintos textos sobre los salones se buscan aclaraciones sobre qué pasó, se tiene la intuición, sobre el decenio de 1970, de que se trata de la aparición de una vertiente conservadora e historicista. Como dice Luis Caballero 'volver al pasado'. (Ibíd., p. 136).

El predominio de un dibujo que se mueve entre el academicismo y el hiperrealismo se convierte entonces en una marca de la década en Colombia. Incluso el arte político, que en otros países de América Latina se aúna a una rabiosa voluntad de ruptura que relaciona vanguardia artística y vanguardia política, se produce en Colombia a través de técnicas tradicionales y paradójicamente conservadoras.

Conviene preguntarse por el tipo de lazos que podrían establecerse entre Beatriz González, Álvaro Barrios o Luis Caballero y la siguiente generación de artistas figurativos que se consideró relevante en el arte colombiano.

A grandes rasgos, podrían decirse algunas cosas; resulta interesante en primer lugar, que ambas generaciones compartan la insistencia en mantener prácticas tradicionales como el dibujo o la pintura. Una explicación podría ser la que da María Iovino en su texto para el catálogo de la multiexhibición realizada en 2000 bajo el nombre de *Pentágono*:

No es gratuito que la generación del sesenta –y posteriormente la del setenta- estén marcadas por el dominio de los oficios y, entre ellos, el del dibujo antes que el de la pintura, especialmente en los años setenta. Sin esa herramienta básica no hubiera podido producirse la ruptura que ubicó al país en la contemporaneidad artística visual. Este quiebre ocurrió únicamente cuando la destreza permitió atravesar intelectual y sensitivamente los medios. (Iovino, 2000, p. 174)

La continuidad en el uso de oficios consagrados, según Iovino, estaría relacionada con la incorporación de unas capacidades, “un entendimiento exhaustivo de las premisas o de los apoyos referenciales” (Ibíd.). Merece anotarse, sin embargo, que en este texto hemos propuesto la existencia de algún tipo de correspondencia – como sucede con la obra de Luis Caballero- entre la práctica de la citación y el uso de técnicas tradicionales como la pintura al óleo. Es posible imaginar que, más allá de la internalización de unas capacidades técnicas y de la influencia de una tendencia internacional como fue el hiperrealismo, exista algún tipo de relación entre unas prácticas artísticas en cierto modo conservadoras, como fueron las mencionadas de la década de los setenta en Colombia, y los antecedentes visuales planteados por los artistas que se han estudiado anteriormente en esta reflexión.

La continuidad entre estas dos generaciones, entonces, se habría construido sobre los atributos menos progresivos de las propuestas de Botero, González, Barrios o Caballero. Es decir, es posible concentrarse en particularidades como la decisión de insistir en el dibujo o la pintura, e incluso al interior de estas prácticas, en la decisión de mantener parámetros clásicos de composición, por ejemplo, en cuanto al color. O apropiarse de la decisión de Botero de ahondar en cierto tipo de

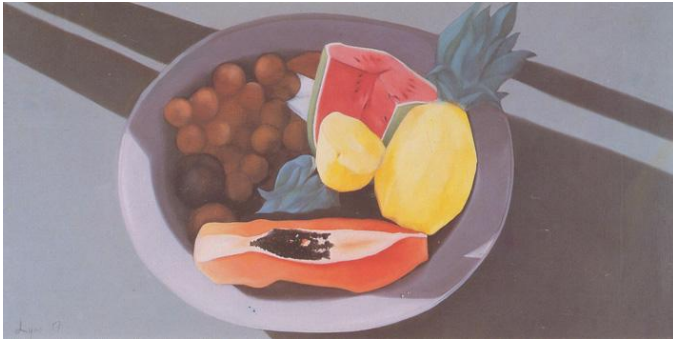
figuración como un modelo a seguir sin profundizar en los aspectos radicales que implicó esa elección en su época.

Es posible, en fin, haber hecho una lectura de la obra de estos artistas que no comprendiera a cabalidad cuáles eran los rasgos innovadores (aquellos que abrían horizontes de acción posibles que no se mimetizaban en manifestaciones estéticas internacionalistas de actualidad en ese momento) que se estaban proponiendo al realizar evocaciones estéticas o al citar obras de arte o al trabajar con procedimientos que podrían parecer anacrónicos o al permitirse un “trabajo gráfico impecable”, y considerara como cualidades estéticas en sí mismas el trabajo pulcro o la exactitud mimética.

Esta reflexión resulta pertinente cuando se miran, además, las tendencias dominantes en el arte colombiano durante una gran parte de la década de los ochenta, cuando la transvanguardia y el anunciado regreso de la pintura que emergieron en el panorama internacional le daban la razón a planteamientos estéticos neoconservadores. En Colombia, en particular, el neoexpresionismo parecía confirmar la trayectoria que (daba la impresión) había tomado el arte nacional en las décadas anteriores.

A manera de ejemplo -y buscando mantenerse en el ámbito de las prácticas de citación- es posible revisar la obra que a partir de los ochenta comienzan a realizar dos artistas que, para ese momento, ya habían tenido un reconocimiento importante en la plástica local. Tanto Santiago Cárdenas como Ana Mercedes Hoyos realizaron en dicho periodo un replanteamiento importante en su trabajo que puede ser conectado con el surgimiento de nuevas tendencias internacionales.

Hoyos, que en 1978 había obtenido el primer premio del XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales y era reconocida por realizar una obra rigurosa que llegó a ser calificada como minimalista, comienza a pintar a mediados de los años ochenta versiones de bodegones importantes. Fechada en 1984, su pintura *El primer bodegón en la Historia del arte*, es una versión de un famoso cuadro de Caravaggio. Algunos cuadros de 1986 y 1987 transcriben a Van Gogh, Zurbarán, Jawlensky y Lichtenstein, y anteceden su sorprendente y cuestionada serie de pinturas de bodegones de Palenque.



Ana Mercedes Hoyos, *Bodegón de Palenque*, 1987

Puede afirmarse que estas obras de Hoyos mantienen una severidad en la composición y las relaciones de color que no excluía la luminosidad y exuberancia del trópico; a lo que debe añadirse que en ellas se traslada con éxito un asunto tradicional de la pintura a un contexto local.

Sin embargo a la artista se le acusó de haber propuesto una respuesta eficaz pensada para las necesidades del mercado internacional del arte y de presentar soluciones esquemáticas a las exigencias de identidad del arte latinoamericano de aquellos tiempos. Carolina Ponce de León opinaba que la obra de Hoyos era anecdótica y la describió “como un costumbrismo *pop* anacrónico” (Ponce de León, 1990, p. 5E).

Estas posiciones no necesariamente se contradicen. La obra temprana de Ana Mercedes Hoyos fue alabada en su momento por Marta Traba y casi cada una de sus exposiciones, posteriormente, ha contado para su catálogo con un texto escrito por Eduardo Serrano. En estos se ha hablado de la geometría rigurosa que permitía recordar a Joseph Albers y de una intención “casi religiosa” de representar el espacio (en el caso de las *Atmósferas*). El lenguaje de Serrano, pues, acudía a caracterizaciones formalistas típicas de cierto tipo de discurso propio de la crítica modernista deudora de Greenberg.

En el escrito para el libro de Alfred Wild editado en 1990, para hablar tanto de los bodegones mencionados como de otra serie asociada de pinturas en las que comienza a aparecer la figura segmentada de las mujeres de Palenque, Serrano afirma que la obra de esta pintora toma un sesgo realista aunque mantiene “sutilmente, en formas y composición, la consideración geométrica”. El crítico hace alusión al origen fotográfico y dice que el trabajo con la cámara se reconoce por los encuadres, aclarando que la artista “altera las imágenes a voluntad”. También menciona, aunque casi lateralmente, que “el carácter de documento pictórico-sociológico de estas obras es fácilmente reconocible” (Serrano, 1990, p. 54).



Ana Mercedes Hoyos, *La palangana de Zenaida*, 1989

Una década después, en el texto para otro libro sobre la artista, Serrano (2001) se concentra casi por completo en la explicación sociológica. Hace un recuento de la importancia de la raza negra en la formación de la identidad colombiana y termina justificando las pinturas de Hoyos asociadas con Palenque como una exploración cultural. Esta intervención de Serrano tampoco es muy afortunada pues coloca a la artista en la posición del etnólogo que mira con interés, *desde afuera*, las manifestaciones marginales.

Pero independientemente de los desaciertos críticos, lo cierto es que la obra de Hoyos que se inicia hacia mediados de los ochenta está dominada por las preocupaciones formales (son composiciones impecables con colores equilibrados), hace uso de recursos fotográficos como fuente (con lo que se acercaba a los lenguajes de la contemporaneidad) y maneja con equilibrio tanto referentes locales como citas de la historia de la pintura (lo que la emparenta con la transvanguardia). Este tipo de trabajo representaba una posibilidad plástica consecuente con un cierto tipo de tradición dominante en las artes visuales locales que desde un punto de vista (en alguna medida comercial), podía alcanzar estándares internacionales. Artistas como Hoyos, entonces, satisfacían una necesidad de internacionalización del mercado de arte local con un producto adecuado. Algo que, según la mirada de la crítica dominante en ese momento, solo Botero había podido lograr.

El otro caso que desde tal perspectiva merece ser mencionado es el de Santiago Cárdenas. También él tenía un recorrido significativo cuando hacia mediados de los años ochenta replantea de un modo importante su obra. Esta, que hasta entonces era ubicada con frecuencia en el hiperrealismo, era una pintura sobria y estricta, que se caracterizaba por la ausencia de la figura y

la representación de espacios interiores casi vacíos o de objetos solitarios. Se resaltaba en su trabajo de ese momento la distancia con lo anecdótico y lo expresivo.

Morosamente detenido en un vidrio o un espejo inclinado contra las paredes; en un enchufe, en un ángulo, describe esta situación despojada de todo atractivo con una rara intensidad, con un estilo puro y ansioso hecho siempre, invariablemente, de timideces expresivas y pequeños hallazgos que sumados, crean esta atmósfera melancólica, callada, inolvidable.

Pintura expresamente limitada, desdeña por igual el desborde, el drama o la elocuencia. Su felicidad es representar lo visible, lo que se ve y descubre por encima del espectáculo del mundo (Traba, 1989, p. 14)

Alrededor de 1975, Cárdenas comienza a realizar una de sus series más reconocidas: pinturas que, a la manera de un *trompe-l'œil* semejaban tableros o pizarras colocados en la pared. Las cualidades visuales de estas imágenes estaban, entonces, concentradas en el logro de la ilusión, pero podría decirse que con estos cuadros se examinaba la contraposición entre realidad y representación.



Santiago Cárdenas, *Tablero*, alrededor de 1975

Como si fuera un dibujo hecho por un alumno díscolo y posteriormente borrado a medias, poco a poco, sobre estas pizarras, comienzan a aparecer imágenes que podrían recordar a Matisse o a Modigliani. Vale la pena resaltar la manera metódica en que, mientras avanzan los ochenta, la expresividad aparece y adquiere un lugar dominante en la pintura de Cárdenas.



Santiago Cárdenas, *Piedad*, 1985

Naturalmente, la autenticidad expresiva de tales imágenes se convierte en un problema sobre el que hay que pensar:

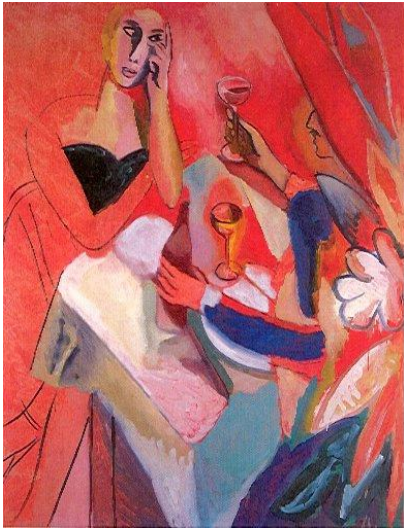
Cárdenas se sostiene en un límite. ¿La voluptuosidad de las mujeres que esboza en pizarrones ficticios es un dibujo en sí mismo o una representación de una representación? (...)

Las obras llegan al extremo de 'representar' lo expresivo, como si pintara lo 'expresionista' como un hiperrealista (Ponce de León, 2004b, p. 128).

Tal postura, en sí misma, no debilitaba su obra; podía decirse, más bien, que la convertía en una evaluación del significado de la pintura, actitud que corresponde a una mirada posmoderna, pero que era en buena parte modernista en tanto tenía tan internalizada una actitud autorreflexiva que parecía recordar la escala de valores de Greenberg. Su obra, en cualquier caso, podía diferenciarse de la de los nuevos pintores de los ochenta:

A diferencia de las corrientes expresionistas actuales, Cárdenas no exalta su mundo privado. Ve el expresionismo desde una perspectiva histórica que alude directamente al arte de principios de siglo (fauvismo, cubismo, etc.). Reafirma con ello una actitud modernista que confina la expresión a las formas y elementos plásticos sin extenderse a la ilustración, la narración o la anécdota. (Ibíd.)





Santiago Cárdenas, *El brindis*, 1988

A finales de los ochenta, entonces, Cárdenas estaba realizando una pintura llena de referencias a la historia del arte y que, como la de Ana Mercedes Hoyos, se concentraba sobre sus propias cualidades formales: una pintura en la que dominaban los factores estéticos sobre los culturales. Una obra, de nuevo, que parecía perfecta para ocupar el nicho de los ochenta en la lógica artística que parecía caracterizar al arte colombiano de las últimas décadas del siglo XX.

A manera de contextualización, y aunque no se refiere a estos artistas que se han descrito, la opinión de Carolina Ponce de León sobre la pintura de los años ochenta en Colombia caracteriza adecuadamente las tendencias posmodernas que dominaron aquella década con enfoques conservadores y, en algún grado, comerciales:

Es evidente que la plástica nacional se articula en forma directa, aunque anacrónica, con los movimientos internacionales. Más que coincidencia con los modelos norteamericanos y europeos ha habido, en su mayoría, hábiles traducciones. Predomina el deseo de pertenecer a un 'arte internacional' moldeado por los cánones del mercado y revistas de arte. Se aspira a ser partícipe del proceso del arte contemporáneo -un concepto sin grietas culturales- y a ubicar lo artístico dentro del terreno neutro de su discurso formalista.

La revitalización de la tradición pictórica en los ochenta parece afirmar a la pintura -emblema del arte occidental- como un valor universal en sí mismo. Por tanto, lo que se transmite a través de ella también ha de serlo. En términos generales, los pintores asumen su pertenencia cultural a Occidente como un legado intrínseco e incuestionable y promueven una suerte de neutralidad cultural. (Ponce de León, 2004a, p. 42)

## La crítica en la encrucijada

Un texto escrito por Marta Traba en 1972 (*Beatriz González: La cursilería como arte*) reflexiona sobre el desinterés que la Bienal de Venecia de 1971 mostró por la obra de la artista santandereana. Así resume Efrén Giraldo esta opinión de Traba sobre el trabajo de González:

La validez de tal obra estaría (...) no en la adecuación a los lenguajes internacionales, en el acercamiento a las conquistas del arte moderno, (...) sino en su manera de procesar, a partir de las estrategias del arte contemporáneo, un régimen visual alternativo: el de las culturas populares. (Giraldo, 2008, p. 156)

Esta lectura localizada, distanciada de los principios internacionalistas de los eventos artísticos podría ser uno de sus principales aportes, en tanto que ella,

(...) supo distinguir y reconocer un paradigma de evaluación artística en el modernismo y vio, en su superación y ubicación cultural, una posibilidad de reflexión para el arte posterior a la generación del modernismo. (Ibíd., pp. 160, 161)

Tal lucidez no se mantendría en quienes la sucedieron:

(...) su acabada teoría de la circulación marginal del arte, evidenciada en una lectura sin lugar a dudas avanzada de Beatriz González, fue pasada por alto con el fin de establecer la filiación del arte realizado a inicios de la década del setenta con las diferentes tendencias experimentales de la neovanguardia norteamericana y europea (Ibíd., p. 159).

Marta Traba se ve obligada a abandonar Colombia en 1969; tanto Ponce de León como Giraldo comparten la opinión de que el accionar crítico que se realizó posteriormente en el país no logró procesar adecuadamente su “teoría de la circulación marginal del arte”, de tal modo, aquellos que continuaron esta actividad en Colombia tras su partida,

(...) la mayoría de las veces se comprometieron en una defensa de todo aquello que consideraban experimental o ‘contemporáneo’, pero que, en el fondo, insistían en valorar positivamente, cuando convenía para el mercado y para las instituciones en las que trabajaban, manifestaciones que estaban por fuera de una valoración en términos de la contemporaneidad del arte entendida como proceso de contextualización cultural y social de las formas existentes. (Ibíd., pp. 157-158).

Para diferenciarse de la otra perspectiva dominante en el periodo (aquella que avalaba el dibujo hiperrealista), se habrían definido entonces dos criterios de legitimidad, la experimentación y la diversidad. La opinión de Giraldo sobre tal posición es clara:

Es probable que muchos críticos de estos años, al no percibir un paradigma unificador, reconocieran en la ausencia de una dirección única, en la cohabitación de actividades artísticas hasta cierto punto disímiles, el único principio de reconocimiento y diferenciación histórica. *Pero la heterogeneidad no es un criterio de análisis lo suficientemente iluminador* (Ibíd., p. 160).

El crítico que con mayor frecuencia es mencionado para ejemplificar esta postura es Eduardo Serrano, cuyo libro *Un lustro visual* (1976), una de las referencias críticas más importantes de los setenta, tiende a homogenizar las diferentes manifestaciones y prácticas artísticas de esa época. Según Efrén Giraldo, Serrano reseña sin categorizar adecuadamente, por ejemplo, la pintura y los conceptualismos. Aunque debe reconocerse su reconocimiento temprano de los problemas de autoría individual o circulación del arte que la obra de Antonio Caro visibiliza, Giraldo opina que tanto en la crítica sobre este como en la dedicada a Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo o Miguel Ángel Rojas aparecen argumentos que caen en el lugar común o en el sobrentendido.

En el ensayo *La crítica de arte en Colombia (1974-1994)*, también Carolina Ponce de León ofrece su opinión sobre Serrano:

Si el protagonismo fuera una medida de calidad, se podría decir que Eduardo Serrano es el crítico de la década. (...) Serrano se apoya en los mecanismos de la (auto)publicidad, como cuando otorga 'dimensión histórica' a los eventos que él organiza. (Ponce de León, 2004c, p. 244)

Al referirse al texto de introducción al catálogo de la Primera Bienal de Arte de Bogotá opina que "Este texto ilustra no solo falta de crítica sino de autocrítica" (Ibíd., p. 245), y concluye así:

Serrano creo el modelo de crítico-cizañero, el crítico de la discordia, como un mecanismo para mantener en punta la atención (limitada) hacia el arte. (Ibíd., p. 247)

Para Ponce de León, las consecuencias de esta situación habrían sido dramáticas para los artistas que realizaron las rupturas más importantes en la década de los setenta:

(...) uno se puede preguntar por qué nombres centrales a esa época –como Antonio Caro o Miguel Ángel Rojas– no son reconocidos fuera del círculo de 'entendidos' del arte. Uno podría deducir que las principales diatribas y compromisos de la crítica en la década anterior se centraron en la promoción de eventos colectivos donde prevalecían el nombre de la institución organizadora y el del agente-curador. (Ibíd., p. 250)

El reparo que hace Carolina Ponce de León a este tipo de crítica de arte puede extenderse incluso a la década siguiente:

(...) esta confusión y esta amnesia crítica derivaron en que los procesos de modernidad alternativa y de experimentación artística iniciados por artistas jóvenes de finales de los sesenta y principios de los setenta quedaran aplazados (cuando no sepultados) en la rehabilitación de la pintura por obra del mercado del arte, por el lavado de activos del narcotráfico, por la indiferencia y la falta de rigor de los críticos (alineados por aquella época alrededor de la defensa de las instituciones) y por el creciente auge de la pintura de la mano de la Transvanguardia, los neoexpresionismos y otras manifestaciones de la llamada 'posmodernidad conservadora' (Giraldo, 2008, p. 166).

### c. El giro cultural y curatorial

Como se dijo anteriormente, uno de los aportes más relevantes de Marta Traba a los análisis críticos sobre el arte de Colombia y América Latina pudo haber sido su distanciamiento de aquella perspectiva esteticista que se concentraba en la obra de arte como un objeto autoreferencial valorado en términos de su excelencia formal; tal perspectiva -heredada de Greenberg y sostenida en Suramérica por críticos tan importantes como Jorge Romero Brest- fue modificándose en la práctica de Traba (y Efrén Giraldo relaciona esto con una lectura aventajada de la obra de Beatriz González), dando lugar a una mirada cada vez más consciente del contexto de las experiencias artísticas.

Obsérvese como el paradigma, antes dependiente de la excelencia formal transnacional, concentrado en la alianza estructural entre significantes plásticos y significación espiritual universal, cedía, de tal manera, a la obligación de entender el arte como un sistema de conocimiento social privilegiado, como un instrumento de disección que podía poner en evidencia las tensiones ideológicas y culturales presentes en toda aspiración de representación global. (Giraldo, 2008, p. 156)

Esta concepción anticipada de Marta Traba ha debido servir de fundamento a los discursos interpretativos que posteriormente se presentaron en el arte local; sin embargo fue soslayada o subestimada por la crítica dominante en Colombia hasta bien entrados los ochenta. Solo en los años noventa, entonces, se completaría el tortuoso proceso de localización contextual que tras la ausencia de la crítica colombo-argentina del panorama nacional, pareció por momentos perder la dirección. Al respecto, Efrén Giraldo afirma:

El germen de las ideas de Marta Traba en torno a la ubicación, neutralizado por un primer discurso superficial de pluralismo, fue capitalizado treinta años después por la crítica de arte Carolina Ponce de León.

Sin lugar a dudas, esta autora es responsable de lo que podemos llamar aquí, en cuanto al campo del arte contemporáneo en Colombia, un reconocimiento de la importancia de dar un giro definitivo de la estética a lo cultural (ése que avizoraba la idea de la 'ubicación' y 'marginalidad' de Traba) y, en cuanto a la práctica de intermediación, de abandonar el arbitrio estético realizado en el texto crítico-periodístico 'a la carta' y adoptar a cambio la posición activista y declarativa en el formato expositivo y en la actividad, más amplia, del crítico como gestor de espacios de reconocimiento y representación para las nuevas generaciones. (Ibíd., p. 167)

Si se sigue la opinión de Giraldo, hubo una estrecha relación entre la consolidación en América Latina de los estudios culturales -estas prácticas transdisciplinarias que encuentran en el otro, lo periférico o las relaciones de multiculturalidad sus objetos de investigación- y la transformación

que a finales de la penúltima década del siglo XX se produjo tanto en el tipo de proyectos artísticos, como en los procesos curatoriales y la crítica colombiana.

Así, de la mano de Ponce de León, los asuntos de índole social adquirirán una nueva resonancia en las reflexiones estéticas. De este modo relata ella, por ejemplo, el resurgimiento del problema de la identidad:

A finales de los ochenta surgieron en los centros académicos de los Estados Unidos los llamados ‘debates multiculturales’ y los de las ‘políticas de la identidad’ (*identity politics*) que buscaban complejizar la noción de la identidad con la diversidad de sus matices de raza, preferencia sexual, género etnia y clase. (...)

Se abría la posibilidad de corregir, desde una perspectiva crítica, los términos de la identidad ‘exótica’ que nos otorgaba el romanticismo a ultranza de los ‘exploradores coloniales’. (Ponce de León, 2004d, p. 73)

Continuando con su argumento, ella define la situación de los grandes maestros locales de una manera que resulta novedosa (por su apelación a nociones sociológicas):

De la noche a la mañana, los *latin american masters* (como Diego Rivera, Wifredo Lam, Frida Kahlo, Joaquín Torres-García, Rufino Tamayo, Claudio Bravo y Fernando Botero) se volvieron el *upper class* –la clase alta- del arte latinoamericano de exportación. (Ibíd.)

Como conclusión, Ponce de León propone interpretaciones politizadas que resultan distintas a las de otros críticos colombianos que le antecedieron:

La globalización es el nuevo término para el culto a la diferencia cultural y a las identidades híbridas. Al contrario de los *identity politics* de los ochenta, que cuestionaban entre otras, las relaciones de poder, la globalización ha creado un mundo del arte homogéneo mezclando la crema del Sur con la *crème* del Norte. (Ibíd., pp. 74, 75)

Ella entonces, aprovechará el espacio crítico que había ganado para impulsar tanto la creación de nuevos entornos de exhibición como la descentralización y difusión del arte contemporáneo; insistirá en la pertinencia de exponer un tipo de arte en el que las preocupaciones políticas estén presentes y buscará “reforzar nuevos parámetros para comprender el hecho artístico” (Ponce de León, 2004e, p. 33); pero uno de los temas que parecen resultarle cruciales es el de hacerle justicia a los artistas de décadas anteriores que por circunstancias del mercado cultural, de la ausencia crítica y de la pobreza discursiva del entorno no fueron adecuadamente reconocidos. Recordemos este fragmento que ya había sido citado:

(...) uno se puede preguntar por qué nombres centrales a esa época –como Antonio Caro o Miguel Ángel Rojas- no son reconocidos fuera del círculo de ‘entendidos’ del arte. Uno podría deducir que las principales diatribas y compromisos de la crítica en la década anterior se centraron en la promoción de eventos

colectivos donde prevalecían el nombre de la institución organizadora y el del agente-curador. (Ponce de León, 2004c, p. 250)

O este otro:

El hecho de que no se hace un seguimiento crítico a los artistas de los setenta, relegándolos al olvido –como Eugenia Barney y Antonio Caro- muestra cierto oportunismo de la crítica por aferrarse a seguir los grandes pasos del arte, sin desenvolverse en sus complejidades y en sus caminos alternos. (Ibíd.)

O este párrafo también del mismo texto:

El hecho de que un artista como Antonio Caro esté tan precariamente comentado en la prensa y publicaciones del país muestra el grado de abandono al que los artistas de la época postMarta se han tenido que resignar. Luego, posiblemente cuando se condena la ausencia crítica en Colombia, la queja real es que los críticos no han creado una obra crítica, ni un cuerpo teórico, ni un seguimiento leal. (Ibíd., p. 230)

En un capítulo de su ensayo sobre la crítica de arte en Colombia, Ponce de León hace un paneo por la historia del arte nacional después de las generaciones que Marta Traba apadrinó. Comienza mencionando una exposición organizada por Traba en 1977 para el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (*Los novísimos colombianos*). Aunque allí se encontraban artistas tan relevantes como Caro o Miguel Ángel Rojas, la crítica colombo-argentina resaltaba en el catálogo las obras de Luis Caballero, Darío Morales, Antonio Barrera y Oscar Muñoz. Según Ponce de León,

Estas obras envuelven una visión extemporánea, clásica y europea del arte, contraria al espíritu de la ‘resistencia’ tan defendido por ella. Ante el cambio que está sucediendo en el arte, donde el ‘gran arte’ –el arte de los ‘maestros’- está siendo revaluado y relegado por un arte efímero, experimental y desmaterializado, ella se aferra a los últimos hilos de un arte basado en los grandes principios humanistas (Ibíd., p. 228)

Se hace evidente, ya desde aquel momento, que había una escisión en las prácticas artísticas de los setenta y en la crítica que debería construir los discursos sobre ellas. La manera más esquemática de definir la situación era contraponer a los impulsores de la experimentación y a los clasicistas; al parecer, este es el tipo de definición elegida por Eduardo Serrano. Las desventajas de tal posición ya han sido descritas: siguiendo a Efrén Giraldo, al plantearse la experimentación y la diversidad como criterios indicadores del arte más adecuado de la contemporaneidad aparece “un relativismo a ultranza, que dejaba en suspenso la posibilidad de valorar cualquier actividad artística en función de un programa o un paradigma estético” (Giraldo, 2008, p. 160).

Pero, en opinión de Ponce de León, también resulta desconcertante la posición de Marta Traba, esto es, la defensa de manifestaciones (al parecer) más tradicionalistas. Tal perspectiva, en realidad, supone una continuidad en el punto de vista de Traba con respecto a su preferencia por

la pintura (y no por haber adquirido una mirada conservadora sino porque desde su perspectiva teórica había en ella una actitud de resistencia ante las proposiciones hegemónicas) y su desconfianza por las manifestaciones conceptualistas y experimentales realizadas en Latinoamérica que, desde su enfoque, solían ser imitaciones de las pautas artísticas propuestas por los centros internacionales de poder.

(...) en octubre de 1964 [Marta Traba] viajó a la Argentina para participar en el jurado de la II Bienal americana de Córdoba. En Buenos Aires tuvo oportunidad de ver las piezas con colchones de Marta Menujín en el Instituto Torcuato Di Tella, lo que la llevaría a comentar que 'la Argentina está infectada de *Pops* malísimos'. (Bazzano-Nelson, 2005, p. 17)

El divorcio entre estas posiciones se hizo cada vez más evidente, como se reconoce en un texto que Traba escribe en 1981 sobre el salón Atenas:

No es ajeno a ello el tono dominante que ha ido tomando el arte colombiano en manos de Eduardo Serrano, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; de Miguel González en Cali; de Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín, quienes han apoyado lo que consideran vanguardia -es decir, el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica-, de un modo tan entusiasta y excluyente, como para descorazonar a todo aquel que se atreva a disentir (Marta Traba, citado en Ponce de León, 2004c, p. 228)

Tras dejar en claro que la exposición de *Los novísimos* señala "que se está generando un cambio de comportamiento dentro del arte en Colombia", Ponce de León (2004c, p. 228) procede a realizar una descripción somera de las que, en su opinión, fueron las tendencias artísticas dominantes en los setenta. Habla en primer lugar del conceptualismo, corriente a la que dedica un largo párrafo en el que atribuye a la obra *Hectárea de heno* de Bernardo Salcedo, presentada en la *II Bienal de Coltejer* en 1970, el origen de tal manifestación en Colombia; aclara más adelante, sin embargo, que los principales representantes serían artistas más jóvenes como Antonio Caro y Miguel Ángel Rojas de Bogotá, Alicia Barney de Cali, Augusto Bernal de Medellín y el grupo *El sindicato* de Barranquilla.

Otras tendencias "predominantes en las representaciones figurativas de la época" (Ibíd., p. 230) que Carolina Ponce menciona someramente son el *hiperrealismo* (que en el texto es representado por Santiago Cárdenas, Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz y Darío Morales) y *el tema urbano* (señala a Ever Astudillo, María de la Paz Jaramillo, Saturnino Ramírez y Oscar Muñoz).

Agrega luego la crítica colombiana que hacia finales del segundo lustro de la década "se inauguraba una corriente de geometría abstracta y minimalista" (Ibíd.) representada en escultura

por Sara Modiano, Alberto Uribe, Jhon Castles y Germán Botero, y en la pintura por Manolo Vellojín y Rafael Echeverri, entre otros.

Dos aspectos merecen ser resaltados de la reflexión de Ponce de León: el primero es cómo algunos artistas (Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas) son incluidos en varias de las clasificaciones. El segundo, es que pese a querer ser una enumeración objetiva de las corrientes que “a grandes rasgos marcaron la década de los setenta” (Ibid., p. 231), resulta interesante que mientras los párrafos que dedica al hiperrealismo, el tema urbano y la abstracción geométrica son muy cortos y solo menciona las tendencias y los artistas que ella considera representativos, en aquel dedicado al conceptualismo, en cambio, ella se expande y llega incluso a describir con alguna extensión dos obras de esta corriente que resultan significativas, esto es, la de Bernardo Salcedo (*Hectárea de heno*), y la *Cabeza de Lleras*, la “escultura” hecha en sal que Caro presentó en el Salón Nacional de 1970. Pareciera indicar esta manera de contar un segmento de la historia del arte colombiano las preferencias de Ponce de León y la ya mencionada necesidad de recobrar y darle un lugar justo a prácticas artísticas sobre las que no hubo un análisis adecuado en su momento.

Vale la pena hacer un paréntesis para resumir de nuevo cuáles habrían sido las falencias de las que se habla: Si bien es cierto que los críticos más representativos de los setenta reconocieron la importancia de las manifestaciones conceptualistas, tales manifestaciones fueron arrojadas bajo la categoría general de experimentación, manera de agrupar que sugería que tales experiencias estarían enfrascadas en una búsqueda formalista de lo nuevo, minimizando así la complejidad de accionares como el de Antonio Caro que, más allá de la búsqueda de la novedad, avanzaba solitariamente en la construcción de discursos contextuales sobre la identidad.

Por otra parte, dado que tales manifestaciones se presentaban a la par de otras tendencias como la mencionada abstracción geométrica o, incluso, las prácticas figurativas que desde algún punto de vista resultaban academicistas, y puesto que dichas corrientes podían moverse con mayor facilidad en un mercado del arte en el que tales críticos -o las instituciones en que ellos trabajaban- estaban inmersos, la actividad crítica resultó privilegiando actividades comerciales e institucionales, o eventos programados por las instituciones en los que ellas, y los críticos-curadores que las organizaban, se convertían en los protagonistas. Esto solo podía sustentarse teóricamente desde una posición en que la diversidad era una característica dominante y en la que los principales criterios para sustentar la validez de una obra estaban soportados por su “adecuación a tendencias internacionales” (Giraldo, 2008, p. 161) y no por su reconocimiento y puesta en juego de problemas culturales relevantes.



Pero además, en una especie de juego de dos caras que se complementaban, la otra lectura de los acontecimientos del momento supuso una continuidad histórica engañosa de las actividades de aquella generación de los sesenta y comienzos de los setenta que ha sido descrita extensamente en este escrito. A los múltiples aspectos que resultaban de gran interés por su capacidad de contraponerse a tendencias internacionales dominantes, se prefirió resaltar, en las propuestas de Beatriz González, Barrios o Caballero, características que descontextualizadas podrían parecer conservadoras o “reaccionarias”: aspectos como la insistencia en la pintura en todos ellos (que, como se vio con Beatriz González, podía ser, más bien, un acto de resistencia) o la preferencia por la figuración (tan particular en el caso de Caballero, que como se ha dicho anticipaba realmente a muchos discursos posmodernos), o el alto nivel técnico (que en ninguno de ellos se convierte en un accionar formalista y pareciera, más bien, ser una forma localizada de pensar los problemas de la tradición); la observación descontextualizada de características como estas parece haber impulsado una visión nostálgica o conservadora que fue dominante en el arte colombiano de los años setenta y que, es posible suponer, encajó el arribo de la transvanguardia en los ochenta como una confirmación de su mirada.

Es contra una actitud para la que la nostalgia era un recurso comercial y la identidad un mecanismo de conservar el *status quo*, que Carolina Ponce de León opuso todas sus herramientas discursivas. De allí la opinión de que “la plástica nacional se articula en forma directa, aunque anacrónica, con los movimientos internacionales. Más que coincidencia con los modelos norteamericanos y europeos ha habido, en su mayoría, hábiles traducciones”; ella lamenta las aspiraciones universalistas de la pintura de los ochenta y parece desaprobador el hecho de enfrentar con “universos privados” la escalada violenta que como una catástrofe se tomaba por entonces el panorama nacional.

El abismo entre una concepción del arte desligada en sus signos e imágenes de una referencia más directa a la realidad, no es exclusivo de este momento. El arte moderno, por ejemplo, irrumpió en Colombia en medio de la devastadora tensión política y social que fue la violencia de los años cincuenta. Exceptuando el caso de Obregón, la mayoría de las imágenes se resolvieron dentro de una aséptica cultura visual modernista. (Ponce de León, 2004a, p. 39)

Se da cuenta de que si bien existieron en Colombia obras que sintetizaban adecuadamente la experiencia del muralismo mexicano llegando a un expresionismo visceral, politizado y poco formalista (como Débora Arango), la pintura neoexpresionista de los ochenta no establecía nexos con tales antecedentes sino, más bien, con las tendencias internacionales de Italia y Alemania. Su

diagnóstico fue claro, el favorecimiento de tal tipo de pintura estaba relacionado con intereses particulares.

En Colombia la pintura de los ochenta encontró un terreno propicio: un mercado dispuesto y ávido por ampliar la baraja de nombres y el aval otorgado por las salas de exposición oficiales. La “nueva” pintura se acomodó fácilmente al paradigma artístico del mercado del arte, sin tomar en cuenta el cambio que pudiera sufrir la obra en el traslado del taller del artista a la galería: la transformación de la obra (y de sus significados) en objeto de consumo y de estatus social. (Ibíd., p. 38)

Siguiendo modelos internacionales por un lado, y la idea de cierto tipo de tradición local (en palabras de Ponce de León “La pintura, como también cierto espíritu convencional, ha predominado en el arte colombiano”) se construyó una “nueva” pintura, refinada y estetizante, abundante en mitologías personales y universos privados, que suplía las necesidades del mercado del arte. Recordemos:

A mediados de los ochenta, las principales salas de exposición -tanto comerciales como oficiales- comenzaron a dedicarse casi exclusivamente a promover la nueva generación de pintores. La exaltación por el ‘retorno’ de la pintura parecía superar el supuesto periodo de estancamiento creativo. En realidad, la sensación de estancamiento era producto de la falta de reconocimiento de la que fueron víctimas los artistas conceptuales y experimentales de los años setenta. La indiferencia por esa generación, y en general por el arte experimental, demuestra la influencia distorsionadora que el mercado y el periodismo cultural ejercen sobre la opinión pública. Las deficiencias de este engranaje de promoción y la ausencia generalizada de la crítica pasaron por alto y dejaron sin documentar casi 10 años de arte experimental, alternativo y crítico. (Ibíd., p. 37)

Así pues, ella arriba de nuevo a un problema ya mencionado: la invisibilidad del grupo de artistas que propuso, desde mediados de los setenta, modelos alternativos a las prácticas locales dominantes. Lo reitera, de hecho, posteriormente:

(...) la producción pictórica de los ochenta desvió el curso de los temas críticos de los artistas de generaciones anteriores como Beatriz González, Bernardo Salcedo y Antonio Caro, y los sustituyó por imágenes imbuidas de nostalgia, religiosidad, simbologías personales o de emociones privadas. (Ibíd., p. 39)

El programa de Ponce de León, entonces, parece haber estado dirigido a revisar las prácticas artísticas e institucionales dominantes, buscando opciones curatoriales y procurando cambios en las instituciones que le permitieran estimular proposiciones alternativas.

Ponce de León enfrenta, por ejemplo, las que llama “fantasías artísticas que gozan con la idea del artista de buhardilla” y aspira a “desmontar estas concepciones pintorescas que imaginan al artista como un ser inofensivo, socialmente inepto, despolitizado y excéntricamente genial” (Ponce de León, 2004e, p. 33). Desafía, además, “mitos” como el Botero de los noventa que

expone en los Campos Elíseos o resulta favorecido en subastas internacionales como las de la casa Christie's, lo que considera una "especulación romantizada del mercado".

Sospecha que las aspiraciones universalistas esconden un deseo de actualidad que no es más que la aspiración de hacer parte de los movimientos internacionales. Su mirada está puesta en otro tipo de artistas:

Personalmente me he interesado por apoyar a los artistas que están contribuyendo a desplazar los paradigmas y cánones que la tradición colombiana y el mercado local han señalado y fijado como "buen arte". Me interesan los artistas que ayudan a codificar y analizar la experiencia de esta cultura de violencia que es Colombia, de esta sociedad tan contradictoria que carece aún de imágenes elaboradas para identificar sus procesos, experiencia y memoria. (Ibíd., p. 34)

Como curadora, por otra parte, se encuentra totalmente ubicada en los contextos locales:

(...) trazo los derroteros de mi trabajo a partir de un diagnóstico de cómo funciona el engranaje del arte en Colombia. A partir de ahí, intento trabajar en proyectos que contribuyan a multiplicar y transformar los sistemas de valoración con respecto al arte. (Ibíd.)

Finalmente, y seguramente en una perspectiva que entiende la reflexión sobre la memoria como un problema no solo de la sociedad sino que incluye el campo mismo de las artes, Carolina Ponce de León pretende, como ya se ha mencionado, una acción reivindicativa de ciertos artistas descuidados por la crítica en periodos anteriores.

Había en los ochenta, si seguimos a Ponce De León, "una concepción del arte basada más en su función estética y menos en su función cultural" (Ponce de León, 2004a, p. 39); pero como ella lo afirma, este problema afectaba sobre todo a la pintura de la época; otras manifestaciones, y ella menciona los nombres de José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, María Teresa Hincapié y la misma Doris Salcedo, lograban abordar los problemas locales elaborando poéticas ubicadas en el contexto y la contemporaneidad.

De ese modo ella termina por liderar una especie de nuevo paradigma que, hasta cierto punto, parece un espejo de aquel con el que décadas antes había tenido éxito Marta Traba: en una acción de ruptura con el pasado favorece cierto tipo de planteamientos no tradicionales, que buscan "codificar y analizar la experiencia colectiva de esta cultura de violencia que es Colombia". *Pese a la importancia de tal punto de vista, este también implicó cierta incapacidad para mirar adecuadamente algunas de las características de mayor interés que la generación de Beatriz González y Caballero habían realizado en sus propuestas plásticas, es decir, la incapacidad de realizar una reflexión adecuada sobre lo que aquí se ha llamado prácticas de citación.*

Debe decirse, sin embargo, que dado el estado de las artes plásticas y visuales del país en ese momento tal ruptura era necesaria. La glorificación de la nueva pintura implicaba el peligro de que una vez más en la historia del arte colombiano, obras importantes perdieran resonancia ante el silencio crítico. Un ejemplo claro es Doris Salcedo, que pese a haber obtenido un primer premio en el XXI Salón Nacional de 1988 se encontraba con el mutismo e incompreensión de la crítica local.

El apoyo a este tipo de artistas cuya relevancia en el panorama plástico nacional no había sido adecuadamente reconocida con anterioridad sería, de este modo, un objetivo programático de Carolina Ponce de León.

#### d. Conceptualismo y apropiación

Antonio Caro ocupa un espacio singular en el arte colombiano. Desde sus primeras apariciones ha realizado intervenciones polémicas y controversiales que si bien han tenido resonancia, no necesariamente lo han convertido en una estrella mediática. Caro se encontró desde el comienzo de su actividad profesional con una precariedad institucional, a la que respondió acertadamente con una actividad desde los márgenes. Desentendiéndose de la aspiración tradicional y por demás legítima de los artistas de llegar al centro, él se apoderó de los bordes.



Antonio Caro, *Cabeza de Lleras*, 1970

Mientras que en los años setenta las tendencias más visibles del arte colombiano parecían tomar un camino que implicaba la técnica prolija (aunque sin comprender por completo las implicaciones de tal trayectoria), Caro exhibía su torpeza manual como una cualidad. La que tal vez fue su primera aparición pública de importancia, la presencia en el XXI Salón Nacional de Artistas de la obra *Cabeza de Lleras*, una escultura en sal colocada en una especie de acuario que debía

derretirse en el transcurso del evento, podría considerarse un desastre: la juntura entre los vidrios no estaba bien sellada y el agua comenzó a salirse; el Salón se inundó, las señoras presentes mojaron sus vestidos y hubo que llamar a los bomberos, *pero esa fue la foto que eligió el periódico El Tiempo para hacer referencia al evento*. La astucia de Caro fue comprender que un error puede tener una resonancia mayor que lo correcto y lo convencional. En vez de lamentar lo sucedido, Caro aprendió el valor de lo singular como noticia.

De modo que si bien puede decirse que desde un principio sus apariciones fueron marcadas por el escándalo, este no parecía el descarrío provocador de los dadaístas y sus múltiples epígonos sino, más bien, el fruto de la desorientación.

Claro que conceptualmente su obra iba en la dirección adecuada: la búsqueda de lo efímero y de lo procesual estaba en consonancia con las tendencias internacionales de su momento. Pero fue el equívoco lo que le daba la resonancia requerida. Era como si Caro apuntara hacia una diana con su arco y fallara intencionalmente. “Él se desvía cuidadosamente de las metas del arte como las define y las quiere el establecimiento” (Camnitzer, 1992, p. 48). *Lo que de esto surgía era la pregunta de en dónde residía realmente lo artístico*. “El desvío hecho a propósito”, como describió Camnitzer este comportamiento, se convirtió en un sello personal. Caro parecía empeñado en hacer lo inadecuado en muchos planos: exhibir su torpeza manual, regalar sus dibujos en vez de preocuparse por venderlos; trabajar con materiales poco estéticos como cartulina o afiches offset; citar una frase de Mao Tse Tung en un pasacalles. Incluso mantener un aspecto singular:

Su entera despreocupación por su apariencia, física y de indumentaria, se ha mantenido como una señal inapelable de su presencia y de su aura. (González, 2002)

En un momento de dibujantes, Caro abanderó, y representó casi en soledad, el conceptualismo. Pero este era, además, bastante singular. A diferencia de la rigurosidad modernista del arte conceptual de Kosuth, para quien el trabajo con textos o la documentación implicaban un acto tautológico, una reflexión del arte sobre sí mismo, Caro desde el principio produjo obras ubicadas en su entorno social.

En 1972 la obra de Caro va definiendo e invadiendo distintos terrenos, con una sorprendente lucidez. Para el *Primer Salón de Artes Plásticas Jorge Tadeo Lozano*, presenta por primera vez su *Documentación e información basada en Manuel Quintín Lame y su obra*, este trabajo ofrece datos del héroe que inexplicablemente (o muy explicablemente) ha sido relegado en la Historia Patria oficial, ya que sus luchas por la emancipación de las comunidades oprimidas le valió la persecución y el olvido voluntario. Caro a través del documento (datos biográficos, fragmentos de su obra: *En defensa de mi raza*, bibliografía) y

consideraciones visuales (copia de fragmento de la firma de Lame y firmas completas), hace la contemplación Arte como documento. (González, 1980)

Una nueva relación con el contexto hace su aparición en Colombia con las primeras obras de los setenta de Caro. La exhibición documental que es *Manuel Quintín Lame y su obra* resulta singular, por ejemplo, porque ella inaugura localmente un horizonte de posibilidad en el que la obra de arte puede no ser un objeto. Ni siquiera uno que se erosiona, como en trabajos anteriores suyos. O como sucede con Beatriz González o Bernardo Salcedo, cuyas propuestas, por más novedosas y pertinentes que pudieran ser, siempre mantuvieron su estatus objetual. Sin embargo es probable que Caro crea que lo más importante de esta obra suya no sea su originalidad formal, esto es, el desbrozar la ruta de lo desmaterializado, sino el asunto mismo de la exhibición, es decir, el legado o la memoria de Quintín Lame, legado o memoria que se intuye o se arma por medio de los datos biográficos, fragmentos del libro *En defensa de mi raza*, bibliografía y consideraciones visuales como copias de la firma del líder indígena, según lo explica Miguel González.

Caro continuará realizando propuestas plásticas en las que es evidente la convicción de que el arte está atravesado por su entorno; como ya se ha señalado, este rasgo es un indicador de la emergencia de lo contemporáneo. Para dimensionar a fondo lo que esto implica, resulta conveniente revisar una obra suya, *Colombia*, tal vez su trabajo con mayor reconocimiento y recordación.



Antonio Caro, *Colombia*, 1975

Una de las primeras versiones de este trabajo de Caro tiene letras blancas sobre fondo rojo, y es realizada en esmalte sobre una lámina de metal montada en un marco de madera, una especie de valla con unas medidas pequeñas, de 50 x80 cm. Las primeras instancias de *Colombia* fueron realizadas alrededor de 1975, pero en los años siguientes Caro continuaría realizando ediciones en las que invertiría la relación entre fondo y figura (fondo blanco con letras rojas) o en las que el texto iba sobre la parte inferior de una bandera colombiana. Este juego de variaciones resulta un

indicio de su carácter, esto es, la obra se va modificando como lo hace un logotipo. Se actualiza, cambia como suele hacerlo la imagen institucional de una marca para mantener su vigencia.

Sobre todo visualmente este trabajo podría suponerse una pieza de diseño gráfico, es decir: a. Usa la tipografía como herramienta fundamental de comunicación, b. Ha sido realizada en colores planos e industriales (el rojo también es, por supuesto, “rojo Coca-cola”), c. El soporte en las diferentes versiones que se han hecho de esta imagen nunca es un lienzo. La conclusión debería ser que *Colombia* de Caro es un producto del mundo de la comunicación visual, no de la pintura. Así que de nuevo surge la pregunta: ¿qué es lo que ubica esta obra en el campo del arte?

Pero, una vez más, ese no era el problema central para Caro. Claramente, la elección del lenguaje gráfico tuvo que ver con plantear de una manera límpida un concepto visual que le interesaba.

La mezcla de los dos iconos convirtió todas las explicaciones racionales en un símbolo nítido y claro. Tenía suficiente humor para trascender cualquier reserva que uno pudiera tener contra su literalidad. También tenía cierto truco publicitario, pero dadas las circunstancias eso parecía sumarse a la pieza –le daba esa credibilidad adyacente a los iconos publicitarios que está basada en el anonimato y en lo immaculado. (Camnitzer, 1992, p. 48)

Dieciocho años antes, Fernando Botero había trabajado la cuestión de la relación entre lo local y lo universal a partir de la citación y el homenaje. En ese entonces la historia del arte era el campo donde se situaba el problema. Diez años después tanto Beatriz González como Álvaro Barrios, cuando combinan obras de arte con imágenes u objetos comunes, redefinían la situación pero insertando la variable de lo popular.

Con *Colombia* Caro realiza un replanteamiento de una enunciación recurrente: En su obra resulta notorio que el tránsito del mundo de la Historia (del arte) al mundo de la comunicación se ha completado. Ahora, la imagen no es una representación sino un logotipo. El contraste se realiza, esta vez, en un juego a la vez complejo y diáfano entre palabras y conceptos: el logo parece el de *Coca cola* pero la palabra es *Colombia*, la idea de la nación se confronta con el nombre de un producto que también es una idea, una especie de forma de vida.

Así que existe una continuidad: una especie de estructura semántica construida sobre el careo de dos elementos atraviesa la historia reciente del arte colombiano, cruza diferentes tipos de obras y obras de artistas diferentes. Por parecer una especie de constante, a esta *contraposición* la hemos considerado una de las prácticas centrales de la citación.

Lo cierto es que Caro debió estar bastante satisfecho con *Colombia* (a la que en alguna entrevista llamó irónicamente, dado que él nunca terminó su carrera, “trabajo de grado”), debió encontrar acertados los usos que había hecho del mundo de la comunicación visual y el recurso al lenguaje publicitario y del diseño. Prueba de ello es que dos años después presenta en otro Salón Nacional una especie de afiche:



Antonio Caro, *En 1978 todo está muy Caro*, 1978

Al año siguiente expuso su cartel *En 1978 todo está muy caro* (XXVII Salón de Artistas Nacionales). Retomando la textualidad adhiere a ella varias propiedades asociativas tales como el comentario social, la idiosincrasia popular en una "frase de cajón", el narcisismo que la presencia de su nombre conlleva y por último el uso de una pretendida originalidad a partir de lo no original. (González, 1980)

Estas piezas visuales que usan elementos propios de los medios de comunicación urbana no serán el único ejemplo de apropiación de prácticas comunicativas de la publicidad: también es posible encontrar una equivalencia entre la realización de versiones de las mismas obras (accionar que el artista ha justificado explicando que “tiene pocas ideas”, y que Camnitzer considera un aspecto de su reticencia a seguir los parámetros institucionales) con las dinámicas de las campañas publicitarias, que pasan por etapas diferentes en que se recurre a elementos diversos según los programas de la agencia. Estas re-presentaciones que varían según el espacio en que se instalan, son un ejemplo inaugural del ejercicio de la repetición, esa práctica inexistente en el arte colombiano de ese momento, que consistía en instalar variaciones de la misma obra en circunstancias diferentes.

"Como yo soy bruto me baja una idea por año y esa misma la machaco hasta cansar la gente. En eso me queda algo de la publicidad que hice en una agencia en Bogotá" (Antonio Caro, citado en González, 1980)





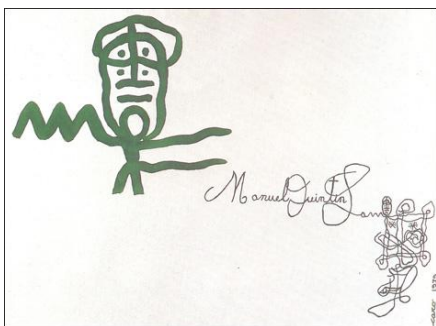
Antonio Caro, *Proyecto Quinientos*, impreso 1987-1992

En realidad, pese a la aparente simpleza con que el artista parece plantear su proceder, lo que va emergiendo en este periodo es una conciencia ampliada de la importancia de los procesos. Estos tendrán un lugar cada vez más relevante en su obra hasta llegar al *Proyecto 500*, una propuesta desmaterializada que consistía básicamente en una plataforma informativa y reflexiva crítica instalada con motivo de la conmemoración del descubrimiento de América.

Dicho proyecto, que se inicia en 1987 y termina con las celebraciones de 1992, es tal vez el trabajo procesual más explícito de Caro; no será, sin embargo, el único: hacia 1979, la reflexión sobre Quintín Lame reaparecerá en una especie de decantación visual:

Esta vez Caro utilizó la firma de Quintín Lame. Para el ojo ignorante estas obras parecían como un bonito, aunque decorativo análisis de letra manuscrita. Para el espectador informado esta misma caligrafía barroca y hermética se convirtió también en una declaración acerca de la rebelión y desafío. Representaba una firma que revelaba y validaba gente clasificada como innecesaria y cuyos derechos existen únicamente cuando están cimentados en forma de documento. (Camnitzer, 1992, p. 48)

La firma del líder indígena reaparecerá una y otra vez en soportes y formatos diferentes. Es como si de la obra del 72 quedara una especie de señal, una elaboración indicial que no hacía necesario volver a recrearla toda; a partir del fragmento (la firma) se podía reconstruir no la información pero sí la intención de visibilizar a Quintín Lame que motivó la primera instalación documental.



Antonio Caro, *Homenaje a Quintín Lame*, 1979

El artículo de Camnitzer describe perfectamente la relevancia de esta obra reiterada: el enigma de la imagen “forzó al espectador a devolver los procesos de efecto a causa, y a darse cuenta de que la negligencia y la oposición continuaban”. El *Homenaje a Quintín Lame* es una obra que invita a conocer la persecución a las comunidades indígenas en casi todo el siglo XX y los eventos acaecidos al indígena paez.

La obra de la firma de Caro amplió e hizo más incomprensible un punto en el estrecho contexto del arte mismo; las piezas perderían su impacto en el momento de salir de las fronteras de Colombia. El conocimiento de la historia y el sentimiento por el aura de la leyenda más allá de la información anecdótica eran intrínsecos a la obra de arte. Sin ellos, el esqueleto visual parecía de hecho no ser más que vacía decoración. Así, Caro estaba trabajando de un modo que definía con extrema precisión no sólo el punto geográfico específico sino también su público. La importancia de esta pieza de 1980 reposa en su abandono de la noción de un entendimiento internacional del arte, por el bien del público local. Y aún así, para este efecto, Caro utilizó recursos derivados del repertorio artístico internacional. (Ibíd.)

Vale la pena detenerse en esta obra de la que, hasta hoy, se siguen realizando versiones. Puede establecerse, sin duda, una conexión entre ella y aquella imagen anterior en la que se superponen el logo de Coca cola y la palabra Colombia: en ambos casos se hace uso de material proveniente de fuentes que no le pertenecen al artista, lo que podría describirse como la apropiación de información visual y su reformulación en otras proposiciones plásticas; en ambos casos, por lo tanto, podría hablarse de cierto tipo de citación en la que sería dominante la acción apropiativa.

Caro, de hecho, ha sido reconocido en el arte colombiano como una especie de iniciador de las prácticas de apropiación. Esta reputación nace sin duda de la ya mencionada *Colombia* con la que, como se ha visto, el artista se apoderó del logotipo de una multinacional tremendamente poderosa modificándolo según sus necesidades propias. Si aún con las obras de Beatriz González puede hablarse de un cotejo entre lo culto y lo popular (la historia del arte y los objetos e imágenes de la cultura común), en la obra de Caro los polos que se confrontan se han modificado: él traslada la ya tradicional contrastación entre lo local y lo universal al campo de los problemas sociales y la convierte en una oposición multinivel entre el símbolo primario de un país del Tercer Mundo (el nombre) y los valores de una nación hegemónica representados por una empresa transnacional.

La obra de Caro radicalizó una contraposición que había emergido desde fines de los años cincuenta en el arte colombiano (y lo hizo de un modo humorístico, usando prácticas mediáticas del capitalismo mismo como la publicidad), inaugurando una conciencia de lo contextual que si

bien, como hemos visto, existía, nunca había hecho tan evidentes las preocupaciones poscoloniales. No es sorprendente, entonces, que Camnitzer llegara a afirmar lo siguiente:

El desvío hecho a propósito es difícil de analizar en la jerga artística, el localismo a propósito es difícil de exportar. En todo esto, incluyendo la escasez de su producción (en esencia no corresponde a la confianza que cualquier mercado comercial invierta en un artista), Caro se convierte en el artista vivo más subversivo de América Latina y en un punto de referencia para muchos de nosotros. (Ibíd., p. 49)

Es lógico, en tales circunstancias, que se hubiera popularizado la etiqueta que señala a Caro como un activista temprano de las prácticas de apropiación. Lo curioso es que pese a que suele burlarse de su falta de originalidad y reitera el origen derivado de sus obras, el artista parece haber sido reacio a asumir tal denominación.

Vale la pena volver al *Homenaje a Quintín Lame* para comprender esa reticencia. Reflexionar, ante todo, en el tipo de relación que debe haber entre la primera manera de acercarse al problema de la historia negada, esto es, a través del documento, y una segunda manera surgida de una creciente confianza en el poder de sus piezas visuales.

El replanteamiento se decantó, como se dijo anteriormente, en una especie de actividad performática que consistía en repetir manualmente la firma de Quintín Lame y en la producción de imágenes que eran como la huella de tal acción: los dibujos y afiches con esa firma y sus segmentos. A la manera de un ícono (o como lo hace un afiche de un evento) tales imágenes eran como un recordatorio del problema tratado, lo traían de nuevo a la actualidad. No hay falsificación en esta serie sino un *ponerse en el lugar de*. La reiteración, y no la adjudicación autoral de la copia, es el aspecto más importante en las diferentes versiones de esta obra de Caro. Es “una declaración acerca de la rebelión y desafío”, opina Camnitzer. Pero también es una elegía, un *homenaje*.

Esta palabra aparece en el título de varias pinturas de Fernando Botero (se recordará *Camera degli sposi*, también conocida como *Homenaje a Mantegna*). Muchos de estos homenajes eran versiones personales de obras de arte importantes. Volver a hacer parecía una acción útil. Carolina Ponce de León nos recuerda, pensando en Beatriz González, que es posible entender “La imitación como verdad alternativa” (Ponce de León, 2004f, p. 206). En este texto se ha propuesto que copiar algo puede equivaler a ponerse en su lugar.

De tal modo, volver a hacer la firma del líder indígena no era falsificarla, para fingir ser él, sino tomar sus banderas, para mantener su legado. Resulta importante insistir en que es imposible aplicar al *Homenaje a Quintín Lame* un cierto tipo de noción de apropiación que se comprende como cuestionamiento de la existencia o validez del autor.

Pese a posicionamientos complejos como este que se acaba de describir, y debido a ser tan diáfana en su obra la acción de tomar y reasignar funciones, Caro llegó a ser considerado el representante temprano de la apropiación en Colombia. Hasta el punto de que tal vez sus trabajos han sido los más citados en la historia reciente del arte nacional como lo demuestra la siguiente invitación aparecida en el blog *Esfera pública*:

Se convoca a artistas colombianos que hayan realizado una obra relacionada directamente (como apropiación, reelaboración o reinterpretación) con la pieza Colombia Coca-Cola del ciudadano colombiano Antonio Caro, antes de 2011. (...)

Entre las piezas localizadas se configurará un grupo de trabajos con base en los cuales se elaborará el proyecto "Homenaje", a postularse en el "Unsolicited Proposal Program" de la organización apexart, de 2011. (Esfera pública, 2011)

En resumen: La descripción de Caro como un apropiacionista es un síntoma de una mirada emergente en la historiografía del arte local: debe insistirse en que desde mediados de los años ochenta se desarrolló en Colombia una perspectiva curatorial y crítica que participó activamente en la renovación de los planteamientos plásticos de uso en la colectividad. Tal renovación implicó, entre otras cosas, un relevo (¿generacional?) de los artistas activos en la plástica local. La visibilidad internacional posterior que adquirirían Doris Salcedo o María Fernanda Cardozo es un indicador de los aspectos afortunados que tuvo este nuevo enfoque.

Con respecto a la reivindicación de algunos nombres cuya significación no había sido reconocida adecuadamente, pareciera que en gran medida el mencionado cambio crítico y curatorial también mostró resultados. La nueva situación de Caro, y la aceptación de su relevancia tanto por las instituciones como por la comunidad artística, es un indicio de que con el comienzo de los años noventa hubo una modificación de lo posible y lo pertinente en las artes plásticas locales.

Pero fue sobre todo en las prácticas curatoriales en donde los efectos de los cambios metodológicos y de perspectiva fueron más evidentes, entre otras cosas porque los problemas contextuales adquirirían una relevancia cada vez mayor y las actividades institucionales serían revisadas críticamente. Por ejemplo, en el capítulo del libro *Marca registrada* dedicado a los salones nacionales realizados entre 1990 y 2004 se dice lo siguiente:

En los 14 años reseñados en este capítulo, el Salón se transformó de un evento nacional que concentraba una política de exhibición pública y masiva de la producción artística como finalidad intrínseca a su naturaleza, en un evento de convocatoria reducida, con un objetivo pedagógico o de formación curatorial. (Gómez & Restrepo, 2006, p. 177)

En el transcurso de este periodo el evento institucional en el que se definían las actividades plásticas que tenían validez evolucionó de un “dispositivo de comprensión hegemónica y proyección pública de la práctica artística, estructurado en forma piramidal” (Cerón, 2004, citado en Gómez & Restrepo, 2006, p. 178), a una actividad de exhibición con “convocatorias abiertas y la conformación de curadurías regionales a cargo de personas de diferentes disciplinas (antropólogos, semiólogos, comunicadores, artistas, etc.)” (Gómez & Restrepo, 2006, p. 186).

Fue también característica de la mutación cultural señalada la proposición de cierto tipo de exhibiciones propuestas desde el exterior de los centros de poder (desde la llamada *periferia*) como *Ante América* (1992) que, según su co-curadora, Carolina Ponce de León, “trazaba una nueva cartografía hemisférica de América y surgía como una anticonmemoración del quinto centenario de la llegada de Europa a América” (Ponce de León, 2004h, p. 65).

#### **e. Caníbal en el Museo**

El artículo de 1994 en que Carolina Ponce de León reflexiona acerca de la obra de Nadín Ospina resalta la posición singular del museo etnográfico como espacio de enunciación de discursos no verbales:

El museo, como espacio sacro, escenifica una estilización del pasado precolombino e idealiza una coherencia histórica que oblitera los sangrientos episodios de la conquista española. El museo establece una nueva gramática para los objetos; los articula dentro de un sistema de valores que poco tiene que ver con su significación original y mucho con las necesidades de satisfacer las demandas de la simulación como única realidad posible. (Ponce de León, 2004i, p. 176)

Resulta lógico que un artículo sobre Ospina comience con esta meditación sobre el museo y los mecanismos de exhibición -la puesta en escena de un trabajo artístico-, dado que desde sus proyectos más tempranos él ha estado interesado en revisar los problemas situacionales. Tal interés parece conectarse, inicialmente, con una reflexión sobre las experiencias minimalistas:

A partir de 1981, Ospina se negó sistemáticamente a pintar cuadros tradicionales (...). Ospina había estudiado el sentido de los *shaped-canvas* de Frank Stella y Ellsworth Kelly y esto lo llevó muy rápidamente al territorio de la pintura objeto. (Medina, 2000)

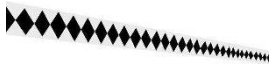
Aquellas primeras rutinas preocupadas por sacar la pintura del ámbito estrecho del cuadro y la emergencia temprana de la serialidad son elementos importantes de una primera etapa en la obra de este artista.



Nadín Ospina, *Movimientos*, 1982

*Movimientos* es pintura en el espacio. La solución de *Movimientos* es sencilla y significativa ya que al montar la tela sobre una armazón de tres alambres que conforman una empinada pirámide de base triangular, parecida a los tipis o tiendas de indios, Ospina rompía con la pintura e incursionaba en la instalación. La obra se compone de sesenta pequeñas piezas de 20 x 15 x 4 centímetros originalmente dispuestas en triángulo sobre una superficie horizontal, disposición que puede variar si así se quiere, de allí el título que tiene. (Ibíd.)

Estas extrusiones de la pintura hacia su entorno parecen ser el origen de la conciencia del lugar de exhibición que se hizo evidente en la obra posterior de Ospina; dicha conciencia se reconoce, inicialmente, en una cuidadosa disposición de sus obras en el espacio. Implicará, más adelante, una reflexión a fondo sobre las circunstancias contextuales y los problemas asociados a la circulación de imágenes, objetos y obras de arte.



Nadín Ospina, *Dánae*, 1985

Los aspectos minimalistas de la obra de Nadín Ospina también se transformarán en el transcurso de la década del ochenta en un interés por el diseño. La instalación *Dánae* es un buen ejemplo de las nuevas estrategias organizativas que comienzan a verse en sus obras: En primer lugar aparecen elementos narrativos, y la alusión a una historia mitológica resulta de lectura clara; esta limpieza en la presentación de la idea, va acompañada además de un uso pulcro de medios formales (el color, por ejemplo, ocupa un lugar importante en sus proyectos) y del empleo de materiales inusuales, decorativos y frágiles como el *papier maché*, el grafito o el polvo de oro.

Resulta importante notar el diálogo entre pintura e instalación presente desde entonces en los trabajos de Ospina, evidente en este caso por la relación entre el torso femenino (Dánae) y la cenefa que en la parte superior hace el papel de lluvia dorada. Tal contraposición hace parte de un juego múltiple de dualidades que se presentan en esta obra, como son la elección de un tema tradicional realizado con lenguajes contemporáneos, o la conversación entre arte y diseño.

Este ejercicio de contrastación se convertirá desde aquél momento en una constante en la obra de Nadín Ospina; algunas de sus obras más recordadas de los años siguientes serán objetos que extraen su sentido de la oposición entre la presencia del elemento físico (hecho en papel maché o en resina) y la pintura que es arrojada sobre él (un poco a la manera del *dripping*).



Nadín Ospina, *Los equilibristas*, 1987

Esta oposición se hará compleja en las series de 1987 por la aparición de otra dicotomía: en *Los equilibristas* será esta vez entre *Los músicos de Bremen*, un cuento tradicional de los hermanos Grimm, y los personajes de esta versión amazónica: una danta, un pecarí y un chigüiro. Más allá de las posibles interpretaciones sobre la precariedad (en el cuento tradicional los animales habían huido de sus respectivas casas al saber que iban a ser sacrificados y deciden dedicarse a una actividad de vagabundos como la música), el asunto de esta obra es el encuentro en varios frentes entre prácticas y concepciones culturales diferentes.



Nadín Ospina, *Los estrategas*, 1989

La instalación continuará siendo un aspecto al que Ospina dará la mayor importancia: esto puede verse en *Los estrategas*, obra-instalación en la que se reconoce una labor investigativa relacionada con la manera de ubicar las piezas en el espacio. Hacia 1991, sin embargo, sus propuestas se encontraban en un peligroso lugar: El refinamiento escénico y técnico podía estarse volviendo contra él convirtiendo sus proyectos en exhibiciones impecables y resbaladizamente hermosas.

En el límite de esta situación, Nadín Ospina realiza una serie de obras que ocupan un lugar importante en los relatos del arte colombiano contemporáneo. La primera, premiada en el Salón Nacional de Artistas Visuales de 1992, *In partibus infidelius* (*En tierra de infieles*).

En el Salón Nacional de 1992, Ospina ganó premio con una instalación que parodiaba el espacio museístico. La obra consistió en “exhibir una exhibición” de piezas “precolombinas” realizadas por alfareros indígenas de hoy o sea por gentes que son nuestros contemporáneos. La ironía de poner en escena una serie de falsos precolombinos fue entendida como una simulación, definición que tiene el inconveniente de quedar corta ya que en verdad se trataba de volver a simular lo que en sí y por sí es simulación. Refiriéndose sin duda a las piezas que se pueden ver en Bogotá en el Museo Del Oro, Ospina había explicado: ‘El museo descontextualiza la obra especialmente cuando muestra piezas precolombinas, porque agrega una cualidad estética diferente a la que originalmente tenían’. (Ibíd.)

Un cambio de perspectiva importante, una ampliación de lo que significa la relación entre objeto estético y entorno aparece en la obra de Nadín Ospina junto con los “precolombinos” falsos y realizados por contemporáneos; si en trabajos anteriores se hacía referencia a cierto tipo de prácticas artísticas -como el *dripping*- o había préstamos del mundo del diseño, con *In partibus infidelius* se realiza una puesta en escena similar a la del museo etnográfico, intensificando aspectos perceptivos como el sonido de las ranas, la iluminación dramática y la extraña pintura de



las paredes, que parecen ser un andamiaje de apoyo para exhibir los mencionados falsos precolombinos.

Pensar en que es posible examinar las estrategias de exhibición de los museos implica haber comenzado a revisar críticamente el papel que cumplen en la sociedad. La obra ha pasado de moverse con desenvoltura por el ámbito del espacio de exposición (como en *Los estrategas*), a reflexionar sobre los mecanismos sociales y culturales que lo determinan.



Nadín Ospina, *In partibus infidelium*, detalle, 1992

Vale la pena resaltar que en esta instalación el énfasis no reside en las piezas aparentemente exhibidas sino que se reparte entre cada uno los elementos que producen la puesta en escena. Tales elementos -réplicas de cerámicas precolombinas, vitrinas, semillas, pintura, sonidos, aroma de palo santo- participan sin diferencias jerárquicas de la construcción de este discurso visual sobre el museo.

Algo similar sucede con *Fausto* (1993), otra composición estructurada por elementos diversos que ocupan, cada uno, un lugar específico en la argumentación.



Nadín Ospina, *Fausto*, 1993

La materia prima de *Fausto* (1993) fue una pintura de Carlos Salas de diez metros de ancho, ya exhibida por su autor, que el propio Salas fragmentó ajustándose a las especificaciones dadas por Ospina, fragmentos que éste mandó a enmarcar de cierta manera. Los detalles seleccionados fueron “instalados” en las paredes de la galería alrededor de una mesa que tenía ocho floreros de cristal con rosas blancas, rosas que en Goethe son las flores de la salvación. Dos composiciones musicales se escuchaban continuamente, alusión al coro celestial con que finaliza el texto goethiano, interrumpidas a intervalos por una salva de aplausos in crescendo. Cada salva iba acompañada de una paulatina disminución de la intensidad lumínica de la sala. Ospina celebraba -y a un tiempo parodiaba- que el crítico José Hernán Aguilar hubiera seleccionado el ahora fragmentado cuadro de Carlos Salas, titulado *La anfibia ambigüedad del sentimiento* (1989), como una de las diez obras maestras del arte colombiano de los años ochenta. (Ibíd.)

En esta cuidadosa organización semántica, diversos conceptos activos en las reflexiones teóricas del momento resplandecen: la apropiación y el simulacro son los mejores nombres para definir estas obras en las que, como dice Carolina Ponce de León, “el rol del artista está desplazado de su protagonismo para convertirse en director-*voyeurista* detrás de bambalinas” (Ponce de León, 2004i, p. 177). También la esmerada puesta en escena (la misma crítica describió esta instalación como “un espacio teatral”) y la inserción de elementos sonoros influyen en la aceptación de esta alegoría con argumento local.

Si *In Pártibus Infidelium* era la parodia del museo, *Fausto* es una parodia de la historia del arte y del papel del crítico. (Ibíd.)

En efecto los problemas con que trata esta instalación se localizan en la historia del arte vernáculo: por medio de la fragmentación y reinstalación contextualizada de una “obra maestra” (por medio de su deconstrucción), se evalúa la afirmación validadora del crítico José Hernán Aguilar y la recepción de dicha afirmación. Como en el caso anterior, la noción de contexto adquiere una resonancia nueva: el entorno no será más un espacio neutro para ser recorrido y se transformará en un lugar desde el cual se enuncia.

Uno de los cambios más vistosos relacionados con la nueva perspectiva de los noventa fue la aparición de referentes locales en los proyectos artísticos. Habría precedentes de este comportamiento tanto en *Mutis por el foro*, la pintura de Beatriz González en la que se reproduce la muerte del Libertador en una cama, y en el *Homenaje a Quintín Lame* de Antonio Caro, ambas obras que anticipan una preocupación contemporánea por encontrar en fuentes locales los motivos de una imagen. Pero una instalación como *Fausto* hace compleja la referencia al campo del arte local, dado que reflexiona sobre las evaluaciones críticas y a la vez incluye lo anecdótico, la conspiración amable entre Carlos Salas y Nadín Ospina. ¿Era esta obra una crítica institucional o

era una especie de alianza entre dos artistas para entrar de la mano en la historia del arte? Tal vez el mantener esta ambigüedad sea uno de sus mayores logros.



Nadín Ospina, *Bizarros y críticos*, 1993

Explica Álvaro Medina que *Fausto* fue la primera de dos exhibiciones consecutivas planeadas por Nadín Ospina; la otra llevaba el título de *Bizarros y críticos*:

(...) el planteamiento básico guardaba similitudes con el que le había dado su razón de ser a *Fausto*. Al centro, en lugar de las goethianas rosas de la salvación, puso tres series de esculturas de animales “precolombinizados”, como Javier Gil los llamó en el texto del respectivo catálogo. Esas esculturas representan hipopótamos, cocodrilos del Nilo y tortugas africanas. Alrededor de esas esculturas, en los muros o contra los muros, como si estuvieran observando la inmóvil fauna, había treinta y un personajes de diferentes tamaños, materiales y texturas derivados de la familia Simpson, igualmente precolombinizados. Los ojos brotados de los Simpson de Ospina aludían clara y directamente a las miradas de los críticos. (Ibíd.)



Nadín Ospina, *Bizarro gourmet*, 1993

Una vez más la cuidadosa asignación de significados a los elementos constitutivos de la obra permitía construir una pieza mayor, articulando relaciones desde la forma y la ubicación.

Las piezas del centro, distribuidas en tres grupos, se titulaban *Bizarros* (1993). La palabra bizarro es un adjetivo que califica lo valiente y esforzado, así como lo generoso, lúcido y espléndido, pero también lo quijotesco. Por otra parte sabemos, al menos los que hemos leído con placer la historieta *Superman*, que

bizarro es el personaje doble y falso que trata de suplantar al héroe del planeta Kriptón con fines perversos. Con esto en mente, entrecruzado de bizarría quijotesca y falsedad, el hipopótamo gordo y voraz pasó a titularse *Bizarro gourmet*. El cocodrilo de boca abierta («como si fuera un cantante de ópera», me ha dicho el autor) recibió el título de *Bizarro divo*. Y por último la gentil tortuga, que alza la cabeza y mira con desenvuelto gesto de alerta, se denominó *Bizarro retador*. La satisfacción del gourmet, el exhibicionismo del divo y el realismo retador se entretrejan en conjuntos abiertos que tenían su contraparte al exterior, en las filas de personajes situados contra el muro.

Esa contraparte la componían Bart, Lisa y Marge Simpson bajo el título de *Críticos arcaicos* (1993), realizada en concreto opaco y rústico. Seguía la pareja conformada por *Crítico extático* y *Crítico arcaico IV* (ambos de 1993), tallados en piedra. En su éxtasis, el primero era un Bart Simpson sentado; el segundo, de pies, era un Homero Simpson, absolutamente inmóvil. *Los críticos del High-Tech* (1993) conforman un grupo de veinticinco piezas de reluciente cerámica, montadas todas en repisas de impecable blancura. El pulimento las diferenciaba de todas las demás y las hacía parecer eternamente nuevas, lo que contrastaba con la empolvada vejez de los *Críticos arcaicos*. Por último tenemos *Los Críticos* (sin más calificativos), de 1992, dos pequeñas piezas de cerámica en la que un Bart Simpson hacía extraña pareja con un Buda.

Ahora bien, si se observa con detenimiento la disposición general del conjunto es fácil discernir que el centro de la galería nos remitía al mundo natural y su periferia a la esfera cultural. (Ibíd.)

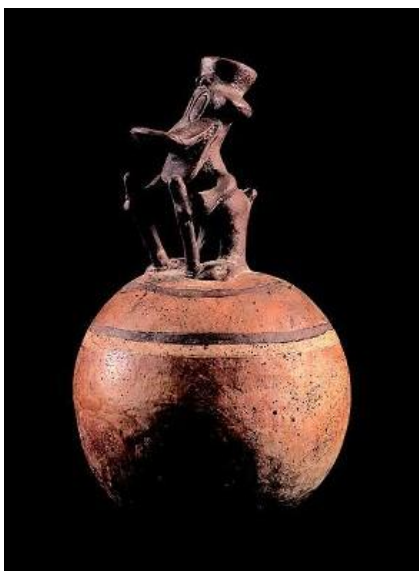
Las posiciones relativas entre sí de observado y observador, las expresiones y acciones de las piezas, los materiales, indicaban un lugar en un discurso que por momentos parecía neuróticamente semantizado. Pero en medio de tal complejidad surgía con claridad el juego transparente de la contrastación; más allá de los significados construidos arduamente con las piezas, había en muchas de ellas un juego de opuestos que tenía una lectura nítida: Eran objetos que hibridaban la más exitosa producción del capitalismo tardío (la familia Simpson) con otra elaboración cultural (la escultura agustiniana) profundamente incrustada en el imaginario nacional como un significante de lo local.



Nadín Ospina, *Crítico extático*, 1993

Las esculturas en cerámica, concreto o poliéster que seguirá realizando Nadín Ospina en la siguiente década tendrán una continuidad programática: se exploran como soportes personajes populares como *Los Simpson*, las variables de *Mickey Mouse* y demás personajes de *Disney*, y luego otros como *Charly Brown* o los *Transformer*; los elementos contrastantes que producirán el efecto de pieza de museo arqueológico serán, por lo general, el material (como en los diversos *Simpson* hechos en piedra o en cerámica), o la decoración y la ropa usada por el personaje, o cierta deformación, cierta adaptación formal que inevitablemente recordará alguna pieza o el estilo de una cultura ancestral. Estas piezas obtendrán celebridad local e internacional; en ellas, paradójicamente, se recuperará el talante aurático de la obra de arte. A pesar de ser apropiaciones, objetos encargados a artesanos, se convertirán en piezas valiosas y coleccionables.

No es gratuito que el artículo sobre Ospina de Carolina Ponce de León lleve el subtítulo *precolombino postmoderno*. Estas figuras híbridas aparecen en el momento indicado para servir de metáfora visual a los problemas de la interculturalidad. Por recuperar el estatus estético del objeto pero, paradójicamente, cuestionar la noción de autor; por convertir el ejercicio de la contraposición conceptual en una reflexión sobre el centro y la periferia; por realizar mestizajes en los que no se sabe cual elemento tiene una posición dominante; en fin, por resultar nítida en las acciones plásticas que Nadín Ospina realiza en este periodo la transición del homenaje a la apropiación, puede decirse que con sus obras realizadas a partir de 1992 se completa el giro cultural y curatorial que en Colombia delimita lo moderno y lo contemporáneo.



Nadín Ospina, *Vasija ritual*, 1997



Nadín Ospina, *El paseante*, 2000

## 6.

### Conclusiones

Esta investigación se inició buscando comprender una serie de fenómenos semejantes que si bien habían sido mencionados por la crítica que se ha ocupado del arte colombiano, parecían no haber sido definidos satisfactoriamente. Ellos se constituyeron entonces en un problema, una inquietud que necesitaba ser definida. Su comprensión dependía, en primer lugar, de su acotamiento: precisar qué eran, hasta dónde iban, qué caracterizaba a esta serie de fenómenos.

El proceso de conceptualización se inició con una primera revisión de la crítica y la producción textual colombiana que hiciera referencias al problema que nos interesaba. Los objetivos de esta primera etapa fueron:

- a. Revisar el estado del arte del problema que se quería tratar.
- b. Llegar a una definición apropiada del problema.

Se encontraron caracterizaciones realizadas anteriormente que parecían aplicarse, en algún grado, al asunto que nos interesaba: Beatriz González y Álvaro Barrios (precisamente dos de los artistas que se pretendía cubrir con este estudio), habían hablado en algún momento de *Recreación de una obra de arte* y *Arte acerca del arte*. Se revisaron también descripciones de accionares que se podrían incluir en aquel que se estaba examinando: Gonzalo Arango explicó lo que hacía Fernando Botero como “el ejercicio de pintor que mira al pasado como fuente de estudio e investigación” y Marta Traba lo definió como “el replanteamiento de obras clásicas con una mirada contemporánea e irónica”.

El asunto sobre el que se constituía la investigación era, entonces, una especie de re-presentación de obras de arte u objetos con algún tipo de valor cultural en otras obras posteriores; una manera de actuar que no fue una singularidad sino que fue repetida por varios artistas colombianos a partir de Fernando Botero; la persistencia en este comportamiento fue reconocida tanto por la crítica como por los artistas locales, pero no habría sido dimensionada apropiadamente. Daba la impresión de que la lectura local de las prácticas mencionadas no lograba situar de un modo adecuado estos comportamientos que, desde una revisión realizada alrededor de cuatro décadas después, parecían haber anticipado los discursos posmodernos. Es decir, aparentemente no había una explicación que relacionara apropiadamente las prácticas artísticas locales de los setenta y

ochenta con los fenómenos de apropiación que fueron tan importantes tanto nacional como internacionalmente a fines del siglo XX.

Al calor de estas reflexiones, es decir, mientras se delimitaba la actuación referida, se pensó en aplicarle una denominación: *citación, alusión, autorreferencialidad, arte en referencia* fueron caracterizaciones que se plantearon para etiquetar los fenómenos mencionados que, finalmente, se definieron como *prácticas de citación*.

Entonces, para llegar a tal definición había sido necesario observar accionares con semejanzas pero no necesariamente idénticos y encontrar una categoría que los albergara; pero una vez construida esta fue necesario revisar tales accionares con el objetivo de observarlos a la luz de la categorización que se había propuesto.

Se procedió, pues, a proponer subcategorías. En esta etapa del proceso fue crucial haber descubierto los textos de Efrén Giraldo quien desde el lugar de la crítica de arte había examinado problemas semejantes a los que se estaban planteando y había formulado un dispositivo discursivo bipolar que se movía entre el homenaje y la apropiación. Este primer par de oposiciones fue fundamental para elaborar la reflexión que se realizó, pues nos situó en una relación secuencial necesaria para contraponer lo moderno y lo contemporáneo.

Las otras subcategorías iniciales saldrían principalmente de la revisión de *Palimpsestos*, un texto de Gérard Genette de 1982 en que se desglosa lo que él llamó *transtextualidad*, y de considerar el *Manifiesto antropófago* escrito por Oswald de Andrade en 1928. Esta primera clasificación se afinaría y reconstituiría al examinar con mayor atención las obras y los artistas que se consideraron pertinentes para la investigación.

De la superposición entre dichos artistas y la primera malla de citación propuesta, saldrían las subcategorías que finalmente se aplicaron: *Comparación, Narraciones, Derivaciones, Versiones o reelaboraciones, Contraposición, Reflexión cultural, Revisión de categorías históricas, Canibalismo, Pastiche, Cita, Ámbito de acción*.

Con los cruces, contraposiciones, ausencias y pertenencias a clases diferentes, se vislumbraban campos de estudio que podrían resultar de interés. Pero el resultado más significativo de haber construido este juego de categorías y haberlas puesto a operar entre sí fue la visibilidad de una manera de actuar que circulaba por las diversas prácticas de citación.

La acción de cotejar emergió como una actividad que trascendía las actividades de artistas diferentes y que se encontraba con frecuencia en obras que nos había interesado señalar: inicialmente comparación al interior del campo artístico, como sucede con Botero, de cuya obra puede decirse que es una gran revisión de la historia del arte europeo anterior al siglo XX que el artista confronta con lo que él mismo hace.

Comparación expandida, como la que realizan Beatriz González o Álvaro Barrios para quienes la cultura mediática tiene un rol dominante: información de los diarios en la que texto e imagen se cruzan, gráfica, impresos, comics; imágenes de culto o imágenes religiosas; fotografía y video; objetos propios de la “baja cultura”. No necesariamente arte, pero si imagen con algún tipo de impacto.

Existe, aunque no es tan evidente, el procedimiento de comparación en Luis Caballero. En sus pinturas y dibujos este accionar funcionaría de un modo singular porque importa menos el parangón entre una imagen suya y la de un artista anterior que esa especie de gran marco que contrapone lo clásico y lo contemporáneo mientras constituye definiciones de lo moderno y lo posmoderno.

Pero quizás lo más interesante de enfocarse y explorar esta actividad comparativa fue descubrir que artistas muy diferentes empleaban el recurso: tanto Botero o Beatriz González que mantienen un diálogo con la pintura clásica, como Antonio Caro o Nadín Ospina, para quienes el juego de cotejar se convierte en otra cosa que señala definitivamente la aparición de la contemporaneidad.

En efecto, en la obra de Caro en que se confrontan la palabra *Colombia* con el logotipo de *Coca cola*, como se había dicho, hay un enfrentamiento entre dos representaciones (lo que ubica la obra en el campo de lo conceptual), a la vez que se subraya una situación política y cultural de oposición entre el tercer y el primer mundo (lo que la sitúa políticamente). Ha desaparecido del discurso la referencia al arte, pero la operación de comparación subsiste. Y sigue siendo, como en lo que se llamó *contraposición*, el careo entre dos ideas.

También en las obras de Nadín Ospina realizadas a partir de 1992, se encuentra el procedimiento comparativo usado de un modo singular, como en sus *Críticos bizarros*, en los que personajes de la familia Simpson aparentan ser piezas de culturas precolombinas (es decir, las semejan estilística y materialmente).



La *contraposición*, entonces, se habría mantenido como procedimiento de citación local favorito, lo que indicaría una especie de linaje, una continuidad que ha recorrido el arte colombiano desde las primeras etapas de la modernidad hasta las manifestaciones contemporáneas. Tal comportamiento se constituiría, entonces, en una constante que debe ser revisada, dado que su reincidencia es un indicador que podría señalar varias cosas:

- a. Un interés temprano de los artistas nacionales por situar al arte colombiano en un contexto, primero concerniente a la historia del arte, luego consciente de la presencia de la cultura mediática o la popular y, finalmente, constituido en términos geopolíticos.
- b. Que la idea de la originalidad, como valor fundamental de la obra de arte, es sucesivamente evaluada, confrontada y, finalmente, objetada por las manifestaciones artísticas locales.

Esa continuidad, entonces, podría indicar la existencia de un problema en resolución; su planteamiento y exploración ha sido, en tal caso, un argumento esencial de las prácticas artísticas colombianas modernas y contemporáneas.

7.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arango, Gonzalo (1966), en revista Cromos No.2564, 21 de noviembre de 1966, citado en Colarte.com, encontrado el martes 27 de diciembre de 2011 en <http://www.colarte.com/recuentos/B/BarriosAlvaro/critica.htm>
- Barrios, Álvaro (2000), *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Barrios, Álvaro (2000a), *Sueños con Marcel Duchamp*, en “Orígenes del arte conceptual en Colombia”, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Bayón, Damián (2004), *Preguntas impertinentes*, entrevista, en revista Mundo N° 15, noviembre 4 de 2004, Bogotá: Mundo.
- Bazzano-Nelson, Florencia (2010), *Marta Traba en circulación*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bazzano-Nelson, Florencia (2005), *Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba*, en “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970”, Buenos Aires: Siglo XXI, 1 Ed. 1973.
- Borges, Jorge Luis (2005), *Kafka y sus precursores*, en “Otras inquisiciones”, Buenos Aires: Emecé.
- Caballero, Antonio (2007), *La soledad de Luis Caballero*, revista Diners, noviembre de 2007, encontrado el 18 de enero de 2012 en <http://www.revistadiners.com.co/nuevo/internaedicion.php?IDEdicion=7&idn=132&idm=3>.
- Calderón, Camilo (1995), catálogo de la exposición *Obra sobre papel*, Bogotá: Banco de la República.
- Camnitzer, Luis (1992), *Antonio Caro*, en “Ante América”, catálogo, Bogotá: Luis Ángel Arango.
- Cerón, Jaime (2004), *Cien obras para la memoria*, citado en “Museo Nacional de Colombia”, 2006, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Planeta.
- Danto, Arthur (2006), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires: Paidós.
- De Andrade, Oswald (1928), *Manifiesto Antropófago*, publicado en Revista de Antropofagia N° 1.
- Detrez, Conrad (2004), *El irresistible cuerpo del hombre-dios*, en revista Mundo N° 15, noviembre 4 de 2004, Bogotá: Mundo.
- Diners (1990), sin título referenciado, revista Diners N° 245, agosto de 1990, encontrado el 27 de diciembre de 2011 en <http://www.colarte.com/recuentos/B/BarriosAlvaro/critica.htm>.
- Engel, Walter (1993), *Cuarenta años de Botero*, citado en “Botero. La invención de una estética”, Santiago Londoño, 2003.

- Esfera pública (2011), *Reinterpretaciones de la obra de Caro*, convocatoria publicada en enero 7 de 2011 en el blog esfera pública, <http://contraesfera.wordpress.com/2011/01/07/convocatoria-abierta-reinterpretaciones-de-la-obra-de-caro/>
- Foucault, Michel (2005), *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, Michel (1992), *Nietzsche, la filosofía, la historia*, en "Microfísica del poder", Madrid: La Piqueta.
- Fukuyama, Francis (1989), *El fin de la historia*, documento PDF, publicado originalmente en *The National Interest*, 1989.
- Gaitán, Andrés (2010), reseña de la exposición *Aunque usted no lo crea*, octubre 26 de 2010, encontrado el miércoles 4 de enero de 2011 en el blog Zona tórrida y crítica, <http://zonatorridaycritica.blogspot.com/>
- García Canclini, Nestor (2005), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1ª ed. 1989, México: Grijalbo.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 1ª ed. 1982, Madrid: Taurus.
- Giraldo, Efrén (2010), *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*, Medellín: La Carreta.
- Giraldo, Efrén (2008), *La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica del arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública*, En "Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes", Javier Domínguez y otros (Eds.), Medellín: La Carreta.
- Giraldo, Efrén (2008a), *Marta Traba. Apuntes sobre un repertorio crítico en revisión*, en "El problema cultural y político de Marta Traba. Relecturas", Eduardo Zalamea (Ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Giraldo, Efrén (2007), *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, Medellín: La Carreta.
- Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- González, Beatriz (2008), *Marta Traba y la crítica de una década*, en "El problema cultural y político de Marta Traba. Relecturas", Eduardo Zalamea (Ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- González Aranda, Beatriz (2008a), *Espectador de un funeral, 1970-1981*, en "Marca registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano", Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Planeta.
- González, Beatriz (s.f.), citado en Camilo Calderón, 1995, catálogo, *Obra sobre papel*, Bogotá: Banco de la República

- González, Miguel (2002), *Todo está muy Caro*, encontrado el 5 de febrero de 2012 en Fundación CELARG, <http://av.celarg.org.ve/AntonioCaro/MiguelGonzalez.htm>
- González, Miguel (1997), *Álvaro Barrios. Los cincuenta caminos de la vida*, catálogo de exposición en el Museo de Arte de Pereira y Museo La Tertulia de Cali, Cali: Museo La Tertulia.
- González, Miguel (1980), *Todo está muy Caro*, original en Arte en Colombia, 1980, encontrado el 5 de febrero de 2012 en Fundación CELARG, <http://av.celarg.org.ve/AntonioCaro/MiguelGonzalez.htm>
- Gómez, Ángela & Restrepo, Juan (2006), *Subexpuesto, 1990-2004*, en "Marca registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano", Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Planeta.
- Grinstein, Eva (s.f.), *El invencionismo, una utopía antirealista*, en revista Artefacto N° 6, 2007, [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar).
- Harrison, Charles (2000), *Modernismo*, Londres: Tate Gallery.
- Hegel, Friedrich (1845), *Aesthetics II*, citado en "Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia", Danto, 2006, Buenos Aires: Paidós.
- Huertas, Miguel (2005), *El largo instante de la percepción*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing* (2011), catálogo en la red, exposición realizada entre marzo 23 y septiembre 19 de 2011, encontrado en [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/06/30/beatriz-gonzalez-a-contemporary-court-painter](http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/30/beatriz-gonzalez-a-contemporary-court-painter).
- Iovino, María (2000), *Después del límite. Dibujo y pintura*, en "Proyecto Pentágono", Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Jameson, Fredric (2002), *El posmodernismo y la sociedad de consumo*, en "El giro cultural, Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998", 1ª ed. 1998, Buenos Aires: Manantial.
- Judd, Donald (1963), *Fernando Botero*, en Art News, enero de 1963, citado en Londoño, 2003.
- Loeb, Albert (2004), *Religioso, violento y erótico*, en revista Mundo N° 15, noviembre 4 de 2004, Bogotá: Mundo.
- Londoño, Santiago (2003), *Botero. La invención de una estética*, Bogotá: Villegas, 2003.
- López Anaya, Jorge (2007), *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Buenos Aires: Emecé.
- Lucie-Smith, Edward (2004), *Sin título, 1966-1968*, en revista Mundo N° 15, noviembre 4 de 2004, Bogotá: Mundo.
- Lyotard, Jean Francois ( 1987), *La posmodernidad explicada a los niños*, citado en García Canclini, 2005.

- Medina, Alvaro (2004), *Sexualidad y dilogía*, en revista Mundo N° 15, noviembre 4 de 2004, Bogotá: Mundo.
- Medina, Álvaro (2000), *Nadín Ospina. Refiguraciones*, Bogotá: Museo de Arte Moderno, publicado en 2010 en Nadinospina.com, encontrado el 18 de febrero de 2012 en [http://www.nadinospina.com/nadin-ospina\\_refiguraciones.html](http://www.nadinospina.com/nadin-ospina_refiguraciones.html)
- Melo, Jorge Orlando (1990), *Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano*, publicado originalmente en *Análisis político* N° 10 (May./Ago. 1990), encontrado en <http://www.jorgeorlandomelo.com/>
- Mosquera, Gerardo (1992), *Wifredo Lam en su isla*, catálogo, Madrid: Museo Reina Sofía.
- Museo Nacional de Colombia (2006), *Marca registrada. Salón Nacional de Artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Planeta.
- Ospina, Lucas (s.f.), *Botero: La belleza de la indiferencia, parte 2*, en el blog Esfera Pública, encontrado el 19 de diciembre de 2011 en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=12187>).
- Paz, Octavio (1988), *Revisiones: la pintura moral*, en *Los privilegios de la vista*, FCE: Madrid.
- Pignalosa, María Cristina (2003), *Siempre a la vanguardia*, reseña en *El Tiempo*, Junio 19 de 2003, encontrado el 27 de diciembre de 2011 en <http://www.colarte.com/recuentos/B/BarriosAlvaro/critica.htm>.
- Ponce de León, Carolina (2004), *El efecto mariposa*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004a), *Atravesando los ochenta: ficciones privadas como universo*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004b), *Santiago Cárdenas: una ruptura que no lo es*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004c), *La crítica de arte en Colombia (1974-1994)*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004d), *En las grietas del arte latinoamericano del Norte y del Sur*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004e), *Prontuario de un curador en Colombia*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004f), *Beatriz González: la historia extensa de Colombia*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004g), *Nuevas tiranías: el ‘pc’, el multiculturalismo y la tribalización*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (2004h), *Latinoamérica desdoblada*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

- Ponce de León, Carolina (2004i), *Nadín Ospina: precolombino posmoderno*, en “El efecto mariposa”, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ponce de León, Carolina (1990), *Retorno a lo puramente anecdótico*, reseña en el diario El Tiempo, 5E, junio 2 de 1990.
- Ponce de León, Carolina (1988), *Beatriz González in situ*, en “Beatriz González. Una pintora de provincia”, Bogotá: Villegas, 1998.
- Porter, Leslie Judd (1957), *Art in Washington*, The Washington Post and Times Herald, abril 28 de 1957, citado en Londoño, 2003.
- Preziosi, Donald (Ed.) (2009), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Londres: Oxford University Press.
- Ramírez, Ramiro (2004), *El Erotismo*, entrevista, en revista Mundo N° 15, noviembre 4 de 2004, Bogotá: Mundo.
- Real Academia Española (2001), Diccionario de la lengua española, 22ª edición, <http://buscon.rae.es/drae/>
- Rojas, Álvaro & Toscano, María Cristina (1986), *Así hablan los artistas*, citado en Londoño, 2003.
- Romero Brest, Jorge (1948), *Picasso el inventor*, en revista Ver y estimar, mayo 2 de 1948, citado en Giunta, 2001.
- Salas, Carlos (2006), *Editorial*, revista Mundo N° 23, octubre de 2006, Bogotá: Mundo.
- Serrano, Eduardo (2001), *Ana Mercedes Hoyos*, Bogotá: Villegas.
- Serrano, Eduardo (1990), *Ana Mercedes Hoyos*, Bogotá: Alfred Wild.
- Serrano, Eduardo (1986), *Conversación con Álvaro Barrios*, entrevista en “Veinte años entre el sueño y la idea”, catálogo de exposición realizada en mayo de 1986, Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Serrano, Eduardo (1971), *Diez años de arte colombiano*, catálogo de exposición realizada en mayo de 1971, Cali: Museo La Tertulia, encontrado 27 de diciembre de 2011 en <http://www.colarte.com/recuentos/B/BarriosAlvaro/critica.htm>.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy (2012), en <http://plato.stanford.edu/>
- Taylor, Brandon (2000), *Arte hoy*, Madrid: Akal.
- Traba, Marta (2005), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1ª ed. 1973.
- Traba, Marta (1988), *Beatriz González*, en “Beatriz González. Una pintora de provincia”, originalmente en revista Eco, noviembre de 1974.
- Traba, Marta (1984), *Luis Caballero*, en “Marta Traba”, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, citado en <http://www.colarte.com/recuentos/C/CaballeroLuis/CriticaTraba.htm>
- Traba, Marta (1977), *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá: Museo de Arte Moderno.

- Traba, Marta (1989), *Mirar en Caracas*, 1ª ed. 1976, citado en “Santiago Cárdenas. Pinturas y dibujos”, Bogotá: Seguros Bolívar.
- Traba, Marta (1966), *Exposición de Luis Caballero en el Museo de arte Moderno*, reseña, *El Tiempo*, 1966, encontrado en colarte.com el domingo 08 de enero de 2012, <http://www.colarte.com/recuentos/C/CaballeroLuis/CriticaTraba.htm>
- Traba, Marta (1963), *Seis artistas contemporáneos de Colombia*, citado en “Botero. La invención de una estética”, Santiago Londoño, 2003.
- Traba, Marta (1956), sin título, revista *Lámpara*, febrero-abril de 1956, citado en Londoño, 2003.
- Vanegas, Carolina (2006), *Todas las tendencias. 1965-1969*, en “Marca registrada. Salón Nacional de artistas. Tradición y vanguardia en el arte colombiano”, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Planeta.
- Venturi, Robert (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art Press.
- Verlichak, Victoria (2008), *La cultura de la resistencia*, en “El problema cultural y político de Marta Traba. Relecturas”, Eduardo Zalamea (Ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Warhol, Andy (1963), *What is Pop Art?*, entrevista en *Art News* N° 64, noviembre de 1963, citado en “Después del fin del arte”, Danto, 2006.
- Winckelmann, Johann Joachim (2009), *Reflections on the Imitations of Greek Works in painting and Sculpture*, 1a. ed. 1755, en Preziosi (Ed.), 2009.