

REVISTA DE ARTES VISUALES / JUL-DIC 2013 / ISSN 2145-6399

# AVRVA #

Nº11

REVISTAS: DEBATE CRÍTICO Y TEÓRICO



**AVARTE #**

# ERRATA#

Nº11, JUL-DIC 2013  
ISSN 2145-6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

## **Alcalde Mayor de Bogotá**

Gustavo Petro

## **Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte**

Clarisa Ruiz

## **Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA**

Ana María Alzate Ronga

## **Gerente de Artes Plásticas y Visuales FUGA**

Jorge Jaramillo Jaramillo

## **Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales FUGA**

María Fernanda Ariza, Andrés García La Rota, Katia González,  
Sergio Jiménez Rangel y Xiu Valentina Rodríguez

## **Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES**

Santiago Trujillo Escobar

## **Subdirectora de Artes IDARTES**

Bertha Quintero

## **Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES**

Cristina Lleras (2013) y Catalina Rodríguez (2014)

## **Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES, 2013**

María Buenaventura, Pilar Luengas, Claudia Pachón, Elkin Ramos,  
Julián Serna, Sandra Valencia y María Villa Largacha

ERRATA# es una publicación periódica (semestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este undécimo número que presentamos es

## **Revistas: debate crítico y teórico**

## **EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#**

**Directores** Cristina Lleras y Jorge Jaramillo Jaramillo

**Asesora** Katia González

**Coordinadora editorial** Sofía Parra Gómez

**Editores invitados** *ArtNexus/Arte en Colombia* y *Brumaria*

## **Comité editorial nacional**

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño) y Andrés Matute (Carrera de Artes Visuales, U. Javeriana).

## **Comité editorial internacional**

Jorge Blasco Gallardo (España); Luis Camnitzer (Uruguay); Karen Cordero Reiman (México); Marcelo Expósito (España-Argentina); Sol Henaro (México); Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia); Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera (Cuba).

## **Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número**

Peio Aguirre (España), Alejandro Arozamena (España), *Brumaria* (España), Darío Corbeira (España), Karen Cordero Reiman (México), Luciana Del Gizzo (Argentina), Silvia Dolinko (Argentina), María Amalia García (Argentina), Julio García Murillo (México), Nasheli Jiménez del Val (México), Syd Krochmalny (Argentina), Pablo Lafuente (España), Teobaldo Lagos Preller (Chile), *La Más Bella* (España), Miguel A. López (Perú), Mauricio Patrón Rivera (México), Ivonne Pini (Uruguay/Colombia), Simon Sheikh (Alemania/Inglaterra).

## **Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número**

*ArtNexus/Arte en Colombia*, Juan David Alzate, María Clara Bernal, Verónica Mejía Acevedo, Santiago Mutis Durán, Efrén Giraldo, Nicolás Gómez Echeverri, Pedro Pablo Gómez y Sylvia Suárez.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, ni de las entidades responsables.

## **Diseño, diagramación y edición digital** Tangrama

[www.tangrama.co](http://www.tangrama.co)

**Traducción** Lorena Elejalde (inglés)

**Corrección de estilo** Íkaro Valderrama

**Corrección de pruebas** Gustavo Patiño

**Impresión** Imprenta Distrital, mayo del 2015

## **Contacto**

Instituto Distrital de las Artes

Tel. (571) 379 57 50 ext. 330

Calle 8 # 8 - 52, Bogotá, Colombia

[www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

[revistaerrata@idartes.gov.co](mailto:revistaerrata@idartes.gov.co)

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (571) 282 94 91 ext. 228-122

Calle 10 # 3 - 16, Bogotá, Colombia

[www.fgaa.gov.co](http://www.fgaa.gov.co)

## **Página web**

[www.revistaerrata.com](http://www.revistaerrata.com)

[contacto@revistaerrata.com](mailto:contacto@revistaerrata.com)

# AVRATA #

Nº11

REVISTAS: DEBATE CRÍTICO Y TEÓRICO



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.

**BOGOTÁ**  
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

# contenido

ERRATA# 11, JULIO-DICIEMBRE 2013

REVISTAS: DEBATE CRÍTICO Y TEÓRICO

EDITORIAL 12

16 REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN EL SISTEMA DEL ARTE GLOBAL / *Brumaria*

*La metástasis del valor. El sistema del arte global en el bucle dinámico de la subsunción formal/real del capital y más allá*  
Alejandro Arozamena y Darío Corbeira

28

50 *¿Revistas de arte? Hacia una crítica site-specific*  
Peio Aguirre

*Circulación y retirada*  
Simon Sheikh

72

92 DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS DEL ARTE A PARTIR DE LAS REVISTAS CULTURALES Y ESPECIALIZADAS /  
*ArtNexus/Arte en Colombia*

*Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá, 1944-1987*  
Ivonne Pini

96

128 *Revista y Arte en Colombia: dos publicaciones en las redes del arte latinoamericano*  
María Clara Bernal

*De Escala a Ensayos: un estudio de caso sobre el arte, las revistas y las comunidades científicas en el ámbito universitario*  
Sylvia Suárez

150

# 176

## DOSSIER

Silvia Dolinko y María Amalia García

*Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*

*Curare: Espacio Crítico para las Artes*

*Estudios Visuales*

*Mito. Revista Bimestral de Cultura*

*Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte*

*ramona. revista de artes visuales*

*Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*

## ENTREVISTA

# 244

*¿Cómo hablar de arte hoy? A propósito de Afterall*

A Pablo Lafuente por Miguel A. López

# 258

## A:DENTRO

*Crítica de Salón*

Efrén Giraldo

## A:FUERA

# 274

*¿Brecht o Beckett? ¿El uno o el otro?*

Julio García Murillo

*Alianzas peligrosas en los pasillos del posfordismo*

Mauricio Patrón Rivera

*Toda Colombia, todo el espacio*

Teobaldo Lagos Preller

# 292

## PUBLICADOS

**INSERTO:** *La Más Bella*

# colaboran en ERRATA# N°11

## *ArtNexus/Arte en Colombia*

En sus 38 años de actividad sin interrupción, la revista *ArtNexus* ha liderado el ámbito de las publicaciones de arte contemporáneo latinoamericano en el continente. Fundada y dirigida por Celia Sredni de Birbragher, año tras año se consolida como la fuente bibliográfica más consultada por artistas, galeristas, curadores, estudiantes, historiadores, académicos, coleccionistas y aficionados del mundo del arte, gracias a su distribución continental. *ArtNexus* tiene además presencia en las más importantes ferias internacionales de arte, difundiendo la producción plástica de América Latina. A partir de ensayos, monografías, reseñas de exposiciones individuales o colectivas y noticias, realizados por casi 200 colaboradores, se cubre el desarrollo plástico de todo el continente y los eventos internacionales más relevantes. La revista ha sido parte fundamental en el registro del desarrollo de las artes visuales latinoamericanas y complementa su campo de acción con *ArtNexus.com*, su portal con más de cincuenta mil visitas mensuales y el boletín digital semanal que mantiene informado al usuario sobre el acontecer del mundo del arte en tiempo real.

## **Peio Aguirre**

Crítico de arte y curador independiente afincado en San Sebastián, España. Algunos proyectos curatoriales incluyen «The Great Method-Casco Issues X», con Emily Pethick, Casco Office for Art, Design and Theory

(Utrecht, 2007); «Imágenes del otro lado», CAAM (Las Palmas de Gran Canaria, 2007); «Arqueologías del futuro», Sala Rekalde, (Bilbao, 2007); «Asier Mendizábal», MACBA (Barcelona, 2008); y la retrospectiva de Néstor Basterretxea, Museo de Bellas Artes de Bilbao (2013). Editor de *Apolonija Sustersic Selected Projects 1995-2012*, Sternberg Press/MUSAC León (2013). Ha escrito textos monográficos sobre artistas como Philippe Parreno, Ibon Aranberri, Annika Eriksson, Liam Gillick, Armando Andrade Tudela, Susan Philipsz, Wendelien van Oldenborgh, Fiona Tan y Martin Beck, entre otros, y ha publicado en *Flash Art*, *Afterall*, *A Prior Magazine*, *Exit Express*, *A-Desk*, etc. Autor del libro *La línea de producción de la crítica*, Consonni (2014). Escribe en su blog *Crítica y metacommentario* [peioaguirre.blogspot.com](http://peioaguirre.blogspot.com).

## **Juan David Alzate Morales**

Periodista con estudios de Maestría en Historia del Arte en la Universidad de Antioquia. Coordinador de la emisora de la Universidad Nacional de Colombia en Medellín y docente en Periodismo en la Universidad de Antioquia. Fue galardonado con el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en el año 2006, por la mejor emisión cultural en radio.

## **Alejandro Arozamena**

Licenciado en Filología Hispánica y doctorando en Teoría de la Literatura, del Arte y Literatura

Comparada en la Universidad de Granada. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre Samuel Beckett. Entre sus diversas publicaciones destacan: la edición, traducción y adaptación al español del *Pequeño panteón portátil* de Alain Badiou (Brumaria, Madrid, 2008); la traducción de los *Escritos filosófico-políticos* de Louis Althusser —muchos de ellos aún inéditos—; así como la traducción al español de autores como Sylvain Lazarus, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Jean Borreil, Gilles Châtelet, Daniel Sibony, Marc Richir, Bernard Stiegler o Henri Maldiney, entre otros. Es miembro de Brumaria desde 2008. En el 2010 participó en Manifesta 8 con *Expanded Violences/ Violencias Expandidas* (Brumaria Works #1), instalación compuesta de imagen, movimiento, sonido, temperatura y dos ediciones (inglés/español). Igualmente, participó en *Un modo de organización alrededor del vacío* (Brumaria Works #3), instalación lacaniana sobre la violencia para la sala 1 del MUSAC (León, España). En 2013 vuelve a formar parte del equipo de Brumaria en la exposición colectiva *Politics: I do not like it but it likes me*, en Łaźnia 1 (Gdańsk, Polonia).

#### **María Clara Bernal**

Profesora asociada de Historia del Arte en la Universidad de Los Andes (Bogotá, Colombia). Recibió sus títulos de Maestría y Doctorado en Historia y Teoría del Arte Moderno en la Universidad de Essex, Inglaterra. Sus publicaciones incluyen: «Transculturation: Representing/

Reinventing Latin America», en *Transit: Latin American Art at the University Gallery* (2002); *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe* (2006); «Traducción/translación: el arte en la esfera transcultural», en *Cuadernos grises 2* (2006); y «Aproximaciones a lo transcultural en las artes visuales del Caribe», en *El Caribe en la nación colombiana* (2006). Ha sido curadora de exposiciones como «*Displaced: Contemporary Art from Colombia*» (2007) y «*Transmisiones*» (2007–2008). Entre el 2009 y el 2011 formó parte del grupo de investigación Surrealismo en América Latina en el Getty Research Institute de Los Ángeles. Actualmente es directora del grupo Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina, que se desarrolla con una beca de la Getty Foundation.

#### **Brumaria**

Brumaria —prácticas, artísticas, estéticas y políticas— es, desde el 2002, una plataforma independiente dedicada a la construcción de un espacio de estudio, investigación y reflexión sobre las prácticas artísticas, sociales y políticas. Brumaria tiene por objeto organizar, editar y poner en circulación materiales teórico-prácticos en torno a las prácticas de la experimentación contemporánea. Así mismo y cuando la circunstancia lo requiere, Brumaria actúa como artista. Ha participado en la Documenta 12 de Kassel, Manifesta 8 y otras exposiciones y eventos en La Casa Encendida de Madrid, Centre Georges Pompidou de París, Museo

Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, MUSAC en León, Centro Łażnia en Gdańsk, CENDEAC en Murcia, Forum de l'Essai sur l'Art. Institut National d'Histoire de l'Art en París, entre otros. Más información en [brumaria@brumaria.net](mailto:brumaria@brumaria.net), [www.brumaria.net](http://www.brumaria.net)

#### **Darío Corbeira**

Artista y profesor universitario. Vive y trabaja en Madrid y Torrelodones. Estudió Arquitectura Técnica y Sociología en las universidades Politécnica y Complutense de Madrid. Autor y editor del libro *Construir... o deconstruir*, una selección de textos sobre la obra de Gordon Matta-Clark. Ha sido director y comisario de «Comer o no comer», un proyecto expositivo, cinematográfico y editorial sobre las relaciones entre comida y hambre a través del arte del siglo XX (Salamanca 2002-2003). Publica ensayos críticos en periódicos y revistas especializadas de diferentes países y ha sido conferenciante en diversas universidades de España, Estados Unidos, Canadá y Alemania. Es impulsor de la plataforma Brumaria, un proyecto independiente sobre arte, estética y política. Por medio de dicha plataforma ha dirigido propuestas editoriales, conferencias, cursos y seminarios.

#### **Karen Cordero Reiman**

Historiadora del arte, curadora y escritora. Ha sido profesora de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana desde 1985, y profesora del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM desde 1986. Es una de las fundadoras de Curare, Espacio Crítico para las Artes. Ha escrito múltiples publicaciones sobre el arte mexicano del siglo XX y XXI, en especial sobre las relaciones entre los llamados arte culto y arte popular, la historiografía del arte mexicano, la representación museológica del discurso artístico, y el cuerpo, género e identidad sexual en el arte mexicano. Asimismo, ha tenido una participación constante en el ámbito museístico con actividades de curaduría, asesoría e investigación.

#### **Silvia Dolínko**

Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Consejo Nacional de

Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina. Profesora titular de Historia del Arte Argentino y Americano del siglo XX en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, y docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la UBA. Autora de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* (Edhasa, 2012) y *Luis Seoane. Xilografías* (CCE de Chile, 2006), entre otros libros. Coeditora de *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981* (Fundación Espigas-Fondo Nacional de las Artes, 2010), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (CAIA-Eduntref, 2011-2012) y de la revista *Blanco sobre Blanco. Miradas y Lecturas sobre Artes Visuales*. Ganadora del Sexto Premio Fundación Telefónica en Historia de las Artes Plásticas.

#### **María Amalia García**

Doctora de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría del Arte, licenciada en Artes por la misma casa de estudios y profesora nacional de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, IUNA. Es investigadora del Conicet y su investigación está radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA). Se desempeña como docente en la carrera de Artes (FFyL-UBA). Sus trabajos han sido difundidos en congresos nacionales e internacionales, así como también en revistas y publicaciones especializadas. En el 2003 ganó el VII Premio Fundación Telefónica a la Investigación de la Historia de las Artes Plásticas en la Argentina. Es autora del libro *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Siglo XXI, 2011) y coautora de *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García* (Fundación Cisneros, 2010) y de *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (FIAAR-Fundación Espigas, 2004).

#### **Nicolás Gómez Echeverri**

Hizo estudios de pregrado en Arte en la Universidad de los Andes (Bogotá), es magíster en Investigación en Historia del Arte de la Universidad de Goldsmiths (Inglaterra). Ejerce como investigador y artista. Se desempeña como curador y coordinador de

exposiciones de la Unidad de Arte y Otras Colecciones del Banco de la República. Es autor del libro *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana* (2008). De manera independiente, y como parte del grupo de investigación En un Lugar de la Plástica, ha desarrollado diversos proyectos editoriales y curatoriales entre los cuales se destaca la muestra permanente de la colección del Museo La Tertulia (Cali). Ha sido docente en la Universidad de los Andes La Sabana. En el 2011 ganó en la categoría de ensayo breve del Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes) y una beca de investigación monográfica sobre Juan Fernando Herrán (Ministerio de Cultura).

#### **Pedro Pablo Gómez**

Candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, Ecuador; maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia; magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente asociado de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Entre sus publicaciones, además de artículos en revistas especializadas, se encuentran los libros: *Estéticas y opción decolonial*; *Estéticas decoloniales*; *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*; *Avatares de la investigación-creación, 100 trabajos de grado en Artes Plásticas y Visuales*; *Arte y etnografía*; *La investigación en arte y el arte como investigación*, y *Agenciamientos músico-plásticos*, todos publicados por el Fondo de Publicaciones de la UDFJC. Su actividad artística incluye varias exposiciones individuales y la participación en exposiciones colectivas. En el 2010 fue cocurador, con Walter Mignolo, de la exposición: «Estéticas decoloniales, sentir, pensar, hacer, Abya Yala/La Gran Comarca». Entre el 2007 y 2011 fue director de *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* y actualmente es miembro de su comité editorial. Además, es director del grupo institucional de investigación Poiesis XXI.

#### **Nasheli Jiménez del Val**

Investigadora posdoctoral en el programa Beatríu de Pinós, Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de

Recerca (Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2012–2014) y coordinadora general del grupo de investigación Art, Globalization, Interculturality, dirigido por la profesora Anna Maria Guasch. Es autora de la monografía *Cuerpo material, cuerpo político. Una iconografía del poder en España y en el Virreinato de la Nueva España, 1600–1821* (2014) y coeditora del libro *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age* (con Anna Maria Guasch, 2014). Fue profesora de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Stirling, Reino Unido (2010). Obtuvo su doctorado en Estudios Culturales en la Universidad de Cardiff, Reino Unido (2009); realizó su maestría en Estudios Políticos y Sociales (2005) y su licenciatura en Comunicación Gráfica (2002) en la Universidad Nacional Autónoma de México.

#### **Syd Krochmalny**

Artista y sociólogo. Su trabajo se mueve en una zona liminal entre la acción y la investigación, la escritura y la producción visual y explora las relaciones entre arte, sociedad, política y sexualidad. Es docente del Centro de Investigaciones Artísticas y miembro del consejo editorial de revista.ciacentro.org. Obtuvo una beca posdoctoral del Conicet y trabaja en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró de la Facultad de Filosofía y Letras, en el Instituto de Investigaciones Gino Germani y como docente en la Facultad de Ciencias Sociales, en la UBA. Sus últimos proyectos fueron *The Naked Soul* en Old Calton Cemetery (Edimburgo) y *El origen del mundo* en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Stirling (Escocia). Es miembro del consejo editorial de la *Revista CIA*.

#### **Pablo Lafuente**

Editor, crítico y curador que trabaja en Londres y São Paulo. Es editor de *Afterall* y de la serie de libros Exhibition Series y Reader, en Central Saint Martins, University of the Arts (London), donde codirige el curso MRes Art: Exhibition Studies. Es el autor de *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?* (2011, con Marta Kuzma) y *Gerard Byrne: Images or Shadows*

(2011), entre otros. Fue cocurador de la representación oficial de Noruega en la Biennale di Venezia (2011 y 2013), y actualmente es parte del equipo curatorial de la 31 Bienal de São Paulo (2014).

#### **La Más Bella**

Proyecto de acción y experimentación en la edición de arte contemporáneo desarrollado por Diego Ortiz y Pepe Murciego, en Madrid, desde 1993. El eje central del proyecto es la *Revista La Más Bella*, un soporte de experimentación editorial que cuenta con el trabajo de cientos de colaboradores procedentes de todas las disciplinas artísticas, tanto plásticas como literarias, audiovisuales o conceptuales. Los colaboradores trabajan por invitación en torno a un tema monográfico y un formato propuesto por *La Más Bella*, aportando su trabajo de forma totalmente altruista y creando entre todos una revista ecléctica y multicolor editada sin ánimo de lucro.

#### **Miguel A. López**

Escritor, artista e investigador. Es miembro activo de la Red Conceptualismos del Sur (RCS) desde su fundación, en el 2007. Sus textos han sido publicados en revistas como *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *E-flux Journal*, *Art in America*, *The Exhibitionist*, *Artecontexto*, *Tercer Texto* y *Field Notes*. Es coautor de *Post-Ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)* (2006); *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10* (2011); y *¿Y qué si la democracia ocurre?* (2012). Entre sus recientes proyectos curatoriales se destacan «Un Cuerpo Ambulante: Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo, 1982-1994» (Museo de Arte de Lima, 2013-2014); «Pulso Alterado. Intensidades en la Colección del MUAC y sus Colecciones Asociadas», cocuraduría de Sol Henaro (Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México, 2013-2014); y «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina», proyecto de la RCS (Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012-2013).

#### **Santiago Mutis Durán**

Poeta, ensayista, editor y crítico de arte. Algunos de sus libros de poesía publicados son: *Falso diario*

(1992), *Afuera pasa el siglo* (1998), *Dicen de ti* (2003) y *La mala parca*, con el pintor Antonio Samudio (2013). Tiene una antología personal, *Quiero algo que responda* (Colección Doble Fondo de Antologías de Poesía Americana, t. III, 2009). También ha publicado un libro de relatos infantiles (*Doce Conjuros*), *Relámpagos de la ciudad* (2001) y varias obras sobre arte. Ha sido director editorial del Instituto Colombiano de Cultura (1975-1985), Procultura (1985-1987) y la Universidad Nacional de Colombia (1987-1993). Director de las revistas culturales: *Gaceta* (Colcultura), *Revista UN* (Universidad Nacional), *Desde el Jardín de Freud*, *Palimpsestvs*, *Gradiva* y *Conversaciones desde la Soledad*. Ha trabajado como periodista cultural en varias revistas y periódicos colombianos; actualmente colabora con las maestrías en Artes Plásticas y Visuales y en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Tiene en prensa los libros: *Oscar Muñoz en blanco y negro* (Editorial El Frailejón, Medellín) y *Cuatro Esquinas*, poemas y grabados de Juan Manuel Roca, Antonio Samudio, Santiago Mutis y Alberto Rincón.

#### **Ivonne Pini**

Realizó sus estudios de Historia en Montevideo, su ciudad natal, y es magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, donde ahora es profesora titular y emérita. Coordinadora del grupo de investigación Historia del Arte de América Latina y Colombia en el doctorado en Arte y Arquitectura de la misma Universidad. Profesora de la Universidad de los Andes. Ha dictado cursos como docente invitada en diversas universidades latinoamericanas. Forma parte del grupo de investigación Redes Intelectuales en América Latina. Entre los libros que ha publicado están *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia (1920-30)* (2000); *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado* (2001); *Modernidades, vanguardias, nacionalismos* con Jorge Ramírez (2012), y *Traducir la imagen* con María Clara Bernal (2012). De su autoría son diversos ensayos sobre arte latinoamericano y capítulos de libros como: «Colombia» en *Latin American Art in the Twentieth Century* (2004); «Arte latinoamericano de 1930 a la

actualidad» en *Historia de América Latina* (2006); y «Modernidades divergentes», en *Textos 22* (2010). Es editora ejecutiva de la revista *ArtNexus/Arte en Colombia*.

### Sylvia Suárez

Maestra en Artes Plásticas con énfasis en Historia y Teoría del Arte y magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. En la actualidad estudia el doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, es miembro del grupo de investigación Taller Historia Crítica del Arte y colabora con la Red Conceptualismos del Sur. Se ha desempeñado como docente en varias Universidades de Colombia, como historiadora del arte y curadora independiente. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Transpolítico. Arte en Colombia 1992–2012*, junto a José Roca; *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX*, coeditora con Ivonne Pini; y *Duda y disciplina. Obra crítica de José Hernán Aguilar* (2010). Algunos de sus trabajos curatoriales son: «Clásicos, experimentales y radicales. Itinerarios del Arte en Colombia 1950–1970», curaduría con Carmen María Jaramillo y María Wills, Museo de la Colección de Arte Colombiano del Banco de la República (2013); «El futuro del pasado. Variaciones sobre una modernidad obsoleta», Ministerio de Cultura (2011–2012); y el capítulo colombiano de la exposición «Beuys y más allá. El enseñar como arte», Deustchbank–Banco de la República, Casa Republicana (2011).

### Simon Sheikh

Curador y escritor que investiga las prácticas de exhibición–producción y los imaginarios políticos. Es profesor adjunto en Artes y director de la Maestría en Curaduría en el Goldsmiths, de la Universidad de Londres. Fue coordinador del Programa de Estudios Críticos de la Academia de Artes de Malmö, Suecia (2002–2009); curador en el NIFCA, Helsinki, (2003–2004); y director del Instituto de Arte Contemporáneo Overgaden, Copenhague (1999–2002). Entre 1996 y el 2000 fue editor de la revista *Øjeblikket* y entre 1993 y el 2000 miembro del proyecto Globe. Su reciente trabajo curatorial

incluye: «Reading/Capital (for Althusser)», Estambul (2014); «Unauthorized, Inter Arts Lab», Malmö (2012); «All that Fits: The Aesthetics of Journalism», con Alfredo Cramerotti, Derby (2011); «Do You Remember the Future?», San Petersburgo (2011); «Vectors of the Possible», Utrecht (2010); y «Capital (It Fails Us Now)», Oslo (2005) y Tallin (2006). Sus textos se pueden encontrar en publicaciones periódicas como *Afterall, an architecture, Open, Springerin*, y *Texte zur Kunst*. Ha sido editor y autor de varias publicaciones, incluyendo: *On Horizons: A Critical Reader on Contemporary Art*, con Maria Hlavajova y Jill Winder (2011); *Capital (it fails us now)* (2006); *In the Place of the Public Sphere?* (2005); *Knut Åsdam. Speech. Living. Sexualities. Struggle* (2004); y *We are all Normal*, con Katya Sander (2001).

editorial

Con el tema «Revistas: debate crítico y teórico», la *Revista de Artes Visuales ERRATA#* quiere indagar sobre el papel que cumplen las publicaciones periódicas en la consolidación de los diferentes discursos del arte. Este undécimo número surge de la idea de ofrecer un acercamiento al rol que han cumplido —o siguen cumpliendo— diversas iniciativas editoriales seriadas, tanto en el posicionamiento de perspectivas teóricas como en su reevaluación; la manera en que desde allí se escribe la historia del arte o, por el contrario, se toma distancia de los modos en que se ha escrito La Historia del arte para reescribir otras historias. También es esta una oportunidad para revisar cómo las publicaciones cumplen un papel fundamental en la medida en que se reafirman como espacios de debate, creación, circulación e investigación en las artes; y para destacar su capacidad para establecer diálogos con otros campos o prácticas teóricas, sociales y políticas. Finalmente, este número cuenta con la participación de diferentes publicaciones y sus reflexiones acerca de sus propios procesos de gestión, evolución, transformación o, incluso, su desaparición y deterioro, sus decisiones metodológicas y teóricas y las dificultades y retos a los que estas iniciativas se enfrentan.

Por antonomasia, las revistas son ese espacio de tránsito, pero a la vez de permanencia. En su larga —o corta— trayectoria siempre logran reunir distintas voces, superar las adversidades propias de los tiempos y las economías, repuntar o naufragar, aparecer o desaparecer y, sin embargo, son a su vez el rastro del trabajo de otros, la memoria del pasado, lo que queda de los acontecimientos. A decir verdad, las revistas son en sí mismas un acontecimiento. Por eso, muchas de ellas no solo son la materialización de un deseo de decir y hacer, sino que —como es el caso de *ERRATA#*— devienen en otras acciones, en otros encuentros, en otros flancos del cuerpo artístico.<sup>1</sup>

Las revistas son esos productos editoriales extraños, versátiles y mutables que rompen fronteras no solo espaciales —y de ahí su importancia como dispositivos de inserción de teorías en diferentes geografías y lenguas—, sino también temporales. En ellas toma cuerpo tanto la inclinación por lo urgente del momento, como la necesidad de poner el ojo allí donde nadie más ha prestado suficiente atención. Poseen una temporalidad intrínseca que las define (su periodicidad) y que las emparenta con otros productos editoriales, como el periódico, el diario o el boletín, razón por la cual parecieran condenadas a la inmediatez informativa y, por ende, al olvido. Y sin

---

1 A lo largo de estos años, desde su primera aparición en el 2009, *ERRATA#* se ha ido consolidando como uno de los proyectos de internacionalización del arte colombiano más notables de las gerencias de artes plásticas de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y del Instituto Distrital de las Artes, en Bogotá. Es por eso que la revista se concibe como una más de las tantas acciones que se desarrollan en el marco del proyecto *ERRATA#*, el cual incluye la página web [www.revistaerrata.com](http://www.revistaerrata.com); los Coloquios *Errata#*; la programación adicional de talleres y conversatorios con artistas internacionales, como Graciela Carnevale, Jorge Blasco, Carlos Trilnick, Arcángel Constantini, Luis Camnitzer, María Fernanda Cardoso, entre otros; la muestra del archivo «Tucumán Arde» en la Galería Santa Fe en el 2010; el desarrollo de próximas investigaciones y curadurías; así como el surgimiento de una red de investigadores y artistas de Latinoamérica y otras latitudes.

embargo, también cercanas a los libros, conservan maneras de ver el mundo que trascienden su tiempo y que son tan vigentes ahora como lo fueron en su momento. Por eso, las revistas son fuente histórica a la que muchos acuden, pues ellas guardan la memoria de otros tiempos, otras acciones y otras teorías.

Entre muchas otras, las revistas también encierran la contradicción de criticar el canon para luego, sin quererlo, encarnarlo. Se debaten entre su deber ser crítico e informativo y la deriva prescriptiva. Sería una ingenuidad no reconocer que las revistas, en manos de sus autores y editores, también imponen agendas, visibilizan o invisibilizan, reconocen o desconocen, denuncian o callan y tienen la capacidad de catapultar o sepultar artistas, obras, prácticas, temas, eventos, etc.

Dentro del ámbito de la producción artística, las revistas representan diversos intereses y posibilidades. Algunas han sido pensadas como espacios alternativos o emergentes de circulación y exhibición de obras; otras creadas para convertirse en plataformas de crítica a las formas establecidas de decir o hacer en las artes; varias han logrado abrir nuevos campos de estudio o establecer líneas de trabajo; y otras tantas se han convertido en el natural y predecible escenario de lo establecido. Tanto en el ámbito universitario como fuera de él, las revistas aparecen como un órgano vivo de pensamiento crítico y de consolidación de redes intelectuales, o como un objeto más dentro de la amplia oferta editorial que busca posicionar y difundir la producción de conocimiento.

Por todo esto y mucho más resultaba de vital importancia dedicar un número completo de *ERRATA#* al tema de las revistas en artes. Para eso hemos invitado esta vez como editores a otras dos publicaciones: *Brumaria*, en España, que logra complementar el trabajo editorial con la investigación y reflexión sobre las prácticas artísticas, sociales y políticas; y *ArtNexus* en Colombia, que dentro de poco llegará a los cuarenta años de labores ininterrumpidas como revista internacional en el arte contemporáneo. *Brumaria* ha invitado como autores a Alejandro Arozamena, Darío Corbeira, Peio Aguirre y Simon Sheikh, cuya sección titulada «Revistas y publicaciones periódicas en el sistema del arte global», desarrollan a lo largo de sus artículos una visión crítica de las publicaciones dentro del actual sistema del arte. Por su parte, las autoras de *ArtNexus*: Ivonne Pini, María Clara Bernal, Sylvia Suárez, desde una perspectiva más historiográfica, en la sección titulada «Divulgación y análisis del arte a partir de las revistas culturales y especializadas» se centran en casos particulares de publicaciones colombianas que han marcado una pauta dentro de la producción cultural y académica del país.

Para el Dossier nos acompañan las revistas colombianas: *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*; *Mito. Revista Bimestral de Cultura*; *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* y *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*. Y a nivel internacional, *Curare: Espacio Crítico para las Artes*, de México; *Estudios Visuales*, de España; y *ramona. revista de artes visuales* de Argentina; así como un

artículo especial de las investigadoras Silvia Dolinko y María Amalia García dedicado a las revistas que cumplieron un papel importante en la vanguardia y la modernidad en América Latina. Para terminar, nos acompañan en la Entrevista Miguel A. López en un diálogo con Pablo Lafuente de *Afterall* y en el Inserto, la intervención de *La Más Bella*, un proyecto de experimentación editorial que en esta oportunidad invita a los lectores de *ERRATA#* a buscar la *belleza* en sus páginas.

# REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN EL SISTEMA DEL ARTE GLOBAL

*Brumaria*

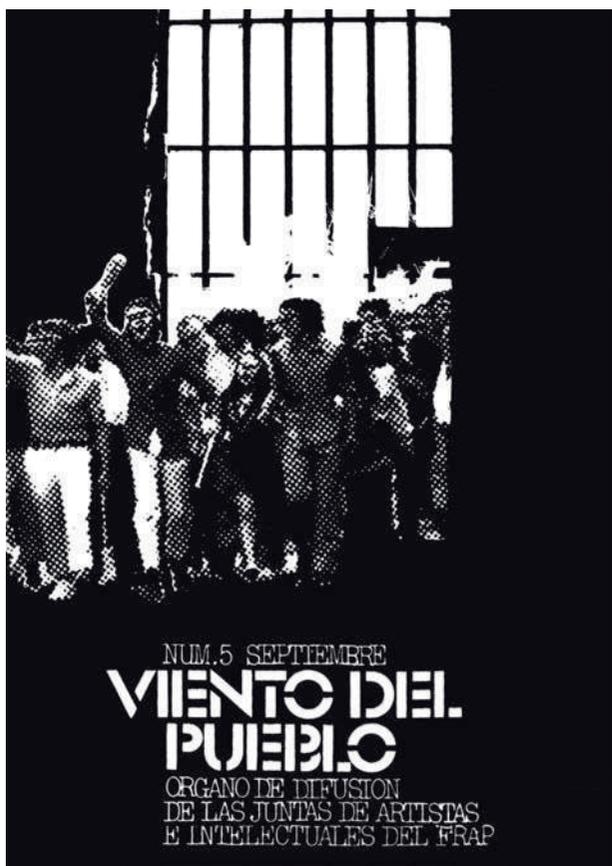
El arte es reflexión sin concepto, pero reflexión hecha posible por un artefacto material, cuya construcción coincide con ese espacio abierto a la reflexión.

La crisis mundial abierta en los años sesenta del siglo pasado y cuyo episodio histórico más relevante fue la explosión de la crisis del petróleo de 1973 reconfiguró un mundo que en términos geoestratégicos, económicos, sociales y culturales debía adaptarse a los nuevos mercados del capitalismo financiero. En el todavía pequeño, emergente y fragmentado mundo del arte, dicha crisis, cual presagio o anuncio anticipatorio, se había adelantado unos años: los cambios acaecidos desde y en la reconsideración del paradigma espacial, a través de las intenciones y obras de artistas que más tarde fueron determinantes; la súbita interrupción de la Bienal de Venecia de 1968 y la suspensión de la misma en 1974; la generalización de la protesta y la reivindicación política en la Documenta de 1968; la hoy tan celebrada exposición de Harald Szeemann «When Attitudes Become Forms» y su Documenta de 1972, en las cuales emergía la figura del comisario como generador y creador de discurso... todos estos acontecimientos, cada vez nos parece más evidente, no fueron sino los ruidos de la maquinaria que se disponía al desbroce de un territorio, el del arte contemporáneo, para construir sobre él un sistema que hoy, después de cuarenta años, entendemos y asumimos en su globalidad.

De algún modo, el cable París-Nueva York era tan poderoso como endeble, y las tensiones que había provocado el 68 —todos los 68— se evidenciaban en un clima profundamente escrutador y cuestionador de propuestas artísticas que, aun sin adivinarlo y quizá muy a su pesar, socavaron el territorio en el cual se alojarían los cimientos del *sistema del arte*. Los años setenta se desarrollaron en un espacio/tiempo intersticial, en el cual fue posible trabajar sin los dictados del mercado, dando paso a los revisionistas años ochenta, el regreso a no se sabe dónde. La aparición del *curator star*, los Apertos de Venecia, etc., fueron síntomas difusos de una enfermedad que años más tarde emergería en todo su esplendor y magnitud: *el mercado*.

Desde comienzos de los años noventa, la estructura del edificio del sistema del arte estaba concluida; su institucionalización —vehiculada a través de sus diferentes plantas— formaba un todo jerarquizado y desordenado, una cadena productiva de verticalidad y horizontalidad entrecruzadas, donde las actividades de producción, exhibición, difusión, publicitación, comercialización, colección, atesoramiento, archivo y estudio funcionaban como parte de la cada vez más nombrada y renombrada *industria cultural*. En dicha industria, el arte, la obra de los artistas inscrita en la cultura creativa, iba a ser considerada, ciertamente, como parte tangencial de la creación de valor y de la producción de conocimiento. El antiguo edificio artista-galería-crítico-museo había devenido en obsoleto, y ni siquiera hizo falta demolerlo. Sin grandes aspavientos cayó por su propio peso.

Con el nuevo siglo, la economía del capitalismo financiero sin fronteras, en su fase más expansiva, necesitaba nuevos y diversificados mercados, y el arte, en su doble



Viento del pueblo n.º 5, 1974, España. Revista clandestina en serigrafía y xerocopia.

condición de productor y reproductor de capital real y simbólico, no iba a defraudar sus expectativas. En efecto, a partir de los años ochenta se produjo un aumento espectacular del sistema: artistas, galerías, ferias, bienales, eventos paralelos y temáticos, *curators*, museos y centros de arte, coleccionistas, críticos, teóricos, historiadores, revistas especializadas, catálogos, libros, gestores culturales, asesores, universidades, instituciones públicas y privadas, salas de subastas, etc., constituirán un entramado de personas, lugares, actividades y acontecimientos que, amalgamados, entrecruzados, intersecados y siempre desarreglados y desregulados, serán la fachada, la piel, la decoración interior, las escaleras y los ascensores del edificio que hoy conocemos como mundo del arte internacional. Desde entonces, aparecerán nuevos formatos en la cadena de producción de la cultura visual: másteres especializados, programas de mediación, programas educativos, programas públicos, encuentros temáticos, etc., y, en el horizonte de un idealismo quizá fuera de tiempo, está el hijo pródigo de la institucionalización del mundo del arte: el público, los públicos, esa figura abstracta y difusa que los más aviesos sociólogos de la cultura no terminan de definir y determinar con exactitud.

Un mundo crecido —¿engordado?— en y con el imparable aumento de la velocidad de producción en todas sus actividades. Los primeros años del siglo XXI trajeron consigo

una diseminación de los centros de poder y decisión, una diseminación aparente e ilusoria que eclosionaba, cual metáfora real, en forma de burbuja, de globo; la burbuja financiera, la nube del dinero que no es dinero, se reflejaba en el arte creando unos dispositivos de actividad que le dieran imagen y posibilidades de negocio: así se iniciaba la era de las bienales y las ferias. Con inusitada rapidez, ferias y bienales crecían y se multiplicaban, las ferias se *bienalizaban* y las bienales se *ferializaban*, una mixtura brutal en manos del superagresivo *nuevo coleccionismo* surgido de las economías emergentes y del blanqueo de capitales inherentes a las mismas. De este modo, apareció bajo su amparo el intermediario laureado con un nuevo rol en la cadena de producción cultural: el *curator* y la pléyade de *curators top*. El museo y la universidad pasaron a un segundo o tercer plano, y no precisamente por sus contradicciones internas, sino por la presión del núcleo central de un sistema que necesita crecer sin parar y eleva la temperatura de la maquinaria productiva a golpe de dinero sucio y vuelos internacionales: la historia del arte ya no se hace en las universidades, se hace en los aeropuertos, entre vuelo y vuelo, con el último Mac en las manos de agentes comerciales, *curators* y mediadores que legitiman todo aquello que el librecambismo mercenario sea capaz de gestionar. Nunca la academia estuvo tan lejos y a la vez tan entretrejida en la red de intereses de un sistema todopoderoso y locuazmente sectario y clasista, de castas, que luce como estandarte la internacionalización, el *glamour* y las ideas sencillas que puedan

Realidad n.º 17, circa 1969, España. Revista clandestina editada en el exilio en París.



dejar satisfecho a un público, *espectador* o *consumidor*, cuya capacidad para descifrar y metabolizar ideas críticas tiende sensiblemente a cero. En todo ese proceso de cambio acelerado, de crecimiento y engorde, la estética y el arte seguirán siendo dos mundos absolutamente diferenciados y ajenos entre sí.

A vista de pájaro y en esta ya tan avanzada consolidación del Sistema del Arte Global (SAG), las prácticas del arte se basan y pilotan en dos grandes bloques de actividad; por una parte, el *mercado* (conjunto de personas, entidades públicas y privadas, lugares y acontecimientos donde se produce la compra-venta de obras de arte), y, por otra, la *mediación* (*curators*, artistas, intermediarios, universidades, ferias, bienales, etc.). El arte, las obras de los artistas, ya no son el *pathos* o el sujeto determinante para la experiencia estética o la historia del arte, son una mercancía cada vez más inmaterial y precaria, fruto de la arbitrariedad y el desconcierto, desposeída del estatus aurático y del discurso metasimbólico que la modernidad le había otorgado. El tránsito que el avanzado capitalismo financiero iniciara en los años noventa —en su enloquecida carrera de crecimiento económico basada en el paso de ciclos inversión/ahorro hacia ciclos crédito/consumo— y operando con capital que no existe como dinero, el SAG lo comenzó a efectuar con obras de arte que tampoco existen más allá de su efímera realidad fuera del mercado: una extraña e indeseada coincidencia entre inmaterialidad y nube financiera.

El museo y la universidad, que hasta esos años venían siendo las entidades e instituciones por excelencia para la generación de conocimiento e investigación, adaptaron sus roles, sus proyectos y programas al sentido, dirección e intensidad de los vientos del tormentoso mercado. Mientras tanto, las revistas, publicaciones periódicas, publicaciones científicas, catálogos de exposiciones y libros especializados conformaban un conglomerado editorial que, a lo largo de los últimos cuarenta años, ha ido reflejando los cambios que el propio acontecer del sistema del arte viene operando en cuanto tal. Las transformaciones no han ido en otra dirección diferente a la marcada por la propia dinámica de quien hegemoniza el sistema. Lo mismo podemos decir del núcleo temático cuyo objeto son estas líneas: las revistas de arte y publicaciones periódicas. Cualquiera que visite una feria de arte podrá comprobar el estatus de las revistas especializadas dentro de la institución; ellas se encuentran en lugares laterales y marginales en pequeños *stands*, subsidiadas y subsidiarias, ante un público cansado y aturdido por la proliferación de obras e imágenes y poco presto a la más mínima consulta escrutadora y selectiva que la ocasión requiere.

El corto y tranquilo tránsito del centro de poder del arte desde París a Nueva York, entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado tuvo, y tiene aún hoy, un medio propagandístico e informativo singular y dominante: *Artforum*. Desde 1962 hasta hoy ha ejercido el poder y la hegemonía adaptándose a los cambios del sistema, exacerbando la estructura tipológica editorial generalista (crónica de exposiciones, suelto crítico, monográfico, anuncios publicitarios), desde la solidez financiera que le otorga la publicidad, más de  $\frac{3}{4}$  partes de la publicación —ni siquiera las revistas de tendencia



o las pornográficas llegan a tanto—. Quien quiera estar al tanto de la última andanada crítica radical de Benjamin H. D. Buchloh ya no tendrá que acudir a la siempre áspera *October* (la revista académica marxista del MIT que desde mediados de los años setenta dirige con mano de hierro Rosalind Krauss), no, *Artforum* se lo pone más fácil y a todo color. *October*, por más que nos pese, fue —desde el Imperio— la respuesta específica desde el arte y la reflexión marxista a las innumerables revistas europeas que, a partir de la filosofía materialista, mostraron la problematicidad a la hora de abordar las relaciones arte—estética—teoría política.

En estos años, las llamadas revistas de arte han tenido transformaciones diversificadas, pero en ningún caso determinantes a la hora de cambiar el rumbo del sistema de producción cultural; junto a los catálogos de exposiciones —entronizados desde el MoMA de Nueva York y llevados al límite en la Documenta 5 de 1972—, las publicaciones periódicas, los libros y las ediciones de artistas constituyen el medio por excelencia para crear condiciones sobre las cuales anticuar mecanismos de saber y conocimiento. Su imparable proliferación en los últimos cuarenta años hace prácticamente imposible un seguimiento riguroso y sosegado, así como un estudio pormenorizado de las mismas. Seguimiento que ni tan siquiera las bibliotecas más especializadas y económicamente potentes son capaces de poner en práctica.

A comienzos de los años setenta el patrón de las revistas de arte operaba desde la estructura: crónica de exposiciones, suelto crítico, monográfico, publicidad de galerías de arte, y pocas se salían de ese patrón, desde las más afamadas a las más humildes. Las que de vez en cuando ofrecían textos teóricos de interés y altura eran, y siguen siendo, *rara avis* entre la dominancia homogeneizadora de los instrumentos de publicidad y propaganda que se adaptan a los deslizamientos efectuados en los mecanismos de los sectores y subsectores del sistema. Los setenta, no obstante, como herederos de la *inmaterialidad*, cuando no de la inmanencia que las corrientes conceptuales habían puesto en circulación, así como el periodo de repliegue después de las derrotas del 68, constituyeron años en los cuales vinieron a iniciar su andadura publicaciones que, sobre todo desde Europa, trataron de romper con el patrón dominante, trabajando y operando en propuestas editoriales, temáticas e ideológicas vinculadas a contextos específicos. *Art Monthly*, *Kunstforum*, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* ilustran con cierta ejemplaridad proyectos que, hasta hoy, siguen estando vivos. Proyectos de revistas y publicaciones periódicas que se expandían por doquier, desde plataformas institucionales o independientes, en el horizonte de la necesidad de discurso y la producción del mismo. En Europa occidental, parece oportuno reseñarlo, entre los años sesenta y setenta, en el contexto de las dictaduras de España, Grecia y Portugal, aparecieron y se desarrollaron revistas culturales clandestinas que, en el caso concreto español, fueron un instrumento informativo, cultural y propagandístico del antifranquismo militante; su mera puesta en práctica acarreaba para sus responsables multas y condenas a años de cárcel. Se trataba, por ende, de piezas críticas que no acabaron de engarzar en la maquinaria cultural de consenso que puso en marcha la llamada *transición democrática*, pero que sirvieron para intentar restablecer los puentes con una *modernidad* que el franquismo había dinamitado.



Chroniques de l'art vivant n.º 32, 1972, Francia.

Por aquel entonces todo lo que quedaba fuera de Europa y Estados Unidos ni estaba ni se esperaba en el mundo del arte; a lo más, alguna propuesta o noticia de América Latina, pero siempre vinculada a París o Nueva York. Los ahora tan revisados años setenta fueron tan convulsos como tranquilos, un periodo en el cual el mundo del arte se reconfiguraba y adaptaba a pautas de comportamiento que, todavía en ciernes, asumían el consenso y enterraban la disidencia. De algún modo, las revistas de arte se preparaban para dar cuenta de las futuras andanzas de un germinal SAG que ya proyectaba circular a gran velocidad por la autopista que condujera a los revisionistas, alegres y fallidos años ochenta.

En los ochenta todo era, o parecía, de color y olor de rosas. El ciclo económico expansivo y las bolsas alcistas y desbocadas tuvieron su imagen especular en el arte contemporáneo. Desde Italia, Estados Unidos, Alemania y demás países del Occidente hegemónico se propagó la buena nueva: la pintura no había muerto, simplemente dormía y, de manera abrupta, despertaba. El aparato de agitación y propaganda de aquellos nuevos tiempos emitía su discurso a través de *Artforum* y, sobre todo, desde la muy dinámica, alegre, colorista, distendida y rápida *Flash Art*, una especie de *Artforum* europeo. Nacieron, no obstante, dos revistas que merecerían un capítulo aparte: *Parkett*, fundada en 1984 en Suiza, que ofertaba una estructura interna cuidada y rigurosa en la cual información, conocimiento, mercado y publicidad se repartían de manera elegante y sosegada; y *The New Criterion*, fundada en Estados Unidos en 1982 por el sagaz crítico Hilton Kramer, la cual constituyó el más sesudo, académico y reaccionario intento de poner orden crítico e historiográfico a un tiempo artístico que iba por otros derroteros.

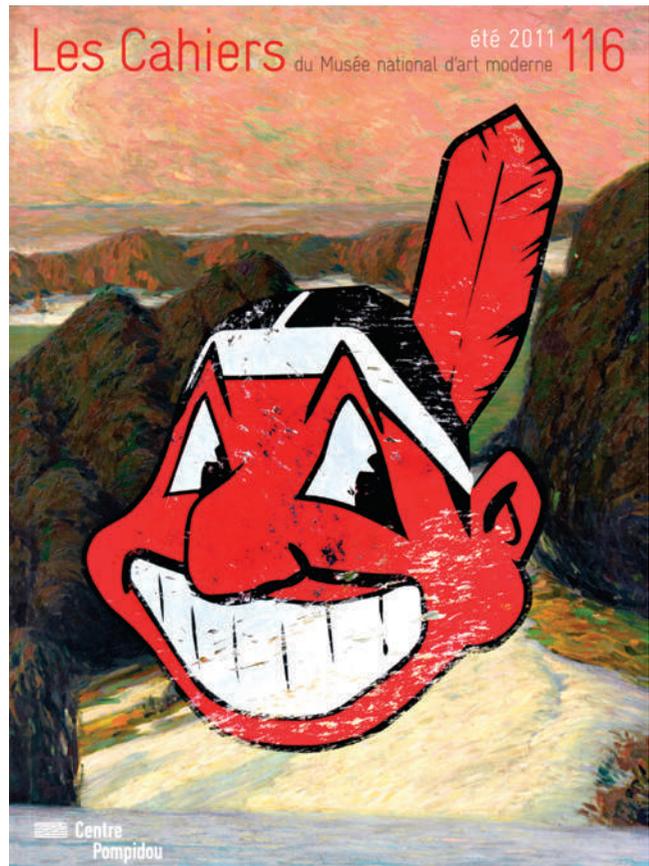
En los años noventa tuvieron lugar dos acontecimientos clave para poder entender qué había ocurrido en el pasado reciente y qué podría ocurrir en el futuro inmediato: la Documenta X de Kassel y el movimiento generado en torno a los *Young British Artists* (YBAs). La extraordinaria documenta de Catherine David y su propuesta editorial *The Book* (un notable ejercicio crítico sobre el que se proyectaba la sombra de Jean François Chevrier) tuvo la virtud de revisar crítica e historiográficamente el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial y, de paso, poner en crisis el macroevento de Kassel, una crisis de la cual aún hoy no se ha levantado. Por otra parte, desde 1991, el YBAs tuvo a bien aportar su granito de arena con la publicación *Frieze*, cuya máxima virtud era —y es— que no aportaba nada de nada y seguía siendo fiel al patrón conservador históricamente dominante de las revistas. Siguiendo el ruido creado por *Frieze* y en su misma onda, se crearon cientos de publicaciones que giraban y continúan girando en torno al núcleo central del sistema *feriabiernalizado*, núcleo energéticamente alimentado por el dinero, limpio o sucio, que inevitablemente se residenciaba en la *city* londinense y se movía a sus anchas por Basilea, Miami y cualquier paraíso fiscal. En los noventa del siglo pasado y durante los primeros años del presente, el dinero manda, y manda mucho en el SAG, mediante su conversión en valor ficticio, como resultado del trasiego de capitales y al albur del aumento de la velocidad en la producción de obras y actividades artísticas. En todo caso, y en el territorio de la

producción editorial, *peccata minuta* respecto a los emprendimientos estrictamente empresariales por venir: *Taschen* y *e-flux*, dos auténticos B-52 con armas de destrucción/construcción masiva dirigidos al público generalista que sostenía la nueva institucionalización global del arte. *Taschen* es el discurso delirante del *low cost* y el *fast food* aplicado al mundo del arte por medio de publicaciones en las cuales la fotografía y el tamaño importan, productos variopintos de consumo rápido y precios por los suelos cuyo destino último es el olvido en los estantes de una clientela dócil y previamente entregada.

El sistema, no obstante, operó cambios profundos en lo referente a la consideración y distribución de las áreas geográficas en las cuales se proyectaban y mostraban o comercializaban las obras de arte. En efecto, el ancho eje Europa Occidental-EE. UU.—de manera tímida en los primeros años noventa y decididamente fuerte a partir de la Documenta 11 en el 2002— quedaba superado ante la avalancha de propuestas procedentes de Latinoamérica, el sudeste asiático, los países árabes y, en menor medida, África. La tan manoseada globalización cubría todos los espectros del SAG, si bien los centros de poder y decisión seguían en el eje Nueva York-París-Basilea. Así, los dos extremos del nuevo orden en el arte contemporáneo los constituían el boom latinoamericano y la explosión china. Sobra decir que el buenismo del viejo orden respecto al nuevo se basa en un neocolonialismo de más o menos buenas intenciones, cuando no en un racismo políticamente correcto y, en ambas casuísticas, con la subsunción de los valores de la vieja hegemonía por parte de los mediadores otros. En todo caso, los cambios geoestratégicos acaecidos en el SAG —perceptibles y constatables en ferias, bienales, museos, exposiciones temáticas y grandes eventos— no han tenido su reflejo en el mundo editorial globalizado; baste comprobar, a modo de ejemplo, la reciente edición 2013 de *The NY Art Book Fair*, en la cual, entre más de 300 expositores, había 3 latinoamericanos (tan cerca, tan lejos), 6 asiáticos, 2 australianos, 86 europeos, 18 canadienses y 188 estadounidenses. Un reparto territorial semejante se da en ferias de libros y publicaciones de arte en Berlín, Londres o las diferentes localizaciones de Art Basel. Cabe pensar y decir que aquí y ahora la globalización es una ilusión y una gran impostura, impuestas desde los centros neurálgicos del Imperio.

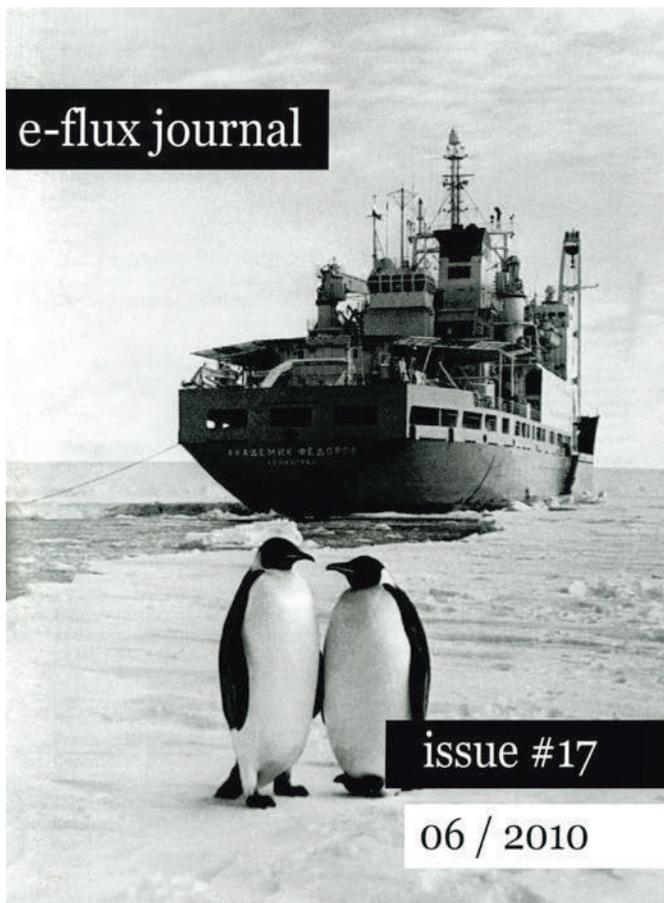
La aparición y veloz desarrollo de Internet merecerían un monográfico aparte, lejos de la mitologización de la cultura 2.0. Prácticamente todas las revistas impresas en papel se han ido adaptando por medio de sus webs a la digitalización y la universalización *online* y gratuita, ofreciéndole al mercado una nueva posibilidad de crecimiento, más específicamente al mercado publicitario. Como en toda la cultura 2.0 escrita, la megaidealizada biblioteca universal en línea no ha traído consigo una mayor cota de lectura y aún menos de lectura especializada. La proliferación de webs, blogs y productos *online mix* ha crecido a gran velocidad, ha diseminado la información y ha hecho del conocimiento contrastado una imposibilidad.

En el confuso cosmos 2.0 de las artes visuales sobresale *e-flux*, proyecto emprendedor y empresarial donde los haya, bien diseñado y desarrollado, atractivo, rápido, versátil y



con una inusitada capacidad de adaptación a las necesidades del sistema: *e-flux* refleja, como ninguna otra entidad, la estructura publicitaria, informativa, pensante y de generación de conocimiento que el sistema del arte es capaz de ofrecer. Quien no tenga un spot en *e-flux* no existe. Diversificando su emprendimiento en una variada oferta de productos y actividades *online* y *offline*, su revista propiamente dicha, *e-flux journal* —de distribución gratuita y con un enorme entramado de agentes colaboradores a lo largo y ancho del mundo—, trata temáticamente y a través de monográficos asuntos variadísimos con textos y autores acordes al espíritu del tiempo y que, en caso alguno, pasan de los reiterativos discursos que se apoyan en un pensamiento meridianamente débil. La pléyade de autores negrinianos, berardianos y groysianos, que citan recurrente y sistemáticamente a los mismos autores, es marca inconfundible de la casa, escritura *prêt-à-porter* de consumo y disfrute rápido: *e-flux* es Zara, está en cualquier lugar del mundo, en los mejores sitios y a precio razonable.

La influencia que han podido ejercer las publicaciones periódicas y revistas de arte es algo que está pendiente de análisis, estudio y enjuiciamiento crítico riguroso. Con la oportuna humildad creemos que, en estas páginas, se encontrarán análisis de interés pero no la explicación científica y crítica que el asunto pudiera requerir. Nuestra sospecha e hipótesis de partida es que las revistas de arte poco o muy poco influyen



e-flux journal n.º 6, 2010, Nueva York, EE. UU.

en el conocimiento del arte, más allá del ruido visual ocasionado por la proliferación de imágenes a todo color y a toda velocidad. Un intento serio de trabajar con las revistas de arte contemporáneo y su impacto en el desarrollo del mismo fue el Magazine Project de la Documenta 12 en el 2007. Después de una estudiada selección de noventa y un publicaciones no estándar de todo el mundo, a las cuales se implicaba en un proceso de discusión colectiva en torno a tres ejes temáticos —*Is modernity our antiquity?, What is bare life?, What is to be done?*—, el proyecto dio de sí menos de lo que podría haber dado, víctima del desbarajuste interno del equipo comisarial. Dicho proyecto estuvo dirigido con eficacia por Georg Schöllhammer y un equipo de gestores y teóricos emergentes que logró reunir miles de textos de libre disposición para las revistas implicadas, textos de los cuales hoy no queda ni rastro en los propios archivos de Documenta. Quedaron, eso sí, tres tomos editados con anterioridad —por Taschen, precisamente— a la inauguración de la exposición: *Modernity?, Life!, Education*, los cuales bien cabe incluir en la línea que se abre con *The Book* de la Documenta X y que finaliza, por ahora, con *The Book of Books* de la Documenta 13, un auténtico revoltijo conceptual e intelectual, manifiestamente *light* y desordenado en el cual —y esto es común a las publicaciones del SAG— los grandes pensadores, filósofos y teóricos del pasado y el presente están ausentes.

Pero el Magazine Project, y esto sí es relevante, también puso en evidencia la existencia de cientos de proyectos editoriales no estándar, ubicados en países fuera de circuito y países emergentes, que trabajan en líneas programáticas, ideológicas y teóricas, desde bases de independencia y autonomía razonablemente realistas, y cuya sola existencia refuta la unanimidad, uniformidad, linealidad y contingencia ideológica de un mundo y un tiempo en zozobra.

Madrid, octubre del 2013



# Das Kapital.

Kritik der politischen Oekonomie.

Von

**Karl Marx.**

Erster Band.

Buch I: Der Produktionsprocess des Kapitals.

---

Hamburg

Verlag von Otto Meissner.

1867.

New-York: L. W. Schmidt, 24 Barclay-Street.

## Discursos, discursividades, vínculo e historia

Es claro que si hay algo en lugar de nada, ese *etwas*, ese pequeño algo, son las distintas discursividades, regímenes de la verdad y del discurso, pero también los procedimientos mediante los cuales —y por no se sabe qué necesaria contingencia— vienen a inscribirse histórica y originariamente los sujetos o, para ser más exactos, vienen a ser producidos por ellos.<sup>1</sup> O sea que, al comienzo no hay nada más que el comienzo, y al principio... sencillamente, era el principio. Así las cosas, por un lado, no hay realidad prediscursiva que valga, como tampoco hay metalenguaje ni, por supuesto, simulacro del simulacro.

Jean-Claude Milner nos da una de las claves en *Los nombres indistintos*:

Hay tres suposiciones. La primera, o más bien la suposición uno, pues ya es excesivo darles un orden, es que, por arbitrario que sea, *hay*: proposición *thética* con no más contenido que su planteamiento mismo; gesto de corte, sin el cual no hay nada que haya. Se nombrará esto real o R. Otra suposición, llamada simbólica o S, es que *hay lalengua* [sic], suposición sin la cual nada, y singularmente ninguna suposición, podría decirse. Otra suposición, por último, es que *hay semejante*, donde se instituye todo lo que forma lazo: es lo imaginario o I. [...] Asimismo, nada de R podría obtenerse ni de I ni de S; hiancia infranqueable que, mal que bien, se escribirá en S, es decir en lalengua [sic], mediante una negación: no escribirse, no decirse, no admitir el discernimiento, e igualmente en forma de teoremas: no hay todos, no hay relaciones, no hay semejante, ni propiedades, ni clases (en estilo restrictivo esto se dice: no hay todos, relaciones, similitudes, representaciones, propiedades, clases, que no sean imaginarios). Paralelamente, en I, para un ser apresado en la trama de lo representable y de lo posible, lo real aparecerá como lo irrepresentable y lo imposible como tales. Allí, pues, donde I insta el espacio y el tiempo como modos especificables de la relación y cuyo cruce determina la forma de todo acontecimiento posible, R decidirá una suerte de fuera-del-espacio del que ciertas topologías configuran metáfora, una suerte de fuera-del-tiempo del que el instante hace fecha, una suerte de fuera-del-acontecimiento que el puro encuentro realiza. (Milner 1999, 9)

S distingue, I hace vínculo y R es lo indistinto. De donde pueden sustraerse, asimismo y prosiguiendo con las implicaciones lógicas que nos da Milner, algunos otros teoremas como que: 1) todo discurso sería un vínculo social, 2) solo lo

---

1 A fin de cuentas, *volens nolens*, las suposiciones siempre pueden ser incesantes y los redondeles indestructibles. No obstante, solo conocemos tres discursos —lo ternario siempre es fundamental— que dicen que todo discurso es de semblante, incluyendo —a veces en extimidad, bien es cierto— el suyo propio: son los discursos que dependen de las refundiciones marxistas, fenomenológicas y psicoanalíticas, como por ejemplo las del *rien que signifiant* lacaniano, del *sinon qu'il y a des vérités* badioudiano y del *rien que phénomène* richiriano. Y estas serán, como puede presuponerse, nuestras tres orientaciones en el pensamiento. Y es que, aunque solo fuera porque la razón misma es ya una metáfora de lo infundado, pudiendo haber siempre todas las razones que se quiera —y siempre unas más astutas que otras— se nos podría conceder, digamos mediante un axioma de elección, que existe también la razón radicalmente Otra, siempre inhallable y perdida: hay lo inconsciente, las verdades y el acontecimiento, el fenómeno como nada más que fenómeno, que es esencial e irreductiblemente entredós y parpadeo.

# OCTOBER

## 93

Mary Kelly

Michael Jennings

Nikolai Tarabukin

Maria Gough

Paul Galvez

Leah Dickerman

*mea culpa*

*Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Early Weimar Republic*

*The Art of the Day*

*Tarabukin, Spengler, and the Art of Production*

*Portrait of the Artist as a Monkey-Hand*

*Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography*

\$10.00 / Summer 2000

Published by the MIT Press

October n.º 93, 2000, EE. UU.

imaginario podría o sabría —es lo mismo— hacer vínculo y 3) solo lo imaginario se desplegaría como el lugar de la representación —que todo semblante implica necesariamente—. Pero lo que más importa es la implicación, en consecuencia lógica, de que 4) todo discurso no sería sino de semblante y, por extensión, lo sería igualmente todo vínculo como representación imaginaria.

Entonces, no debería resultarnos asombroso que Foucault, ese anarquista ilustrado, viera en el discurso, justamente, no solo el lugar en el que la política se pacifica y la sexualidad se desarma, sino de un modo mucho más crucial y decisivo el «como si», o el lugar del semblante, en el que las relaciones de poder se ejercen y donde despliegan sus más terribles poderes. Así, el discurso ya no iba a ser simplemente

aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que (y con lo que) se lucha, en una palabra, el discurso pasaría a ser, en el fragor mismo de la batalla, aquel poder del que uno pretende adueñarse (Foucault 2005, 14 y ss.). Y es que, para Foucault, la voluntad de discurso es ya voluntad de poder y, de manera recíproca, la voluntad de poder se estructura como discurso. De modo que, en definitiva, no hay retórica sin psicagogia, ni psicagogia sin retórica. He ahí, viene a decirnos Foucault, sin duda y todavía, la base de nuestras pastorales, la multiplicación de nuestras policías discursivas, los controles de los enunciados y de la enunciación, etcétera. Y sin duda en ello estriba, también, la infalibilidad de todos nuestros popes y biblias.<sup>2</sup>

Se podría llevar este razonamiento hasta el límite y añadir, por ejemplo, una batería de corolarios, de la guisa siguiente: en tanto que discurso y, por consiguiente, en cuanto que semblante, el poder siempre estará en otra parte y, mucho más

---

2 Como por ejemplo, en nuestros días y por lo que respecta al mundo del arte, la Biblia Gutenberg de lo contemporáneo: *Artforum*. En la Antigüedad clásica, en cambio, la «hermeneútica del sujeto» puede descubrirse en las distintas poéticas, retóricas, éticas y políticas. *Logologos* platónico y *ortologos* aristotélico, pero siempre, es el caso, habría una ortopedia discursiva: discurso recto de lo que debe ser la relación discursiva misma de las maneras de hacer y decir, de las maneras de ser y, en consecuencia, también de sus modos de pensabilidad, visibilidad, decibilidad y sensibilidad. Tendríamos, por ejemplo, siempre en la Antigüedad grecorromana, por un lado el orden de los discursos del hacer (la poética: *ars* o *tekhné* de la *poiesis*) y, por otro, el orden de los discursos del decir (la retórica: *ars dicendi* o *tekhné* de la *lexis*) y también el orden de los discursos, de las maneras de ser (individuales: las éticas por lo que respecta al *éthos*; y colectivas: las políticas, digamos que la *politéia* en la Antigüedad es lo colectivo conmensurable al pensamiento). En el feudalismo, en cambio, todos los discursos dependen del libro y se ejercen por y con el libro mismo (nos referimos, obvio, al libro sagrado, en última instancia lo mismo da que este sea la Biblia, la Torá o el Corán); y en el capitalismo, después de haber disuelto *all that solid in the air*, parece como si, al capital, le bastara para ejercer el vínculo —o, más bien, su disolución— con la plusvalía estructurada ya, a un tiempo, como discurso o relación social y como la realidad ahistórica misma. El capital y la voracidad insaciable de la plusvalía no tienen ortopedias, ni topes. Por tanto, si bien es en Grecia donde asistimos al nacimiento de lo que se puede llamar *régimen ético y poético de las artes*, con el primado de su destino —un primado pedagógico o ético por un lado, y por el otro, uno poético o representativo—, y si en Roma se produce una especie de síntesis de dicho primado a través de lo que se llamará propiamente la *humanitas* (digamos el nombre romano para la *poiesis* retorizada o generalizada, es decir, para la cultura, por ejemplo la *cultura animi* de Cicerón, o en Horacio donde, como se sabe, esta síntesis será triyuntiva: *ingenium/ars, res/verba, docere/delectare*; y estará, por supuesto, ordenada por el *decorum*); en lo feudal será la palabra y un régimen sacralizado basado en el primado del libro; mientras que en el capitalismo toda letra, palabra y frase será ya ética, estética, poética y políticamente plusvática, es decir, en la subsunción real del trabajo en el capital tan solo se tratará de seguir con el proceso de la extracción —o extorsión— de plusvalía por otros medios (es el primado estético de la propia plusvalía en lo que podemos llamar, después de Rancière, «régimen estético de las artes»). He ahí, en fin, donde se inscriben —a saber, en la valorización del valor— todas nuestras revistas de arte en la actualidad. Lo dicho, antes teníamos las poéticas o la Biblia, hoy: *Artforum*. Y, a decir verdad, desde hace mucho tiempo, quizá demasiado, ya no hay debate crítico ni teórico que valga: el capital monologa en eterno soliloquio —cuando no lo reduce todo al silencio—, o bien, tal vez todos nos hemos convertido en ventrílocuos del capital mismo, a sabiendas o sin saberlo.

inopinadamente, lo real del poder siempre se subjetivará como servidumbre voluntaria. He ahí el «nudo de servidumbre imaginaria que el amor debe siempre deshacer o cortar de tajo» (Lacan 2006).

Sea como fuere, no hay duda ahora de que la historia nace de la tiranía y de que, por añadidura, los tiranos nacen de las leyes, y no de la anarquía. Solo que el tirano, o el dominante sin más, es tan esclavo de su dominación —es decir, de su tiranía que, para él, se configura como el horizonte ciego de su autoconservación— como pueda serlo el dominado, salvo por el detalle de que no es lo mismo estar sujetado que ejercer la sujeción, por supuesto. Creemos que Marc Richir no apuntaba a otra cosa cuando, en *La contingencia del déspota* —primero de sus libros traducido al español y editado por Brumaria el pasado año—, escribía lo siguiente:

Esta «realidad» fundamental consiste en que, según la célebre fórmula de Maquiavelo, toda sociedad se halla *dividida* en dos «humores» antagonistas e irreconciliables: el de aquellos miembros suyos que desean dominar, y el de aquellos que desean *no* ser dominados. El primero es el grupo característico de la clase dominante, compuesta por los «Grandes», es decir, por los que, en un momento u otro, han podido alzarse con honores, cargos públicos y, sobre todo, acumular riquezas: el objeto de sus deseos es siempre más o menos determinado, y aquellos que forman parte de esta clase están, bien en connivencia, bien en desacuerdo. El segundo grupo es el propio de la clase dominada, del pueblo de los oprimidos por la clase dominante, pobres y «sin rango»: el objeto de su deseo es escapar de esa opresión, no ser dominados, como acabamos de decir, de ahí que su deseo carezca de objeto determinado o determinable, porque es indefinido, negativo y, en este sentido, insaciable e infinito —sin duda la quintaesencia del deseo. (Richir 2013, 69–70)

Así pues, en tanto que efecto de realidad, todo discurso —o mejor, un discurso cualquiera con propiedades no cualesquiera— se estructuraría, en principio, como lo que podríamos denominar «demanda de emancipación», o bien como lo que, de lo contrario, se tendría que designar como «demanda de servidumbre». *De deux choses l'une*. Se ve que el poder no siempre, o no solamente, se aplaude a sí mismo.

Mientras tanto, la canallada no para de proclamar a diestra y siniestra o, más bien, ya da por sobreentendido que no hay —pues para ellos nunca hubo— razón para rebelarse: solo existiría razón para la servidumbre voluntaria. Siendo claro, por lo demás, que la plusvalía supone hoy esa circunstancia que favorece todos los silencios.

Nosotros, como de costumbre, ni qué decirse tiene, sonreiremos para hacer rabiar al tirano.

### **Revistas, documentos de civilización y documentos de barbarie**

Hay otros discursos en cambio, subversivos sin duda, los cuales hace tiempo que ni siquiera desean vencer, pues a buen seguro nunca estuvieron hechos para eso —ya fuera anteponiendo a vencer el prefijo *con-* o *no-*. Entre ellos se encuentran, tal

vez baste aquí con señalarlo, el psicoanálisis, la dialéctica materialista y la fenomenología no estándar. Y pensamos que acaso puedan *encontrarse* ahí en el sentido más bajo, que es también el sentido más materialista, o eso, al menos, es lo que podría desprenderse de la obra de un tal Bataille. En una palabra, podemos decir que tal es la deuda impagable que está en juego, que estas orientaciones de pensamiento —las cuales presuponen, por añadidura, tres materialismos distintos, articulados en igualdad y diferencia, a saber: el histórico, el psicoanalítico y el fenomenológico— se nos presentan como un sistema ternario del avatar irreductible de vivir en, con y por las ideas.

Si bien el estatuto del decir prodiga un cierto real del que nadie podría desde-  
cirse, en el discurso capitalista que después de su triunfo global —digamos,  
rápidamente, que en dos tiempos: 1945 y 1989— discurre como una piel, es decir,  
como un inconsciente, la plusvalía, esa única, verdadera y siempre sintomática  
creación que a este discurso se le reconoce —aunque pueda metamorfosearse de  
las más variopintas formas— va camino de convertirse, si nadie lo remedia —y desde  
luego, parece que no somos capaces de hacerle frente o, como si dijéramos, vivir de  
otra manera o articular un saber hacer con la no-plusvalía—, en nuestro más actual  
y virtual quiste simbólico.<sup>3</sup>

Pero resulta, por causalidad metonímica o efecto estructural —esas *casualidades*  
que, sospechamos, sobrepasan la mera casualidad—, que los discursos han de produ-  
cirse, circular y reproducirse y, para ello, necesitan ser soportados por diferentes

---

3        Acerca del quiste simbólico, la fenomenología richiriana sostiene, como de costumbre, cosas muy interesantes, al punto que cruciales, en el *hic et nunc*. Para Richir, el quiste simbólico es un *etwas* que bloquea todo acceso al sentido o al hacer en sí mismo. Sería, por añadidura, siempre deambulante e impediría al sujeto, como si del genio maligno se tratase, estar totalmente en el mundo. Dice, así, Richir: «La laguna como fenomenalidad en el plano fenomenológico del *logos* por hacer se colma en un sentido esparcido ciegamente en los significantes, muta, según nuestra imagen, en quiste simbólico que inhibe el ser-en-el-mundo, lo “perturba” (Bingswanger) [sic] como un tumor maligno. El estructuralismo debía estar particularmente adaptado y atento a este tipo de cierre. Constituye un momento fecundo en la comprensión de lo que aquí está en juego. Pero solo es un momento, particularmente apto para comprender los “efectos” de sentido en los significantes. Pero solo hay efecto de sentido en un sentido abortado o faltante. Y eso, el sentido lo arriesga siempre, como hemos visto, él que jamás puede ser “poseído”, él que solo cree encontrarse para perderse, él, sobre todo, que es *común*, abierto a todos los vientos, a todas las pruebas que podamos hacer. *El sentido no se da ni se toma, sino que se hace*. Y solo se hace bajo el horizonte de ausencia radical que es el horizonte de trascendencia del mundo, es decir, de este no sentido absoluto que es la muerte. Ser hombre es llegar a ser, devenir según la palabra de Nietzsche, lo que se “es”, en el más radical enigma, y en un incesante combate del sentido contra el no sentido, de la *vida* contra la *muerte* y de todo ello, una vez más, la sexualidad como experiencia humana forma una parte integrante» (Richir 2013).

# radical philosophy 146

£5.25 €9 \$11

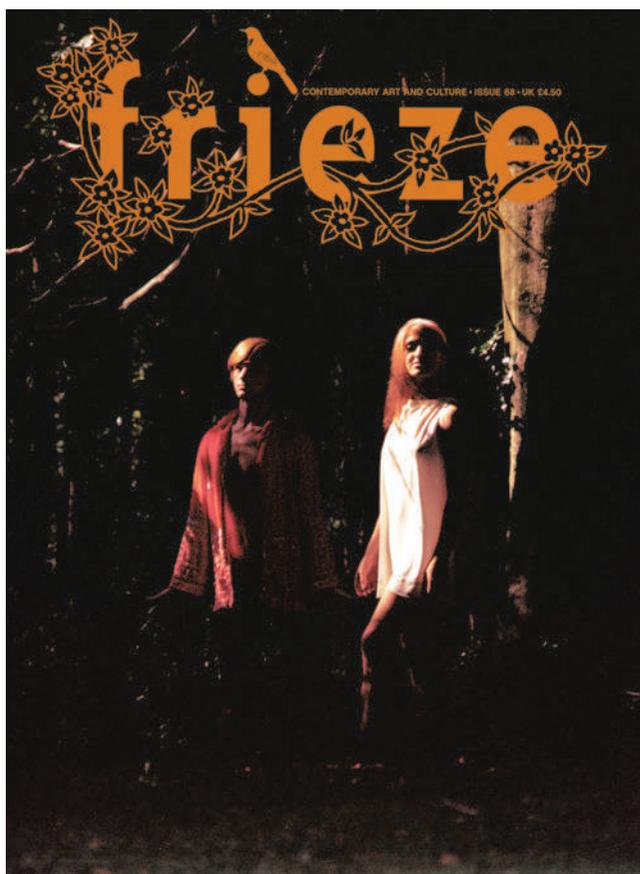


**Who's Afraid of Gay Parents?  
A New Left Party in Germany  
Absolute Art, Absolute Commodity  
The Impossibility of Gender in China  
Documenta Magazines Debacle  
Richard Rorty, 1931–2007**

Radical Philosophy n.º 146, 2007, Reino Unido.

agentes y reproducidos por y en distintos aparatos. Como se sabe, el gran Althusser los llamaba AIE, Aparatos Ideológicos de Estado (2005).<sup>4</sup> Así, los agentes o soportes

4 Hoy, en cambio, los más avisados, digamos: los entendidos, conocen este funcionamiento bajo el eufemismo de Institución–Arte. Aquí es donde el arte se instituye como arte, donde se dice lo que hay y lo que no hay, lo que es arte y no lo es; en una palabra, se crea la realidad del arte como tal y la mayor parte de los modos de existencia de este, o, se nos concederá fácilmente, al menos sus modos institucionales. Y se crea, además, un espacio–tiempo para la usurpación propietaria de los medios de producción genéricos del arte, la dominación del valor (del trabajo pasado y muerto) sobre el trabajo vivo, cuyo efecto expandido es la reproducción de las condiciones de producción, que son, al mismo tiempo, condiciones de explotación. En una palabra, es donde la obra de arte se convierte en plusproducto, por decirlo así, en una figura más del plustrabajo, objetivándose mediante la relación fantasmagórica del dinero en una metamorfosis de capital. Así, la institución es uno de los lugares privilegiados en los que se cumple la valorización del valor y donde se lleva a cabo el tránsito de la subsunción formal a la subsunción real del arte en el capital.



Frieze n.º 68, 2002, Reino Unido.

de dicho discurso, en nuestro caso el capitalista, se encargarían, entre otras funciones, de hacer pasar las relaciones por cosas. Es la función sublimadora o trascendental del poder como semblante. El capital podrá ser a partir de ahora cosa, pero en cuanto cosa, capital. El dinero tendrá en lo sucesivo, tal y como nos recordaba Marx, el amor dentro del cuerpo. ¿Qué decir de este amor? Tan solo nos limitaremos a apuntar que, si existiera algún Dante plusmoderno, debería colocarlo a las puertas del infierno.<sup>5</sup>

---

5 En realidad, que nadie se equivoque, ni nos lamentamos ni nos consolamos. Así es como funciona todo *pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*. Es probable, al menos así lo piensa Sibony, que tanto la valorización como la red que organiza tal mercado sean solo «aspectos del amor narcisista que estructura el arte contemporáneo» (2005). El principal problema es que, como se dice comúnmente, hay amores que matan y esa relación social que llamamos plusvalía (que es todo el *misterio* del discurso capitalista) lleva chorreando sangre desde hace por lo menos seiscientos años. Otra fórmula de Marx a este respecto, que por cierto encontró en los versos 2140–2141 del *Fausto* de Goethe, era: «el capitalista, al transformar dinero en mercancías que sirven como formadoras de la sustancia de un nuevo producto o como factores del proceso laboral, al incorporar a su objetividad muerta la fuerza de trabajo viva, transforma valor, trabajo pasado, objetivado, muerto, en capital, en valor que se valoriza a sí mismo, un monstruo animado que comienza a “funcionar cual si tuviera dentro del cuerpo el amor”» (véase la sección III, cap. 5 del t. I de *El capital*, puesto que varía en las diferentes versiones en español).

Lo que importa, ahora, es que la revista o la publicación periódica (da igual si de arte, de caza y pesca, costura, moda y confección, actualidad, o del corazón) es un *Funktionär* del más alto nivel y grado para el capital, y ello desde sus orígenes mismos. Sin ir más lejos, hoy estas parecen hechas solo para las buenas gentes, cuya figura tipo o figura ideal es el buen burgués, es decir, que están hechas para todos aquellos cuyo único deseo es poder disparar en legítima defensa. A fin de cuentas se trata de la diabólica miseria simbólica del capital, empleando todos los medios a su alcance —o lo que es lo mismo todos los medios que existen, pues controla las condiciones de producción— para alcanzar el que pareciera ser su único fin: la proletarización (desposesión del saber, poder, hacer, etc.) de la humanidad en su conjunto.<sup>6</sup> Aquí, tal y como veía Benjamin, todo documento de civilización se convierte en un documento de la barbarie.

Las revistas de arte son uno de los lugares privilegiados, algo así como las santas sedes, junto con el museo y las galerías; siendo el crítico de arte —en su actual estado de mutación o desaparición— una de las figuras más notables de la valorización del valor en el arte, junto al comisario, el marchante y el coleccionista. Vale decir, en este sentido, que la plusvalía se hace *carne* y *verbo* a su paso por estos templos contemporáneos del SAG (Sistema de Arte Global, siguiendo el magnífico concepto de Darío Corbeira) y ello siempre a través y a resultas de sus personificaciones,

---

6 Un pequeño matiz que no va a servirnos, por cierto, de lenificación: sucede que, para el propio capital, la burguesía misma —pequeña, mediana y grande— le está empezando a salir muy cara e insoportable. El capitalismo es un magnífico y perverso productor y gestor de crisis que, cual revoluciones de su propio funcionamiento, se instrumentalizan en los medios necesarios para seguir con la lógica del beneficio e incrementar la tasa de ganancia, solo que esta vez sería la propia burguesía quien, en apariencia, parecería perder. Exactamente lo que va a perder, pero en la estricta lógica del «quien pierde gana», es una relación que le es expropiada históricamente a la fuerza de trabajo: el salario como y del ideal (Milner 2003). Es como si la burguesía pretendiese enterrarse a sí misma mediante el exterminio obrero. Por supuesto, ahora, como siempre, el obrero es un costo de producción y el sistema no puede o no quiere soportarlo. Por tanto, importa bien poco cómo eliminarlo: si de inanición, por desatención médica, a través de la miseria simbólica o, directamente, en cualquiera de nuestros campos de concentración posmodernos (o en un *camping* que, más o menos, es lo mismo y está construido bajo los mismos parámetros, lo cual no dejaría de ser gracioso si, para el vencido, existiera algún tipo de gracia). El salario pasa ahora, aunque siempre lo había estado, solo que ahora de un modo abierto, del lado del capital: asistimos a la creación de una burguesía asalariada y a la destrucción del obrero asalariado como tal. Ello supone que ya no habrá medios de subsistencia que compren al obrero para incorporarlo a los medios de producción, la ideología del contrato libre hará el resto y el obrero habrá de convertirse en explotador de sí mismo y de los otros (cosa que, por estructura o imposibilidad lógica no podía ser y que, por otro lado, la propia lógica interna del sistema no le va a dejar ser) o bien, con la mayor de las libertades eso sí, habrá de comprar su propia extinción. Es como si, en la más perversa de sus revoluciones, el objetivo único del capital fuera dejar de emplear al obrero, dejar de ser *Arbeitgeber* (empleador), para que sea el obrero quien contrate y emplee al capital, pasando este último a ocupar el lugar del *Arbeitnehmer* (empleado). El capital se hace, así, de manera más diabólica que nunca, vivificación de la muerte y mortificación de la vida. La eficacia de esta perversión, por el momento, es insospechada, pues sucede que los modos de denegación burguesa, *the proof of the pudding is in the eating*, son sumamente eficaces.



encarnaciones y destinaciones subjetivas, más o menos oscuras o reactivas. De ahí que el dinero posea un carácter central —o más sutilmente: capital—, así como el fetichismo de la mercancía, cuya única función, a fin de cuentas, es la de capitalizar el valor monetario de la obra por medio de su propia autovalorización y, más ilusoriamente, la de operar como simulacro del propio poder y de la supuesta seducción de la plusvalía. Lo más curioso es que, de hecho, estos lugares en los que se ejerce el vínculo, vía la relación fantasmática del dinero, han llegado a convertirse, de Charles Baudelaire a Toni Negri, en la auténtica consolación del izquierdismo. Y es curioso porque, en esa transacción, como en casi cualquier otra del mejor de los mundos posibles, el comprador tan solo representa al dinero y el vendedor a la mercancía.

A propósito, Jean-Claude Milner señala muy atinadamente en *El salario del ideal* que:

Los museos nos proponen colecciones de objetos de las civilizaciones materiales. Proponen al mismo tiempo signos materiales del ocio. Por eso se desarrollaron tanto en el siglo XIX en las sociedades más abiertamente fundadas en el trabajo. Por eso también, como verdaderos relicarios de la pérdida, estaban hechos para estar desiertos. Por eso finalmente las rebeliones del trabajo han de plantear necesariamente la cuestión de su destrucción definitiva. Paralelamente, todos



# ACCIÓN PARALELA

BENJAMIN BUCHLOH, JEAN-FRANÇOIS  
CHEVRIER, CATHERINE DAVID  
MONTSERRAT SOTO  
JOSÉ LUIS BREA

CARLES GUERRA

PEP DURÁN  
JEAN-CHRISTOPHE ROYOUN  
ANA MARTÍNEZ-COLLADO

LABORATORIO DE LUZ  
DEIRDRE BOYLE  
MABEL PALACÍN  
CARLOS TRIGUEROS MORI  
SLAVOJ ZIZEK

JOSÉ LUIS BREA  
MANEL CLOT

EL POTENCIAL POLÍTICO DEL ARTE (Y II)

SIN TÍTULO. PAISAJES 2  
TRANSFORMACIONES CONTEMPORÁNEAS DE LA  
IMAGEN-MOVIMIENTO.  
SECUENCIA 5 TOMA 1. MODOS ALTERNATIVOS DE  
PRODUCCIÓN EN [...] GODARD.  
STORYBOARD  
POR UN CINE DE EXPOSICIÓN  
TECNOLOGÍA Y CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD.  
LA FEMINIZACIÓN DEL CYBORG  
MICROMOVIMIENTOS  
UN EPÍLOGO PARA LA GUERRILLA TV  
C'ERA UNA VOLTA (ROJO)  
J VIDEO DOMÉSTICO, BRICOLAGE ELECTRÓNICO  
THE MATRIX, O LAS DOS CARAS DE LA  
PERVERSIÓN  
UNA CONVERSACIÓN CON JOSÉ MALDONADO  
FICCIONES RESIDENTES, REFLEJOS SÓNICOS



ENERO DEL 2000  
2.000 PTAS

ENSAYO, TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

los dandismos encuentran en ellos su paradigma, e imponen a sus sectarios que se conviertan ellos mismos, más allá del placer y la *bellesa*, y contrariamente a lo útil y lo agradable, en objetos de colección, cristalizando, gracias a los adornos, la civilización para un museo que nadie visita. Comprendemos al mismo tiempo que algún dandi se revele, si se terciara, como el más secreto y el más encarnizado entre los que rechazan una sociedad donde nada se pierde y nada se crea. En este caso, basta con nombrar a Baudelaire.

Pero a veces se producen cambios muy extraños. Si suponemos que una sociedad fundada en el trabajo también es una sociedad comercial (y toda sociedad comercial parece efectivamente fundada en el trabajo), entonces los signos de la pérdida se inscribirán en la forma-mercancía. La civilización se convierte en un vasto almacén de mercancías y, recíprocamente, el conjunto de las mercancías deletrea el texto de la civilización material. Ahora bien, todo este texto es una metáfora del ocio. Entonces, por una vuelta de tuerca suplementaria, una maravillosa estrategia dispone sus resortes. Gracias a los poderes de la metáfora y gracias a la captación de la civilización por la forma-mercancía, el ocio mismo se convierte en algo comprable y vendible. Nace el ocio-mercancía. A los que les importa que el tiempo de trabajo se utilice al máximo, la sociedad les propondrá en lo sucesivo compensar una vida desprovista de cualquier ocio-tiempo ofreciéndoles el medio de comprar equivalentes comerciales. (Milner 2003, 47-48)

Lo que llamamos civilización, hoy, no es más que el discurso capitalista produciendo y ordenando a cada uno de sus sujetos en su lugar *natural*, y a todos en la relación social de su excrecencia: la plusvalía. El propio tiempo y espacio devienen medios de producción, propiedad del capitalista. Y ¿cuál es el papel del artista en todo este tinglado? Si no es el tonto útil, es el hombre superfluo, y ello siendo muy optimistas.

Al final se trata de algo que Marx nos enseñó, de una vez por todas, en el capítulo I del *Manifiesto*, a saber, que «la burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados» (Marx 1972).

### **Subsunción formal/real del arte en el capital**

Ahora bien, ¿qué puede entenderse y esperarse para el arte ante la perfecta circularidad revolucionaria de la subsunción formal/real del trabajo en el capital?

Muy en resumen, y sin que ni siquiera nos haga falta abandonar toda esperanza, tan solo cabe contemplar la conversión de la obra de arte en la forma general de todas las mercancías y la subsecuente estetización de la plusvalía, cuando no su reverso en la mercancía, como forma general de la obra de arte y la plusvalorización de la estética. La religión del arte no es más que la devoción externa al *misterio* del carácter fetichista de la mercancía.

Es como si, en su locura del poder, el capital cayera en su propia trampa, hasta el punto de identificarse con su misma trascendencia y ser absorbido por ella.

En realidad, si contamos con el aserto de certidumbre anticipada, sabremos que lo único que puede conseguirse en todo esto, a la postre y después de la plétora plusvalía, no será sino el *Entleerung*, es decir, el vaciamiento.<sup>7</sup> El SAG se nos aparece, así, como lo que en realidad es para el capital, a saber: un irremplazable succionador de trabajo vivo, un insustituible extractor de plusvalía relativa.

En el tránsito subsunción formal/subsunción real de la δύναμη (potencia) capitalista, no hay vivacidad sino mortificación, no hay maravilla sino tan solo quiste simbólico, no hay formación del valor que no conduzca a la formación de plusvalía y al mundo de su feroz ligereza, de su absoluta banalidad universal. He aquí que el auténtico déspota contemporáneo no es otro que el capital, y la única tiranía es la de la plusvalía: el amo no es capitalista por ser amo, sino que es amo por ser capitalista, no habiendo amo del amo ni, *ad nauseam*, capitalista del capitalista.

Dice Marx a este respecto en el capítulo VI (inédito) del libro I de *El Capital*:

El proceso de trabajo se convierte en el instrumento del proceso de valorización, del proceso de la autovalorización del capital, de la creación de plusvalía. El proceso de trabajo se subsume en el capital (es su *propio* proceso) y el capitalista se ubica en él como dirigente, conductor; para este es al mismo tiempo, de manera directa, un proceso de explotación de trabajo ajeno. Es esto a lo que denomino *subsunción formal del trabajo en el capital*. Es la forma *general* de todo proceso capitalista de producción, pero es a la vez una forma *particular* respecto al modo de producción específicamente capitalista, desarrollado, ya que la última incluye la primera, pero la primera no incluye necesariamente la segunda.

[...] Hace su aparición asimismo la mistificación inherente a la *relación capitalista*. La facultad que el trabajo tiene de conservar el valor se presenta como facultad de autovalorización del capital, y en conjunto, y por definición, el trabajo *objetivado* aparece como si utilizara al trabajo vivo.

[...] La mistificación implícita en la relación capitalista en general se desarrolla ahora mucho más de lo que se había y se hubiera podido desarrollar en el caso de la subsunción puramente formal del trabajo en el capital.

[...] Del mismo modo que se puede considerar la producción de la plusvalía absoluta como expresión material de la subsunción formal del trabajo en el capital, la producción de la plusvalía relativa puede estimarse como la de la subsunción real del trabajo en el capital.

[...] Con la subsunción real del trabajo en el capital se efectúa una revolución total (que se prosigue y repite continuamente) en el modo de producción mismo, en la productividad del trabajo y en la relación entre el capitalista y el obrero.

[...] Se desarrollan las *fuerzas productivas sociales del trabajo*, y merced al trabajo en gran escala, se llega a la aplicación de la ciencia y la maquinaria a la

7 Vaciamiento del sentido y subsumiente desencanto del mundo. No es inoportuno recordar aquí que para Lacan existirían tres modos de hacer alrededor de este vacío: evitarlo, que sería lo propio de la religión; descreérselo, lo cual supondría una especificidad de la ciencia; y organizarlo: lo propio del arte. De esta idea sustrajimos en *Brumaria* una instalación específica para la sala 1 del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en el 2011, llamada «Un modo de organización alrededor del vacío» (*Brumaria works # 3*), que puede consultarse en el apartado *works* de nuestra web: [www.brumaria.net](http://www.brumaria.net)

# INAESTHETIK

Nr. 0

Juni 2008

## Theses on Contemporary Art

**Alain Badiou**

**Bruno Bosteels**

**Alexandre Costanzo**

**Alexander García Düttmann**

**Sebastian Egenhofer**

**Jacques Rancière**

**Juliane Rebentisch**

**Marcus Steinweg**

Inaesthetik n.º 0, 2008, Alemania.

producción inmediata. Por una parte el *modo capitalista de producción*, que ahora se estructura como un modo de producción sui generis, origina una forma modificada de la producción material. Por otra parte esa modificación de la forma material constituye la base para el desarrollo de la relación capitalista, cuya forma adecuada corresponde, en consecuencia, a determinado grado de desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas del trabajo.

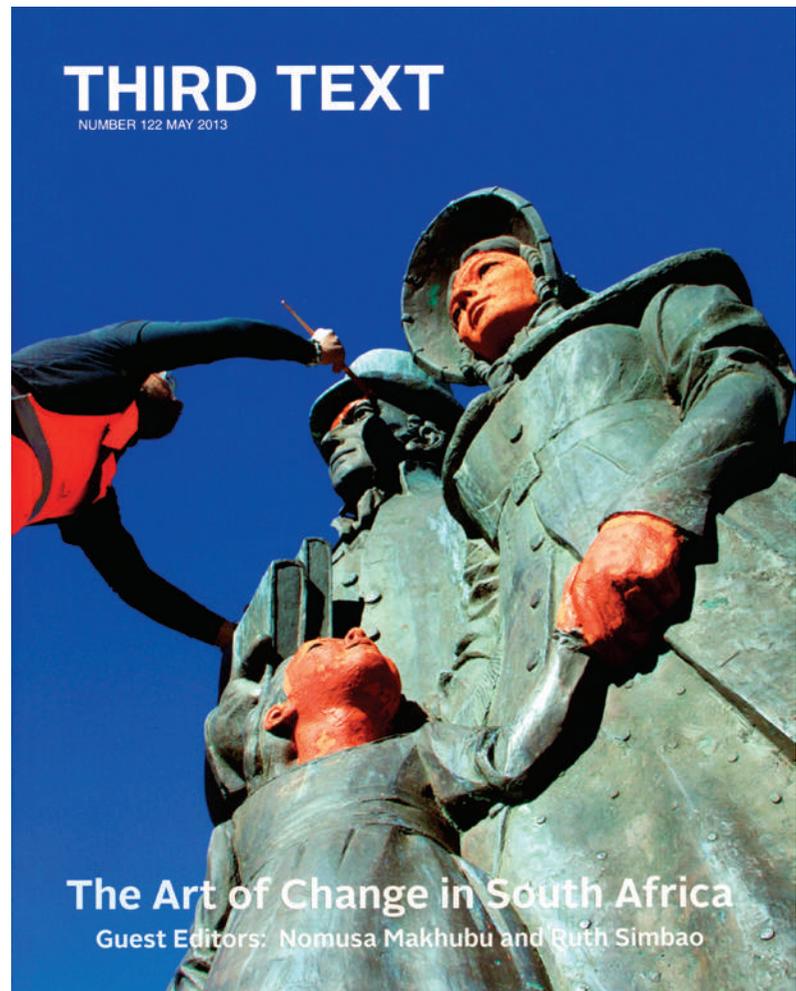
[...] En su totalidad, estas formas de producción (de la plusvalía relativa), [tienen] en común, a más del *mínimo creciente del capital necesario para la producción*, el que las *condiciones colectivas* para el trabajo de numerosos obreros que cooperan directamente entre sí permiten en cuanto tales *economizar*, en contraste con la dispersión de esas condiciones en la producción en pequeña escala, puesto que la *eficacia de estas condiciones de producción comunes* no implican un crecimiento proporcionalmente igual en su masa y su *valor*. Su uso común y simultáneo hace que su *valor relativo* (con respecto al producto) *decrezca*, por más que aumente su masa absoluta de valoración. (Marx 1997)

Así fue como se creó, escribiríamos para terminar el cuento, por medio del pro-común más plusvalor, hasta la metástasis pero ¿qué será y, sobre todo, qué significancia político-ideológica podría tener eso?

El hecho es que, hoy en día, parece que fuera el capital mismo quien disfrazara al SAG de marxista, cuando no es sino uno más de sus *Lohnarbeiter* (obrero). En fin, lo que no se haya subsumido realmente, que se subsuma idealmente: a eso se reduce el ideal capitalista. De ahí que la producción material del, así llamado y tan celebrado, trabajo inmaterial no represente más que el tránsito desde la formalidad hacia la realidad de la subsunción del trabajo en el modo de producción específicamente capitalista.

Milton, pongamos por caso, que escribió *El paraíso perdido* (*who did the paradise lost*), era un trabajador improductivo. Al contrario, el escritor que proporciona trabajo como de fábrica a su librero, es un trabajador productivo. Milton produjo el *Paradise Lost* tal como un gusano produce seda, como manifestación de su naturaleza. Más adelante vendió el producto por 5£ y de esta suerte se convirtió en comerciante. Pero el literato proletario de Leipzig, que produce libros —por ejemplo compendios de economía política— por encargo de su librero, está cerca de ser un trabajador productivo, por cuanto su producción está subsumida en el capital y no se lleva a cabo sino para valorizarlo. Una cantante que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. En la medida en que

*Third Text* n.º 122, 2013, Reino Unido.



vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero la misma cantante, contratada por un empresario (*entrepreneur*) que la hace cantar para ganar dinero, es una trabajadora productiva, pues *produce* directamente capital. Un maestro de escuela que enseña a otros no es un trabajador productivo. Pero un maestro de escuela que es contratado con otros para valorizar mediante su trabajo el dinero del empresario (*entrepreneur*) de la institución que trafica con el conocimiento (*knowledge mongering institution*), es un trabajador productivo. (Marx 1997, 84)

Bastaría con deslizar Tréveris por Leipzig y, obviamente, Marx estaría hablando de sí mismo, de la subsunción que es la suya y de cómo le van a robar su propio libro. Y, de hecho, la cuestión por increíble que parezca es esa: el saber mismo va a convertirse, *mutatis mutandis*, en plusvalía relativa. Así, cualquier filantropía o ilusión filantrópica será antropófaga o no será, atendiendo a que la única moral del capital es producir la mayor plusvalía posible. Cualquier cooperación, o incluso cualquier crítica, se transforma, independientemente de la voluntad de cada quien, en una figura de la colaboración plusvática. No hay escapatoria o, tal vez, sí...

En otro orden de ideas, no está de más recordar que incluso Flaubert dependía de la tontería —vale decir que estaba subsumido por ella— aun cuando, por otro lado, pretendía combatirla, seguramente con la mejor de las intenciones —el infierno está lleno de ellas— y sin duda con una de las más hermosas escrituras que se hayan dado nunca: *Bouvard y Pecuchet* es un libro desternillante, por muy inacabado que esté o precisamente por ello.

Por seguir un poco con esa misma tontería, se podría mantener incluso que de la subsunción no escapa ni el número. De ahí, digamos, el hilo conductor del análisis en el discurso sostenido por Frege en sus *Grundlagen der Arithmetik*, donde cuestiona los términos que la axiomática de Peano —la cual, como se sabe, le fue suficiente para construir la teoría de los números naturales— aceptaba como primeros, a saber: el cero, el término de número y el término de sucesor. Es decir: 0, n, n' (=n+1). Así, para Frege:

[...] el cero entendido como un número que asigna al concepto subsumiente la falta de un objeto, en cuanto tal, es una cosa, la primera cosa no real en el pensamiento. Si construimos el concepto del número cero, este subsume al número cero como su único objeto. El número que le asigna es, por tanto, 1. Así, el sistema de Frege, juega con la circulación de un elemento en cada uno de los lugares que fija: del número cero a su concepto, de ese concepto a su objeto y a su número. Circulación que produce el 1. Este sistema está, por lo tanto, constituido de tal modo que el 0 se cuenta como 1. Computar 0 por 1 (cuando el concepto de 0 sólo subsume un blanco en lo real), es el fundamento general de la sucesión de los números. Esto es lo que demuestra el análisis de Frege sobre la operación del sucesor, que consiste en obtener el número que sigue a n agregándole una unidad: n', sucesor de n, es igual a n + 1, o sea... n... (n+1) = n'... Frege abre el n+1 para descubrir qué significa el paso de n a su sucesor. (Miller 2003, 117-118)

# KUNSTFORUM

1 Y 5116 F

Bd. 95, Juni, Juli 1988

INTERNATIONAL



## TRANSFORMATION UND WIEDERKEHR

Zur künstlerischen Rezeption nationalsozialistischer Symbole und Ästhetik

Essay: Heterogene Wirklichkeiten · Interviews mit Donald Judd, Rainer Jochims  
Pieter Laurens Mol, George Condo, Rupprecht Geiger, Alfred Hrdlicka, Klaus Staack

También la clase, la clase sociológica queremos decir, consiste en sí misma en un dispositivo de subsunción. Por ejemplo, una verdadera palabra (que hace frase, que hace lengua) obrera pasaría, como ve muy bien Rancière, por la desidentificación con el cuerpo obrero dado. Por eso, la verdadera política no es más que lo que interrumpe el juego de las identidades sociológicas: la verdadera lucha de clases es la lucha por no ser nunca una clase. De ahí, también, la concepción marxista o clásica del proletariado, al menos bien entendida: es la clase de la sociedad que ya no es una clase, sino el producto de la descomposición de todas las clases.<sup>8</sup>

En efecto, todo sucede como si, en la fórmula básica  $M-D-M'$  y en su par plusválido  $D-M-D'$ , viniese a encerrarse todo nuestro porvenir y, también, la eternidad de nuestro infierno. No siendo el arte por el arte otra cosa, en realidad, que la producción por la producción, lo cual supone nada menos que poner a trabajar al arte mismo como *Funktionär* (agente real) y *Understrapper* (representante) del capital.

Se sabe que para Shakespeare, léase el famoso último acto de *Macbeth* —que mucho más tarde daría título a una de las más conocidas novelas de Faulkner—, la historia no era más que una obra llena de ruido y furia, contada por un idiota y que no significaba nada en absoluto. Sus tiempos eran dulces comparados con los nuestros (incluidos los de Faulkner: tal vez nada tuviera sentido pero la vida merecía la pena ser vivida, a pesar de todo). Hoy, en el devenir *mafia* del capitalismo, que también es la época de la lumpenburguesía mundial autoproclamada como sujeto sustancial e ideal trascendental (*ens originarium, ens summum et ens entium*) campando a sus anchas por el mapamundi, la historia la escriben los canallas. Es el domingo de la vida, nos dicen. El motor de la historia es la canallada.

### Arte, plusvalía y vida

Walter Benjamin jamás llegaría a saber hasta qué punto se iba a hacer real su tesis siete de *Sobre el concepto de Historia*:

---

8 Aunque, desde luego, no habría que perder de vista algo que señala Richir a este respecto: «aun cuando en la sociedad liberal siempre existe una inmensa parte de mistificación ideológica, lo que le impide llegar a ser pura y simplemente “totalitaria” es el papel activo que juega siempre, muy a su pesar, el proletariado en tanto que salvaje, en tanto que Otro de la sociedad en la sociedad, que actúa como la diferencia interna al conjunto de la sociedad burguesa, como una suerte de equivalente a la “naturaleza” tal y como la pensaba Rousseau, como el elemento que, por su contestación activa del orden burgués establecido, impide a la sociedad encerrarse en sí misma como cuasi-trans(a)parencia en relación a la Ley del Estado, como si las “energías” sociales y los “desórdenes” revolucionarios de 1789/94 se hubieran, por así decir, “estabilizado” o “instituido” en tanto que elemento necesario o inevitable de toda vida en sociedad» (Richir 1976). De ahí la perversión burguesa; dominar al otro en tanto que otro, en lo que tiene de irreductible, haciendo que este no solo consienta, sino que desee tal dominación. No por casualidad, Hobbes veía en la naturaleza a una puta que estaba ahí para ser doblegada; para el capital, esa ramera lleva el nombre innombrable de proletariado. Y esa es la paradoja del proletariado, a saber, ser algo análogo a la división por cero pero, por eso mismo, ser también la única potencia lógica como tal.

El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer. (Benjamin 2008)

El historiador del que hablaba —él mismo seguramente— junto con el don de la esperanza que nos traía, ya se cuenta entre los muertos. En Port Bou tuvo lugar tan solo un primer acto de la denegación, repetida una y mil veces, del Ángel de la historia.

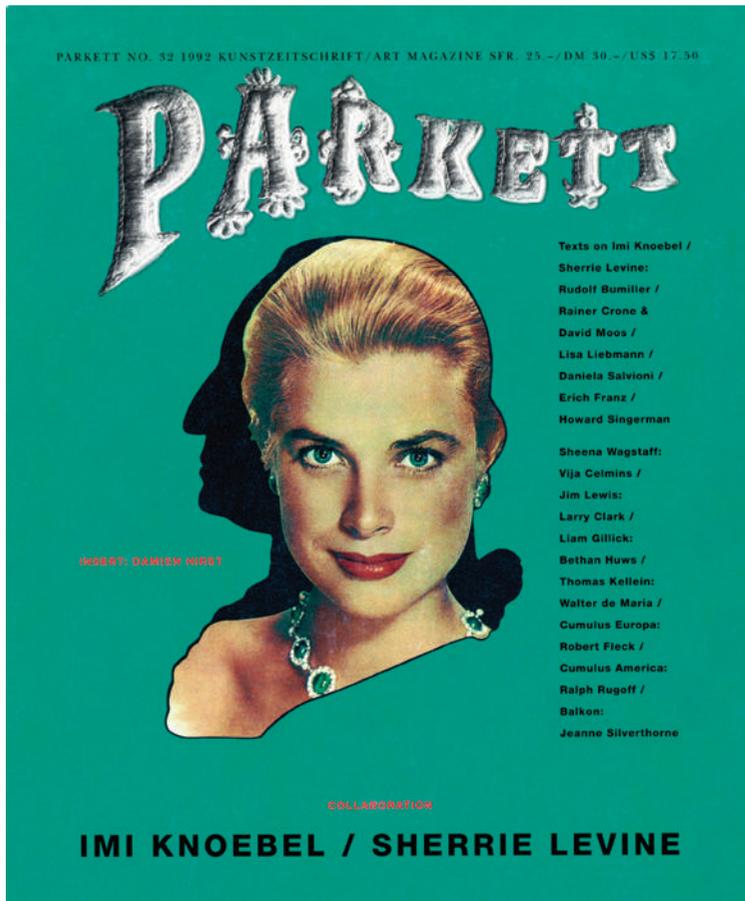
Pero no, de ningún modo. Hoy, a pesar de todo, hay y seguirá habiendo deseo, hay verdades y fenómenos de mundo —por muy metaestables y parpadeantes que sean sus estares en falso— y, sobre todo, existe la singularidad múltiple del acontecimiento. Convengamos, pues, con Sibony en que:

[...] hay dos flujos que conciernen al valor de la obra de arte, el flujo portador de su valor artístico (con sus propios criterios, particularmente el de la falla fecunda) y el flujo que comportan las cosas de valor en una sociedad (con los bien conocidos efectos de mercado y especulación). Ambos flujos interfieren y son de carácter ondulatorio: lo cual produce interferencias, resonancias que, a veces, pueden ser muy fuertes. Cuanto más se agregan, tanto más se sustraen. Hay pues o una exageración, o un paso al vacío del valor. Y es preciso tenerlo muy en cuenta. (Sibony 2005, 108; la traducción es nuestra)

Entonces, en un dilema tan resueltamente impuesto en términos de «¡la plusvalía o la vida!» que es lo que en realidad se esconde y late por debajo del ideologismo del capital «la plusvalía es la vida», se nos puede aparecer, por fin, una decisión desalienante: «sin duda la vida, ¡quédate con tu plusvalía!». Dado que en una decisión alienante siempre gana la muerte, a la vida solo le faltaría un pequeño saber hacer con la no-plusvalía para afirmarse: no todos los discursos se hallan subsumidos al discurso del capitalista. Tan solo se trata —ojalá fuera tan simple como escribirlo— de no depender de lo que uno rechaza.

La forma mercancía se nos presenta, pues, como el feliz encuentro que no cesa de escribirse entre el capital y la obra de arte (no solo la obra de arte contemporáneo, pues el capital, como hemos visto, no tiene tope y su voracidad lo subsume formal y realmente casi todo, de ahí que pueda capitalizar prácticamente todo, y si no volatilizarlo drásticamente). Pero esta necesidad es puramente ilusoria, puro simulacro. Si bien la plusvalía sigue siendo nuestro déspota contemporáneo, su necesidad no deja de ser mera contingencia, es decir, que cesa de no escribirse.

Para nosotros, el *materiatur* de la verdadera vida pasa necesariamente, *id est* no cesando de escribirse, por esta suspensión de la ley del valor y su acción más restringida en los procedimientos de fidelidad genéricos: arte, política, ciencia y amor, posándose en la aparición del fenómeno que es ya acontecimiento del despertar, con nosotros, de un mundo donde fulgura el *vivir con idea*.



En los 66 enunciados que sirven de colofón a *Lógicas de los mundos*, Alain Badiou se preguntaba «¿qué es vivir?». He aquí sus respuestas:

Enunciado 58.- Vivir supone el dato de una huella acontecimental.

Enunciado 59.- Vivir supone alguna incorporación al presente acontecimental.

Enunciado 60.- Vivir supone que un cuerpo sea apto para sostener algunos puntos.

Enunciado 62.- Vivir supone que alguna fidelidad engendre el presente de una verdad nueva.

Enunciado 63.- Para la dialéctica materialista «vivir» y «vivir para una Idea» son una sola y misma cosa.

Enunciado 64.- La máxima del materialismo democrático «vive sin Idea» es inconsistente.

Enunciado 65.- A todo animal humano le es otorgada, varias veces en la vida y por lo que respecta a varios tipos de Ideas, la posibilidad de vivir.

Enunciado 66.- Comenzar, o recomenzar, a vivir para una Idea es, puesto que posible, el único imperativo. (Badiou 2006; la traducción es nuestra)

Hoy, cuando la vida aparece como cada vez más invivible, la obra, el acto, el gesto —como topes si eso se quiere, dado que pensamientos primeros— dan prueba cada

vez más exactamente del hacer vida de y con este invivible específico que es la relación infernal de la plusvalía.<sup>9</sup> Lo que está, a partir de ahora en juego, siempre para nosotros, es descondicionar las condiciones del arte, pasar, a toda costa y no a cualquier precio —he ahí el núcleo de la fidelidad que puede engendrar el presente de una verdad nueva— a la verdadera vida, atravesar el fantasma del capital y empezar a saber y hacer con el síntoma de un *vivir con idea*.

Pues, sintomáticamente, la verdadera vida renace, siempre y a pesar de todo.

### Referencias

- Althusser, Louis. 2005. *La filosofía como arma de la revolución*. México: Siglo XXI Editores.
- Badiou, Alain. 2006. *Logiques des mondes. L'Être et l'Événement 2*. Paris: Seuil.
- Badiou, Alain. 2008. «Theses on Contemporary Art». In *Inaesthetik* n.º 0. Zurich–Berlin.
- Benjamin, Walter. 2008. *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid: Abada.
- Foucault, Michel. 2005. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Lacan, Jacques. 2006. *Obras Escogidas*. Barcelona: RBA.
- Marx, Carlos y Federico Engels. 1972. *Manifiesto del partido comunista*. México: Roca.
- Marx, Carlos. 1997. *El Capital*, libro I, cap. VI [inédito]. México: Siglo XXI Editores.
- Miller, Jacques–Alain. 2003. *Un comienzo en la vida*. Madrid: Síntesis.
- Milner, Jean–Claude. 1999. *Los nombres indistintos*. Buenos Aires: Manantial.
- Milner, Jean–Claude. 2003. *El salario del ideal*. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique.
- Richir, Marc. 1976. «L'aporie révolutionnaire», en: *Esprit* n.º 9, *Révolution et totalitarisme*: 179–186. pp. 179–186.
- Richir, Marc. 2012. «Merleau–Ponty una relación totalmente nueva con el psicoanálisis», en: *Eikasia* n.º 47, España. pp. 503–525. Disponible en: <<http://revistadefilosofia.com/47-26.pdf>>, consultado el 28 de agosto del 2014.
- Richir, Marc. 2013. *La contingencia del déspota*. Brumaria: Madrid.
- Sibony, Daniel. 2005. *Création. Essai sur l'art contemporain*. Paris: Seuil.

---

<sup>9</sup> Pensamos que esto es un poco lo que puede verse, dado que se hizo y se dio a ser para ello, en el Brumaria works # 5 *Das Kapital*.

# ¿REVISTAS DE ARTE? HACIA UNA CRÍTICA *SITE-SPECIFIC*

Peio Aguirre

▼ Zehar. *Revista de Arteleku-ko aldizkaria* n.º 54, «La repolitización del espacio sexual», 2004, editada por Arteleku, Donostia-San Sebastián, España. Comienza a publicarse en 1989 como boletín informativo del centro de arte y desde los años noventa se convierte en un espacio de pensamiento.

# Zehar

REVISTA DE ARTELEKU-KO ALDIZKARIA

## THE REPOLITICISATION OF SEXUAL SPACE

Sexu gunea berriro politizatzea

La repolitización del espacio sexual



Lo que queda de mí Nitaz geratzen dena



n°54 | 2004

Siempre resulta un ejercicio interesante echar un vistazo a los viejos números de esas revistas de arte de las que todavía se imprimen en gran tirada. De este modo, se pueden trazar biografías, recorriendo páginas que nos hacen recordar dónde estábamos en aquellos días, y así también es posible discernir no pocas antinomias en el arte actual, indagando en los archivos de la memoria impresa. Recientemente estuve investigando en un ejemplar de *Parkett*, concretamente en un número publicado en 1987. Lo primero que despertó mi atención fue que el aspecto gráfico de la revista no ha sido alterado durante casi treinta años de recorrido; además ha conservado la misma estructura —primero el alemán, luego el inglés—, la misma tipografía y relación entre imagen y texto, el mismo papel, formato, grosor, igual presentación de múltiples de artista, etc. La factura fotográfica, excelente. También tiene publicidad de *calidad*. A pesar de las diferencias entre el arte actual y el de la década de 1980, lo cierto es que la fidelidad a una identidad gráfica concreta produce cierto efecto de continuidad, el cual, no cabe la menor duda, es intencionado. El arte contemporáneo, sin embargo, ha cambiado bastante durante este lapso de tiempo. A los primeros síntomas de una globalización cultural, inaugurada con la posmodernidad, les siguió una ilusión de descentralización de los ejes rectores del orden artístico mundial. Podría argumentarse ahora que, con el ensanchamiento de las esferas de la producción y la distribución, aquella misma noción geográfica y también geopolítica de centro versus periferia ha quedado subsumida en un nuevo orden, donde es mejor fijarse en los movimientos globales del capital. No obstante, la notoriedad conceptual que en aquellos días ocupaba, por ejemplo, el arte del alemán Reinhard Mucha (objeto de mis pesquisas) no es la misma que tiene ahora. ¿A qué responde la forma congelada de una revista de arte?

Esta fijación por una estética inalterada no es exclusiva de las revistas de arte que están financiadas por la publicidad y las ventas, como por ejemplo *Parkett* y *Artforum*, casos que muestran cómo la expansión del mercado desde los ochenta tiene su correlato en el progresivo engorde de la revista. En efecto, coger un ejemplar de *October* de ese mismo año supone comprobar que la querencia por una estética determina ciertos valores y una ideología que supera cualquier efecto de superficie: la forma es un valor en sí mismo. Tenemos aquí dos casos de estudio que a su vez pueden congregarse dos tipologías o modelos de publicaciones antagónicas, las cuales podríamos convenir que han venido a ser los medios dominantes para la diseminación de crítica de arte o *literatura crítica sobre arte contemporáneo* y, también, teoría del arte. Por un lado, la *revista comercial* —llamémosla así— que le toma el pulso a la actualidad del arte, a sus exposiciones y artistas; es un tipo de publicación que cuenta con un abanico de colaboradores que van desde el pluriempleado joven crítico al asentado profesor universitario, y que es motivo de múltiples ocupaciones por parte de una emergente clase curatorial. Por otro lado, tenemos la *revista o cuaderno no comercial* que ofrece refugio a los investigadores o a la

SUM, magazine for contemporary art n.º 1, 2007, Copenhagen. Revista bilingüe (danés/inglés) que se publica dos veces al año por The Royal Danish Academy of Fine Arts' Schools of Visual Arts en Copenhagen.



academia, a aquellas personas aparentemente menos necesitadas del desgaste publicitario. A riesgo de que esta oposición pueda verse como una vulgar simplificación, conviene recordar que las tipologías son más determinantes de lo que pensamos y que, hoy en día, resulta difícil pensar en un escenario para una revista donde no aparezcan como referentes, de un modo u otro, los modelos de *Artforum*, o de *October*; mientras que a una revista semiacadémica como *Afterall* le correspondería el mérito de haber mediado entre esas dos formas.

Vale la pena decir que lo que intento con este primer acercamiento *formal* a las revistas no es llamar la atención sobre lo invariable de sus respectivos aspectos o efectos de superficie —donde la categoría *glossy* para el primer modelo y quizá cierto carácter de austeridad para el segundo certifican sus respectivos programas—, sino más bien confrontar dos tipologías en oposición para a continuación dilucidar algunas contradicciones en la tarea crítica. Entre las pocas veces que la revista *Parkett* ha sido mencionada en las páginas de *October*, cabe destacar una en la que James Meyer, respetado historiador de arte y ahora también curador, se refería a la revista suiza

como «una publicación orientada a coleccionistas». Dudo mucho que ningún coleccionismo (privado) haya tenido nunca al arte de Mucha entre sus prioridades, pese a que la afirmación sí sirve para confirmar las sospechas acerca de la vigencia de los estereotipos. En este sentido, la siguiente anécdota a partir de la cual se articulará el desarrollo de este escrito —aunque a primera vista podría parecer fuera de contexto—, es un síntoma de la actual y acuciante falta de aproximación dialéctica de la crítica para con las revistas de arte.

En diciembre del 2001, tuvo lugar una importante mesa redonda (cerrada) en Nueva York, para discutir las implicaciones y las tareas a resolver por la crítica de arte en el cambio de milenio. La iniciativa fue organizada por la revista *October* con motivo de su número cien (fundada en 1976). La definición de Meyer arriba citada se hizo en el contexto de esa reunión. Una década después, la transcripción de dicha conversación resuena por todo lo alto para aquellos interesados en profundizar sobre la función social de la crítica y sus dificultades en nuestro tiempo presente. Que este debate no haya tenido repercusión alguna —ni en la teoría ni en la práctica— en la crítica de arte desarrollada en España, deja bien claro el punto muerto en el que nos encontramos. Como si de una obra de teatro se tratara, conviene aquí introducir a los participantes (por orden de aparición): George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller y Helen Molesworth. Este es un grupo formado por críticos e historiadores fundadores de la revista, por una generación posterior de historiadores que también son curadores, así como por un par de artistas *críticos* que escriben.

Una de las materias de discusión en esa mesa giraba alrededor de la existencia, o no, de una audiencia para la crítica de arte. Se señalaba entonces que no era lo mismo *Artforum* en 1970 u *October* en 1980 que las mismas en el 2001 pues, para Meyer, actualmente la falta de un público coherente al que se le escribe resulta crucial, en la medida en que —a diferencia de aquel otro periodo en el que ese público lector estaba conformado y el crítico podía abordar la escritura teniéndolo en mente— hoy día no se sabe a quién nos dirigimos. En cualquier caso, lo que caracteriza a ambos modelos de revista, *Artforum* y *October*, es precisamente haber fabricado, con el paso de los años, un público o una audiencia, esto es, haber sido capaces de competir en la esfera pública. Aunque un diagnóstico de la globalización y el crecimiento de la estructura global del arte aquí resultaría pertinente, lo cierto es que la actual pérdida de competencias y de poder de legitimación para el crítico se ha visto acompañada por una progresiva multiplicación exponencial de los lugares y espacios para ejercer dicha crítica, haciendo efectivo aquel diagnóstico de James Elkins, según el cual, contradictoriamente, cuanto peor parece estar la crítica —y entre más se habla de su crisis interna—, mayor es su inabarcable presencia (Elkins 2003). Esta misma situación llevó a Boris Groys a decir, no sin razón, que gran parte de la crítica está escrita, no necesariamente para ser leída, sino para funcionar literalmente como un «biquini textual», es decir, como un ropaje proteccionista que resguarda la embarazosa desnudez de las imágenes y las obras de arte (Groys 2008). El salto de lo cualitativo a

lo cuantitativo es solo uno de los puntos sensibles que trae la progresiva e inevitable influencia de la publicidad en todos y cada uno de los ámbitos de la vida en el capitalismo tardío.

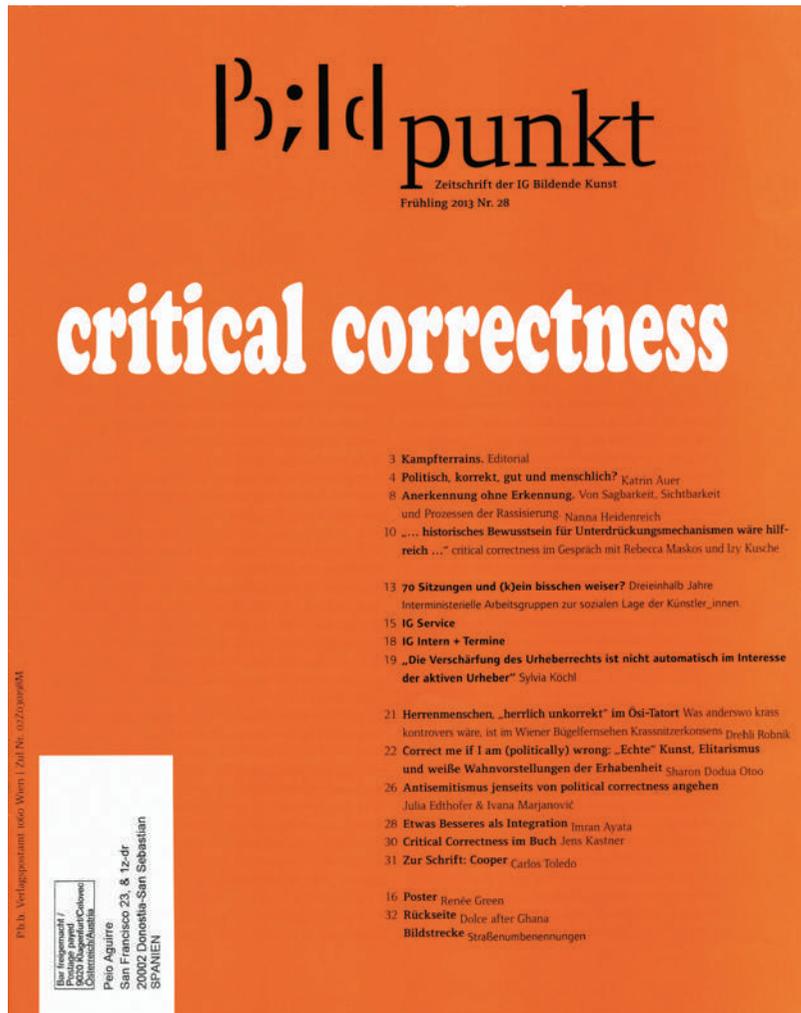
La consecuencia palpable de la actual coyuntura no es solo —como se suponía en la mesa redonda— que el crítico ya no es consciente de para quién escribe, o de si escribe al interior de un vacío (un *vacuum*), sino que incluso ya no posee, ni mucho menos puede controlar el sentimiento de que lo escrito importa, o simplemente será leído. Escribir hoy en día en alguna de las revistas denominadas como *internacionales* supone un voto de fe parecido al de quien arroja una botella al mar con la esperanza de que le llegue a algún destinatario. Cuando la cantidad importa más que la calidad, o cuando esta simplemente no es discernible, debido en parte al desmantelamiento de los aparatos que garantizaban la independencia de criterio, la misma idea de una *audiencia* queda desdibujada entre la borrosa masa de lectores y no lectores.

En la esfera de la publicidad, la lucha es más por la visibilidad que por la competencia, y esta se manifiesta en actitudes tan triviales como cuando nos fijamos en el hecho de que alguien ha escrito en determinado medio sin reparar en qué es realmente lo que ha escrito. La aceleración y la falta de atención en los modos de recepción contemporáneos fomentan siempre la sutil ambivalencia entre el completo olvido del autor, o la *potenciación simbólica* —mediante la repetición— de la autoridad del autor. Es entonces cuando entra en juego el círculo exclusivo de actividad. ¿Limitarse a un único medio en la crítica equivale a quedar atrapado en la disciplina y la univocidad? ¿Qué diferencia supone escribir *irregularmente* en vez de *regularmente*, según la fórmula utilizada para describir la fidelidad del crítico?<sup>1</sup> Un argumento a favor de esta fidelidad estaría en que solo la regularidad y la periodicidad del crítico con respecto al medio de aparición le permitirían afianzar una conexión con el lector, creando así un grupo real e imaginario de lectores. El contraargumento a esta bienintencionada afirmación sería que esa misma regularidad podría estar viciada por los intereses de servilismo que se acrecientan cuando al crítico se le identifica exclusivamente con el medio en cuestión y su ideología.

La autonomía del crítico siempre está amenazada porque el control de la crítica pasa inexorablemente por otras fuerzas productivas (editor, medio, institución). Por medio de su trabajo y gracias al mantenimiento de una regularidad, el crítico obtiene una pequeña porción de publicidad en un sistema publicitario a gran escala donde participan obras de arte, galerías e instituciones. Aun así, todavía hay quien tiende a hacer

---

1 A este respecto, tengo una anécdota personal que ocurrió hace unos años cuando fui presentado en el marco de una conferencia en Madrid. Al redactar mi propia biografía, y dado mi errático recorrido como reseñista en distintas revistas de arte nacionales e internacionales, decidí subvertir la fórmula tradicional según la cual un crítico escribe regularmente (*regularly*) en esta o aquella revista, cambiando el adverbio por *irregularmente*. Cuando el moderador de la conferencia presentaba mi biografía, subconscientemente leyó *regularmente*. Tuve que interrumpirle para que leyera de forma correcta lo que decía el papel.



*Bildpunkt, Zeitschrift der IG Bildende Kunst n.º 28, «Critical correctness», primavera 2013, Viena. La asociación de artistas visuales de Austria mantiene un debate sobre políticas culturales públicas y edita este periódico gratuito tres veces al año.*

caso omiso de que los críticos forman parte de la esfera de la circulación, tal y como también lo hacen los objetos culturales de los que se ocupa. Pero, ¿todavía es posible una crítica que mantenga una mínima cuota de autonomía? ¿Aún existe alguien que defienda un espacio autónomo para la crítica? O mejor, si aceptamos que la crítica no puede operar desde ningún punto por fuera del sistema, sino desde un trabajo paralelo a esos mismos sistemas dominantes, sea el mercado del arte o el *mercado* institucional o académico, ¿cómo justificar un tipo de crítica que incluso participando del sistema no sea cómplice de sus objetivos, sino que sea capaz de mantenerse independiente?

Para la artista Andrea Fraser, una vía a explorar ante estas dificultades estaría en el arte *site-specific*: con la aplicación de un entendimiento crítico de cuál es la audiencia a la que la crítica se dirige en cualquier contexto dado. Si los artistas mantienen una responsabilidad y un acercamiento reflexivo sobre los contextos en los que operan, entonces tampoco pueden obviar a la audiencia, la cual es una parte importante

de dicho contexto. Entonces, según Fraser, la crítica tiene la responsabilidad de pensar de modo *site-specific*.

Pensar de modo *site-specific* quiere decir escribir para una audiencia o un lectorado de un modo activo. Significa no desconocer a tu lector como el otro de tu discurso, sino como las personas actuales quienes probablemente van a coger la revista y mirarla por medio de sus páginas. Significa pensar sobre quiénes son esas personas y cuáles son los intereses que traen a esa publicación y cómo puedes implicar esos intereses de un modo crítico. (Fraser en Meyer et ál. 2002; la traducción es mía)

Tanto Joselit como Storr observan con interés esta idea de una crítica situada en contexto, lo que teóricamente supondría que el crítico puede escoger el modo de dirigirse a otros lectores, escribiendo de otras maneras; o simplemente puede permanecer fresco como escritor, variando la velocidad o probando diferentes géneros para mantenerse flexible y ágil. Para Storr, escribir siempre con un *deadline* o para medios de amplia tirada supone una limitación en cuanto a los tipos de escritura posibles, mientras que una de las tareas para cualquier crítico estaría en explorar lugares donde no se está necesariamente seguro de lo que se puede hacer. Someter a prueba estilos anteriormente no probados refresca el intelecto.

La crítica podría no necesariamente aspirar a ser literatura, pero es una forma literaria, y aprender a escribir en una variedad de formatos usando diferentes aspectos de la voz de uno mismo podría ser un medio para ganar acceso a nuevas ideas así como audiencias previamente inexploradas. (Storr en Meyer et ál. 2002; la traducción es mía)

Este tipo de crítica *site-specific* es rechazado por Buchloh, para quien todo esto resulta un paliativo, pues el intento de rehabilitar cualquier modelo de crítica folletinesca o *belletrista* únicamente evade el problema de una crisis en la crítica que se encuentra también en el interior de una crisis institucional y social más amplia. Pero la negatividad de Buchloh se opone a los remedios.

Preferiría mirar a una esfera cultural donde la validez de la escultura contemporánea fuera contestada en lugar de mirar a trabajo que es promocionada como «nueva escultura», preferiría leer crítica que reflexiona sobre las actuales dificultades de escribir crítica y que tiene en esta dificultad uno de sus asuntos. (Buchloh en Meyer et ál. 2002; la traducción es mía)

A su manera, Buchloh aún cree en una autonomía para la crítica. Una autonomía, eso sí, distinta a la abogada por el formalismo moderno de Clement Greenberg, la cual separaba la vida y el arte como esferas independientes. De hecho, la oposición a esta modalidad de crítica fue el impulso que dio origen a la revista de nombre revolucionario: *October*. Buchloh es entonces interpelado por Hal Foster, para quien, ante la actitud de *todo o nada* del primero, corremos el riesgo de quedarnos con nada. Sin embargo, Buchloh —bajo ciertas circunstancias— estaría más contento con nada.

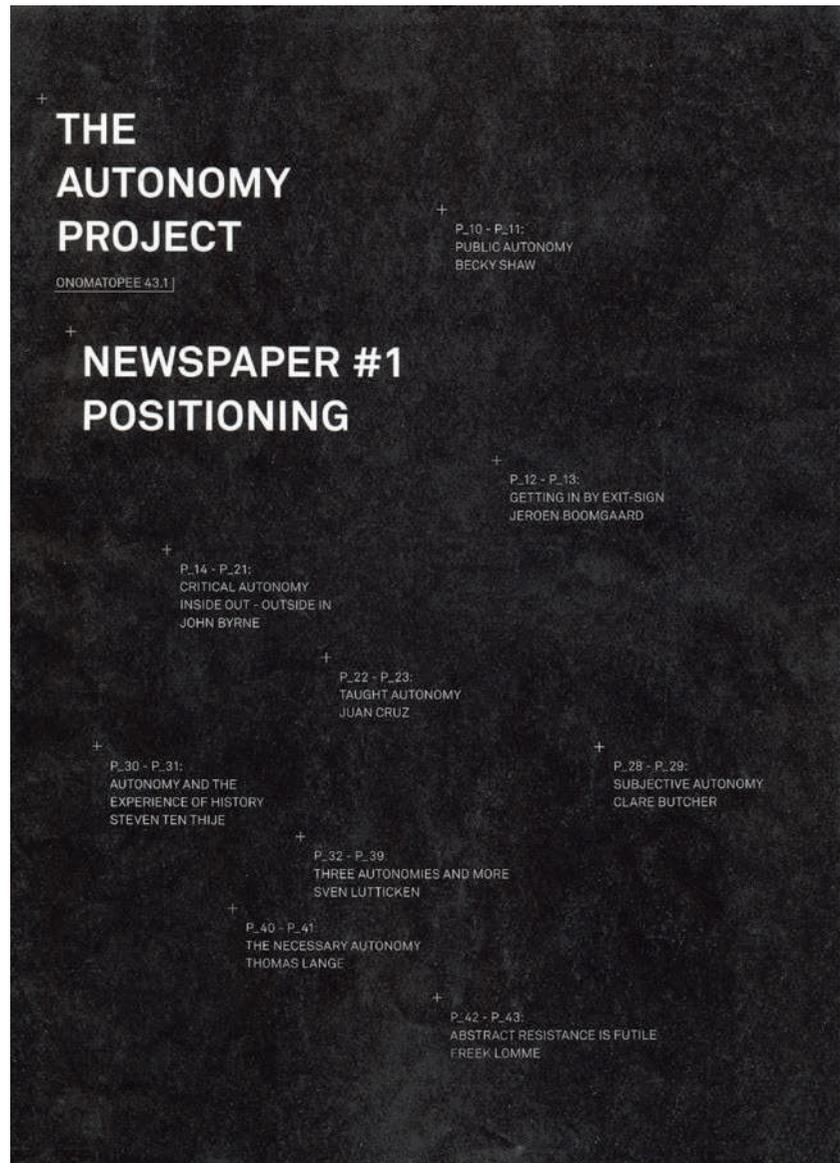
Entonces Fraser interroga: «Pero Benjamin, ¿cómo puedes decir que estás más contento con nada cuando escribes para *Artforum*?» (Fraser 2002). Entonces Buchloh se defiende argumentando que ha escrito no más que un puñado de veces en los últimos diez años y que él no escribe el tipo de crítica que se está cuestionando, esto es, una modalidad de crítica *belletrista* o fundada en la ampulosidad retórica.<sup>2</sup>

Lo que aquí está en juego y resulta prioritario para el establecimiento de cualquier crítica *site-specific* es determinar hasta qué punto toda escritura trasciende el contexto en el que se inserta. Quiero decir, calcular la inmanencia que una crítica *ad hoc* mantiene *vis-à-vis* el contexto de su aparición y que es, a la postre, lo que se permite existir. La acusación recurrente de que a veces los críticos publican en espacios no alineados en la tendencia críticamente correcta debe ser impugnada. La respuesta de Buchloh de que su escritura trasciende el contexto de *Artforum* encuentra una justificación en la medida en que él usa la revista como un medio o canal donde no tiene que rebajar su tono o hacer ningún tipo de concesión o modificación en la escritura; claro está que en este punto el historiador pasa por alto el rango —nunca mejor dicho— que su propia posición histórica le otorga. ¿Acaso universalizar actitudes particulares no es propio de una crítica fundada bajo principios de autoridad? ¿Socavaría una crítica *site-specific* la necesidad de esa autoridad? Lo que se deriva de este debate es el juicio típico achacable a la crítica institucional, según el cual cualquier participación o connivencia con las estructuras de poder nos convierte de facto en sus cómplices: la imposibilidad de escapar al determinismo institucional. Para alguien como Fraser, cuya autorreflexibilidad le impide ver su propio trabajo trascendiendo las instituciones, la única opción pasaría no por medio de un rechazo supremo sino de la metodología crítica del *site-specific* (incluyendo también las páginas de *Artforum*). La posición de Buchloh es característica de algunos críticos con respecto a los medios en los que publican; participar, aun a sabiendas de que el medio forma parte del paisaje cultural a transformar. De una manera más o menos consciente, esta situación le resulta familiar a todo crítico que se precie. No hace falta salirse del sistema a negociar y sopesar las múltiples contradicciones de la actividad crítica. Ese espacio privilegiado ya está contenido en la crítica misma, a pesar de que para muchos el término «dialéctica» no signifique más que un simple sinónimo de la palabra «relación»; dialéctica como un término que ayuda al relativismo o que simplemente *problematiza*. El problema de fondo no está en una crítica que no sea dialéctica, sino más bien en una *adialéctica*, la cual preserva por encima de todo la regla de la no-contradicción. Esta es la principal inculpación aquí: la crítica de arte que ha venido construyéndose como una formación discursiva institucionalizada a partir de revistas como *Parkett*, *Artforum*, *Afterall*, y desde hace un tiempo también *October*, ha desarrollado una incapacidad interna para pensar en términos tanto positivos como negativos al mismo tiempo y de un solo golpe. No es que la crítica trascienda

---

2 *Belletrista* (belletristic) del academicismo francés *Belle Lettre*, como derivado de las Bellas Artes, se refiere a una clase de escritura pomposa, retórica, que a menudo concierne a los sentimientos del autor o a su personalidad, y que tiende a evitar una reflexión sobre el arte.

*The Autonomy Project Newspaper n.º 1, «Positioning», editado por Onomatopee, Eindhoven, Holanda. Es un proyecto elaborado con la cooperación de pensadores, organizaciones e instituciones de investigación, arte y educación que se reúnen en torno al tema de la autonomía en el ámbito del arte, el diseño, la teoría y la política cultural.*



o no el contexto o marco ideológico de cualquier revista, sino que precisamente lo trasciende y no lo trasciende al mismo tiempo. Se trata de usar el artículo *y*, en lugar de *o*; esto y aquello, en vez de esto *o* aquello.

### ¿Crítica dialéctica?

Theodor Adorno comentó una vez que la teoría crítica no puede reconocer la disyuntiva de poner en cuestión a la cultura en conjunto desde fuera bajo el concepto superior de ideología. En «Crítica de la cultura y sociedad» Adorno plantea las aporías del acto crítico y la situación de cualquier objeto cultural bajo escrutinio. Allí contraponen el método analítico trascendente del inmanente. En el primero lo que cuenta es el todo *y*, bajo su manto, el crítico se sitúa al margen de la cultura, adoptando

una posición distanciada desde fuera de la sociedad y mirando hacia abajo como a través de una lente específica, de un sistema de pensamiento cualquiera —incluido el marxista—. En la condena al todo ideológico, cualquier forma cultural se convierte, entonces, no más que en otro ejemplo miserable de un sistema que la crítica trascendente rechaza en su totalidad. La cultura se convierte entonces en un apoyo de la ficción ideológica y la crítica trascendente únicamente desea abolirla. Pero esa crítica está exenta o prescinde de la experiencia de aquello que se ocupa (lo que, por otra parte, explicaría para Adorno la insuficiencia de las contribuciones socialistas a la crítica de la cultura).

Al intentar borrar el todo como con una esponja, desarrollan una afinidad con la barbarie, y sus simpatías se dirigen siempre hacia lo más primitivo, a lo menos diferenciado, [...] la negación contundente de la cultura se convierte en un pretexto para fomentar lo más rudo, incluso lo represivo, en especial el conflicto perenne entre la sociedad y el individuo. (Adorno 2008)

La crítica inmanente, en cambio, investiga primero la lógica de las aporías del objeto y en ellas percibe las antinomias sociales. No asume que el mundo del objeto sea cierto, sino solo que se puede presentar una verdad ante el mundo como si se tratara de una instancia en la realidad. En este sentido, Adorno ve que la crítica inmanente posee muchos méritos pues en parte ya es dialéctica. Así, escribe: «El procedimiento inmanente toma en serio el principio de que lo falso no es la ideología en sí, sino su pretensión de concordar con la realidad» (Adorno 2008). El método inmanente puede revelar la falsedad del mundo por medio de reclamaciones a la libertad o a la autonomía. De este modo, se muestra la discrepancia entre lo que el trabajo dice, en su significado y estructura, y lo que el mundo ofrece. La obra de arte se revela a través de un análisis minucioso de las partes en contradicción. Sin embargo, ninguna de estas estrategias críticas resulta suficiente para él, pues ambos métodos, trascendente e inmanente, deben movilizarse en lo que Adorno llama «crítica dialéctica»: una crítica donde cada una de las anteriores metodologías se convierten en una crítica de la otra. El conjunto se percibiría entonces desde el exterior por cualquier crítico que maneje una posición de crítica trascendente, pero, al mismo tiempo, se socava la posibilidad de una posición pura, o exterior. El trabajo así examinado se considera estrechamente en todas sus particularidades y en sus propios términos. Su articulación interna debe ser rastreada para entender completamente todas sus partes y cómo estas se expresan las unas con las otras y en el contexto. El problema de una ausencia de crítica o pensamiento dialéctico es lo corriente, tanto en su tiempo como en el nuestro, pues como bien dijera «ya no nos atrevemos a pensar una frase de la que no se haya demostrado para quién es buena» (Adorno 2008). Esta es la primera condición para una verdadera dialéctica negativa o una crítica de las propias condiciones de la teoría, la cual acaba siempre reificándose —mediante su institucionalización— o convirtiéndose ella misma en una ideología o filosofía que anula la voluntad para la que fue inventada.

Ninguna teoría (ni siquiera la verdadera) está segura contra la perversión en la demencia una vez que se ha despojado de la relación espontánea con el objeto.

La dialéctica tiene que cuidarse de esto igual que del cautiverio en el objeto cultural. No puede vender su alma ni al culto al espíritu ni a la hostilidad al espíritu. El crítico dialéctico de la cultura tiene que participar en ella y no participar en ella. Solo entonces hace justicia a la cosa y a sí mismo. (Adorno 2008)

Al estudiar la crítica de la ideología, Terry Eagleton pudo ofrecer un esbozo del funcionamiento de las metodologías trascendente e inmanente al distinguir por un lado *criticism* de *critique*, un matiz en la lengua inglesa que no se encuentra en la española pero tampoco en la alemana, donde únicamente existe *Kritik*.

«Crítica» (*criticism*), en su sentido ilustrado, consiste en explicar a alguien lo que hay de malo en su situación, desde un punto de vista externo, quizá «trascendente». «Crítica» (*critique*) es aquella forma de discurso que busca vivir la experiencia del individuo desde su interior, con la finalidad de extraer aquellos rasgos válidos de la experiencia que apuntan más allá de la situación actual del individuo. (Eagleton 1997, 16)

Trasladada al ámbito de la crítica cultural, esta crítica que es tanto *criticism* como *critique* resulta imprescindible a la hora de buscar resquicios de utopía en el interior de un artefacto u objeto cultural cualquiera. Dice Eagleton que la crítica de la ideología tiene una afinidad interesante con las técnicas del psicoanálisis. De ello se desprende que aún en el interior de la ideología «nadie está *completamente* engañado [...] aquellos que están oprimidos experimentan *incluso ahora* esperanzas y deseos que solo se podrían cumplir en la realidad mediante una transformación de sus condiciones materiales» (Eagleton 1997).

Una forma de superar la ilusión ideológica se encontraría en el ejercicio de la experiencia que la crítica trascendente descuida u olvida. Es ahí donde resulta posible reconocer una pretensión emancipadora o utópica en lugar de alineamientos correctos —tanto políticos como críticos— los cuales son siempre ideológicos.

### **Crítica, instituciones y revistas de arte**

¿Dónde nos deja esto con respecto al debate que aquí estamos teniendo? ¿Dónde y de qué modo podemos situar una crítica *site-specific* en estrecha relación con la aspiración hacia una crítica dialéctica? ¿Trasciende o no trasciende cualquier texto escrito el marco o contexto en el que se inscribe?

Las personas que ejercemos la crítica estamos siempre rodeados por la apariencia de autonomía de nuestra producción y a la vez por la completa dependencia con respecto al modo de producción del contexto económico. Una postura conciliadora exigiría aquí la aceptación de esa doble posibilidad o contradicción. Solo así podría asegurarse al mismo tiempo que el crítico que escribe para un medio de comunicación no puede escapar a los condicionantes del contexto, pero que este mismo contexto le ofrece al escritor un espacio para el desarrollo autónomo de un pensamiento cuyo significado lo trasciende. Esto entraña el aceptar que tanto la posición de Andrea

Editorial

pág. 2. Nuria Enguita Mayo.

Contexto

pág. 6. José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, *Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales.*

pág. 14. Matthew Fuller, *Algunas repeticiones sobre la naturaleza de la copia.*

pág. 26. Enric Mira, *La revista Nueva Lente.*

Cúmulo

pág. 40. Xisco Mensua, *Cúmulo. Ejercicio sobre bibliografía, 2012.*

Intercambio

pág. 42. María Berrios y Pablo Lafuente, *¿Qué es la edición?*

pág. 50. Entrevista a Damián Ortega por Laura Vallés, *Alias o las virtudes del apodo.*

Traducciones

pág. 58. Max Schumann, Selección de textos pertenecientes a la publicación *By Any Means Necessary: Photocopier Artists' Books and the Politics of Accessible Printing Technologies, 1992.*

Carpeta

pág. 68. Ahmad Hosni, *Go Down, Moses. A book on South Sinai.*

pág. 87. Yuri Shibuya, *Heartland.*

Materiales

pág. 98. Óscar Faria, *Il catalogo è questo o a daisy chain.*

pág. 104. Álvaro de los Angeles, *Análisis post-curatorial del proyecto (sic) societati i cultura.*

Entreacto

pág. 108. Milene Trindade, *Vehículos para una nueva realidad artística.*

pág. 112. Oriol Fontdevila, *En el cruce de los experimentos truncados.*

Inserto

SUPERFLEX, *I copy therefore I am.*



ISSN: 2254-9757

ISSN: 978-84-940701-1-2

Fraser como la de Buchloh son imprescindibles y necesarias. En efecto, cada una crítica a la otra y la incorpora: una crítica *ad hoc* desde el interior en lugar de un inexistente punto de vista desde un afuera ideal. La autorreflexibilidad en la crítica es entonces una prioridad. La disyuntiva en la que todo crítico se encuentra cada vez que se sienta delante del ordenador, siempre y cuando la retribución económica de escribir constituya el principal modo de sustento, está precisamente en la selección de los medios de prensa o editoriales. Ocurre que el(la) crítico(a) es antes que nada escogido(a) y, como objeto de una selección, tiene que invertir el orden o encargo para a continuación subjetivizarlo realizando un ejercicio de indecibilidad. Resulta

ingenuo o idealista pensar que la libertad para escoger está únicamente en el escritor. Como casi todo en el ámbito del trabajo posfordista e inmaterial, el trabajo se produce hoy en día bajo encargo (*on demand*). El *todo o nada* de Buchloh no es, desde luego, incompatible con escribir en un medio que se rehúye, aunque aquí el matiz estaría en el grado de la resistencia, o parcial o total. Frente a la aceptación liberal del *sí*, o la obligatoriedad del participar para cambiar, la capacidad de decir *no* ha menguado potencialmente. La coherencia, que muchas veces es lo que se valora, emerge entonces de la articulación de innumerables diferencias en constante reajuste entre sí.

Resulta comprensible, y hasta defendible, que una respetable figura como la del historiador Buchloh sea partidaria del *todo o nada*, siempre y cuando se le aplique la excedencia de la curaduría. No realizar una concesión es más sencillo para alguien que en la actualidad mantiene prácticamente la misma posición de hace treinta años, y que casi no tiene necesidad de tratar con el arte más nuevo. De hecho, el diagnóstico de la pérdida de vigor de la crítica que se esbozaba en la mesa de *October* es idéntico y está planteado en los mismos términos que la postura defendida una década después: a saber, la idea de que la crítica, como una voz que tradicionalmente ha sido independiente de las instituciones y mercados, y que ha mediado distintos y varios segmentos de la esfera pública de la cultura de vanguardia, obviamente ha sido lo primero que se ha esfumado, seguida por la tradicional función del museo.

Esta es, de hecho, la tesis principal que Buchloh defiende en su ensayo «Farewell to an Identity» desde las páginas de *Artforum*. En dicho texto —que no deja de ser un magnífico estudio de la completa situación de cierre y bloqueo en el que estamos—, Buchloh habla de cómo la confluencia de los mundos del arte y de las celebridades mediáticas en los Estados Unidos sigue el curso de la espectacularización y la economización de la cultura. El historiador sitúa la pérdida del criterio y capacidad de juicio entre los problemas acuciantes para cualquier misión emancipadora del arte en nuestra sociedad del espectáculo. Concomitante con el proceso de descalificación y la consecuente desaparición de los criterios de evaluación y distinción, llegó entonces la desprofesionalización de la crítica: desprofesionalización en términos de una deslegitimación de las funciones críticas dentro de un sistema de poderes divididos. Es decir, la división entre los órdenes discursivos del museo, el mercado, los medios de comunicación, los coleccionistas y, anteriormente, del historiador y el crítico, así como también la disolución de los aparatos de criterio según los cuales la jerarquía antinómica de la producción artística podría ser evaluada.

Conviene poner ahora un ejemplo de la influencia de críticos como Buchloh en las políticas museísticas. En el texto editorial de la revista *Carta* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y con el significativo título de «La razón populista», su director, Manuel Borja-Villel, recurre al argumento de Buchloh de que la práctica artística y la cultura de consumo se han asimilado mutuamente y que, debido a la creciente precarización de la crítica, los parámetros de evaluación y distinción se desvanecen inexorablemente. Existe, sin embargo, una diferencia entre la crítica a la crítica hecha por un

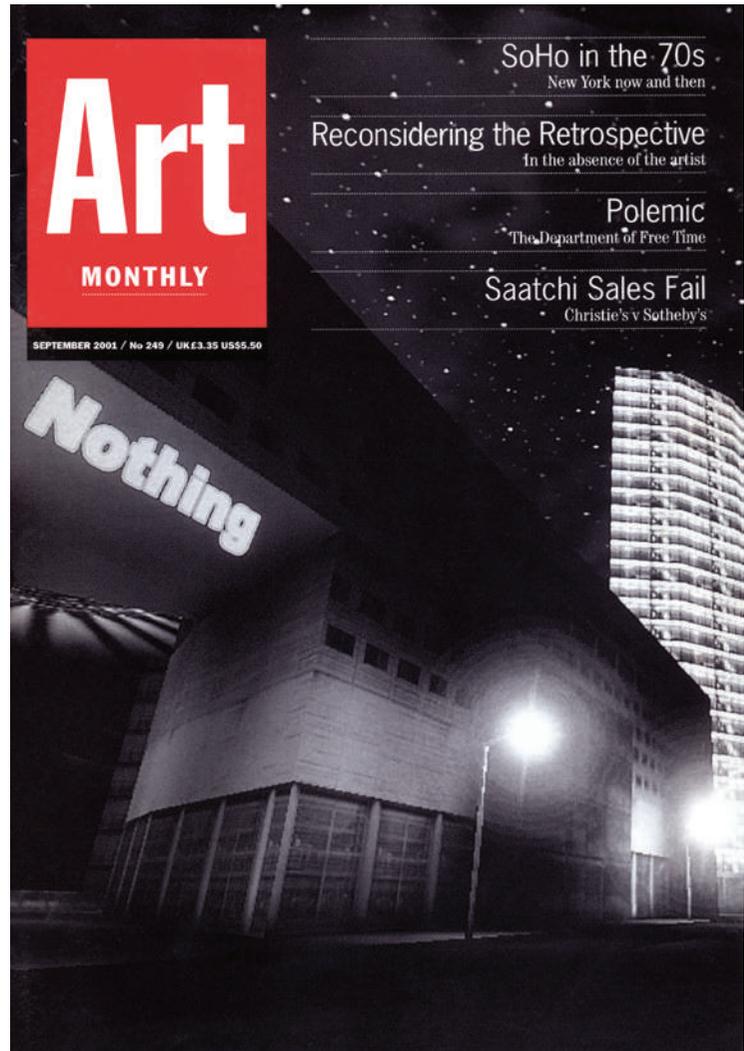
historiador y crítico, y la realizada por un director de museo. No es nada nuevo decir que la pérdida de legitimación de la crítica viene determinada por el extravío de un criterio que anteriormente todavía estaba en manos del crítico y que recientemente ha sido completamente absorbido y sustituido por la voz del curador, y en última instancia por la figura del director(a) de museo. Centrar exclusivamente la responsabilidad en la crítica resulta una evasiva. *Ne tirez pas sur le pianiste!* A este respecto, resulta interesante comprobar la relación de las instituciones con la crítica. Por lo general, estas relaciones pasan más a menudo por los departamentos de prensa y comunicación que por el establecimiento de un diálogo o un antagonismo radical.

La crítica emergió en la esfera pública burguesa del siglo XIX para buscar obras que contestaran al Estado absolutista. Cuando este fue superado, la crítica también se convirtió en una herramienta contra el orden público burgués en que nació. Había allí un espacio para el arte y la crítica, donde se negociaban las contradicciones que se jugaban en aquel orden. Desde finales de los sesenta del siglo pasado, cuando estas contradicciones y antagonismos en la esfera pública dieron paso al pluralismo político y a la asimilación de todo lo que todavía escandalizaba al orden burgués en la modernidad (el *shock* moderno), la crítica dejó en parte de asumir esa función, incorporándose lentamente al aparato propagandístico y publicitario del mercado. La crítica perdió de esta manera su último resquicio de autonomía en el interior de la posmodernidad. Si hoy en día el problema está en que las instituciones no escuchan o prestan la suficiente atención a la crítica, entonces Buchloh —o figuras de autoridad como la suya— también es parte del problema; mientras lo escuchan a él —como en una nueva versión del poder y la autoridad del crítico en el modernismo tardío—, el mismo acto de escuchar sofoca la voz de otros muchos críticos periféricos.

Con Buchloh se reproduciría entonces la clase de situación que él mismo criticó, como cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo la dirección de William Rubin —desde finales de los sesenta hasta principios de los setenta— todavía mantenía una conexión directa con Greenberg o Michael Fried, entre otros, y gracias a esas conexiones se construyó la colección de pintura y escultura del museo. Pero si los museos ya no escuchan a los críticos, quizá se deba a que la crítica misma, así como por extensión prácticamente todas las esferas de la vida, especialmente las del orden cognitivo (pensemos en la educación), han sido digeridos o musealizados por la institución. En esta ecuación no podemos dejar por fuera la presencia de los aparatos de prensa, tanto revistas de arte como periódicos generalistas, espacios en los que se da la crítica y los cuales mantienen estrechas relaciones con los museos y las instituciones que trascienden, estas sí, la capacidad o poder de los críticos, inhabilitándolos desde formatos específicos para realizar una crítica de alcance, o confinándolos al género del reseñismo o periodismo cultural.

El caso de *October* es significativo en su impugnación al juicio de calidad greenbergiano. Uno de los principales proyectos para una generación de historiadores y críticos, como reconoce Foster, estaba en romper la identificación de la crítica con

Art Monthly n.º 249, 2001, Londres. Desde 1976 esta revista afincada en Londres publica crítica de arte abordando el arte internacional pero con un énfasis en el contexto británico. Desde sus inicios la revista es en blanco y negro.



el juicio. Se establecía de este modo un paralelismo entre juicio y crítica de arte (*Artforum*), e interpretación con historia del arte (*October*). Por su parte, Greenberg estaba frustrado por la deriva de una crítica que ya no preguntaba si esto es bueno o malo, sino ¿qué significa esto? Esta fue la principal misión reconstructiva de *October* y el modelo crítico que sirvió de inspiración fue el de Walter Benjamin, cuya orientación estaba más dirigida al estudio de la lógica interna del objeto y su contexto histórico. Esto es, no tanto a establecer la distinción entre un gran arte y otro menor, sino la elaboración de una crítica estratégica fundada en principios dialécticos. La separación entre lo bueno y lo malo que caracterizó el modernismo de Greenberg pasó a ser un método fundado en la represión, y en su lugar se reemplazó por la interpretación, lo que condujo a Rosalind Krauss, por ejemplo, a abandonar las páginas de *Artforum*. No obstante, al abandonar el juicio autoritario, el juicio no fue abolido, sino que más bien se desplazó al interior de un nuevo código binario: escribo sobre esto, o no escribo sobre esto.

Desde entonces existe la asunción de que escribir sobre algo supone una afirmación. Este nuevo juicio resultó ser en esencia discriminativo en lugar de pluralista. Además, el pluralismo de la crítica, entendido también como pluralismo del mercado, en lugar de ensalzar la figura del crítico-autor, desde cierto momento no hizo sino empequeñecerlo. En la actualidad, la cuestión de la calidad ha perdido su legitimidad, de modo que resulta estéril decir que esto es bueno o no, al menos de la manera en que era posible cuando la calidad era el principal atributo a ser sopesado. El criterio de la crítica ya no es una amenaza para ese pluralismo que debe ser conservado. Además, es el criterio del curador el que garantiza esa misma pluralidad de mercado.

*October* comenzó su andadura en 1976 como una revista basada en la no publicidad, fundamento que le garantizaba un estudio en mayor profundidad así como una independencia con respecto al mercado. Desde el comienzo fue una revista inter y transdisciplinar, una plataforma que congregaba posiciones salidas del posestructuralismo, formalismo, marxismo, psicoanálisis y feminismo. Con el paso del tiempo, el modelo de crítica que viene a completar a la obra de arte, propia del modelo *October*, ha devenido en un canon. No solo ocurre, como se señalaba en la mesa redonda, que la diferencia entre las tipologías de *Artforum* y *October* haya menguado, haciendo opacos los rasgos que los diferenciaban, sino que los textos de las revistas cada vez se diferencian menos de los textos de catálogos y están casi siempre escritos por las mismas personas.<sup>3</sup> Esto ocurre desde que los comisarios son las voces legitimadoras que a la vez ejercen como críticos de arte, y para quienes no importa tanto la presencia o ausencia de un juicio sino el ceñimiento, una vez más correcto, a un dilema en la elección: elección de los medios adecuados y de los y las artistas adecuadas que sirvan para la construcción de una identidad curatorial.<sup>4</sup>

Sería un error atribuir aquí toda la culpa a la reificación o cosificación de la crítica cuando está en contacto con el mercado, la publicidad e incluso el orden institucional sin recabar en ese otro espacio protegido hoy en día que es la academia (o la universidad). En el interior del capitalismo cognitivo e inmaterial en el que estamos, el modo de reificación en la academia, que traspasa de lejos el reproche habitual a la

---

3 Un ejemplo de la deriva de *October* y su asimilación desde el *statu quo* lo tenemos en la publicación de «Antagonism and Relational Aesthetics» de Claire Bishop (2004, *October* 110). Ella había ejercido anteriormente como crítica periodística en el diario británico *Evening Standard*, y su firma es habitual en las páginas de *Artforum*. Aunque esta variedad pudiera parecer un caso de *site-specific*, el texto de Bishop carece del rigor histórico y metodológico que ha caracterizado siempre a *October*. Ese número de la revista aborda la estética relacional y el llamado arte político. El editor George Baker da cobertura a Bishop con una pequeña introducción, mientras Hal Foster escribe «An Archival Impulse», donde el historiador forcejea para abordar el tema del arte actual. El debate sobre el texto de Bishop continuó en el número 115 de *October* en la sección «Letters and Responses» a través de un intercambio de cartas entre ella y el artista Liam Gillick.

4 Publicaciones como *Mousse* o *Kaleidoscope* ejemplifican los modelos de revista más comerciales, pues además incorporan una diferencia sustancial con respecto a sus hermanos mayores, *Parkett* y *Artforum*, a saber, una utilización del diseño gráfico completamente efervescente y actual, incluyendo publicidad también diseñada.

burocracia, se revela como mucho más elevado y sofisticado que la crítica de la mercancía en la obra de arte. En el capitalismo, la reificación tiene lugar independientemente del medio y el soporte. De esto se deducen los riesgos y callejones sin salida a los que cualquier toma de palabra conduce y que tiene, en el marco de los límites contextuales e ideológicos de los que emerge, su horizonte último a superar.

Ahora bien, la correspondencia entre una práctica de la teoría y una crítica práctica es motivo de una reflexión estratégica y orientada hacia el contexto. En este sentido, Peter Osborne ha señalado que el rechazo del juicio, a favor del conocimiento sustraído de cualquier sentido de la experiencia política, fue la condición principal para el desarrollo de la French Theory dentro del discurso del arte en los Estados Unidos. En su escrito —salido de un seminario en el MACBA de Barcelona—, Osborne traza el camino desde una crítica formalista asentada en el binomio forma e historia (ejemplificado por *October*), hacia la relevancia social de las prácticas teóricas. El texto concluye periodizando y resumiendo que durante el heroico periodo de la teoría francesa en Francia, desde 1950 hasta el final de 1970, la respuesta a la práctica fue siempre *política* de uno u otro modo, lo cual daba significados prácticos a las universalidades teóricas. Luego, en el periodo de la divulgación de la French Theory —especialmente en los Estados Unidos—, desde mediados de 1970 hasta mediados de los ochenta, tuvo lugar una mezcla de política y práctica académica y artístico-institucional. En el siguiente y último periodo, desde mediados de los ochenta hasta finales de siglo y más adelante, las prácticas han sido y son exclusivamente académicas o se reducen a la institución del arte. Este es el recorrido del cambio de las relaciones teóricas con respecto a la práctica. La relación entre una crítica práctica y una crítica *site-specific* es entonces más necesaria que nunca.

### **Situada específicamente en el contexto**

Para terminar vale la pena señalar algunas ideas o apuntes acerca de cómo podría darse una crítica *site-specific* en el seno del entramado editorial y publicitario del contexto del arte hoy en día. En una serie de cuarenta puntos, o fragmentos póstumos, escritos no se sabe si en 1929 o 1930, Walter Benjamin trazó lo que podría servir como una carta de navegación para una crítica *site-specific* o dialéctica. Lo llamó «Programa para la crítica literaria» y en el término «programa» ya estaba contenida una voluntad de espacio futuro o por venir. En el punto número tres escribió: «Lo que es crucial sobre cualquier actividad crítica es si está basada sobre un boceto concreto (plan estratégico) que tiene su propia lógica y su propia integridad» (2006; la traducción es mía). Benjamin apostaba claramente por una crítica estratégica la cual manifiesta abiertamente los síntomas de su dependencia al marco económico. Pero también una crítica que aspira a emanciparse de ese mismo determinismo económico y contextual y que, al hacerlo, muestra una tensión en la forma y en el mensaje por medio de un sutil juego de matices y percepciones infinitesimales. Actualmente, una crítica *site-specific* tendería a empujar el análisis en los textos de catálogo y monográficos, de manera que un juicio o un criterio pudieran emerger de esa acción; mientras que, por otro lado, cualquier intento de realizar un juicio de calidad a priori debería contener un grado de

# FUCKING GOOD ART

~ in selfless service to our community ~

-København Edition  
(domestic) April 2007

FGA#16

*Editorial / Correspondence / Fiction / Artist-run in Cph / Conversation / Freedom / Walk / Canon / City Guide / Mjølnerparken / Pist Protta / Airplay / Freestylen / SLOAP / Art School / Tramps like us*

## Editorial

Denmark for a Dutch person is not really a that strange a country, more of a confrontational mirror. Except that you can't understand a word people say. People *do* seem to do more to counter the (cultural) political reality.

On 6 January we went to Cph for 3 days. Ungdomshuset was still there. When we returned from 7 to 11 March, it had already been demolished and cleared away. Burned tarmac, boarded up shops and slogans on the walls made it clear that this was war: "You cannot kill us, because we're part of you". One of the Dutch newspapers wrote: "In Copenhagen there was initially sympathy for the youth. But this has changed in the last few days." We saw a different picture: on Saturday we took part in a demonstration alongside punks, grandmothers and people with children. There are 850 people in prison. We heard little talk of art these days and much about the city.

Overgaden was 21 years old and celebrated the fact while we were there: 21 years 21 days. It also marked the transition from an artist-run to a curator-led organisation, a change that is taking place in 2 other exhibition venues: Charlottenborg and Den Frie. Meanwhile young Danish painters are earning lots of money in the gleaming new galleries in Valby. Many of them have launched themselves on the market before graduating from art school.

Above our bed in the B&B in Christianshavn hangs a reproduction of a painting of a Brazilian female slave by the Dutch painter Albert Eckhout. Eckhout and Zacharias Wagner were seventeenth-century artists in the service of Maurice of Nassau, Prince of Orange. He hired them during his 7-year rule in Brazil to produce illustrations of the New



*Goodiepal from Faro Islands, did a performance with a table full of geographical objects in De Player, in Rotterdam. He sang songs from Iceland, Norway and Denmark.*

World. We did not know that Copenhagen's Nationalmuseum has 24 paintings by Eckhout. Maurice gave the paintings to Frederik III, King of Denmark.

This issue was made at the invitation of Publik for the project: How do you belong? With contributions by Kristina Ask, Michael Baers, Søren Berner, Matilde Digmann, Jesper Fabricius, Christian Falsnaes, Noline van Harskamp, Lise Harlev, Niels Henriksen, Jakob Jakobsen, Åse Eg Jørgensen, Iben Krause, Maibritt Pederson, Nis Rømer, Thibaut de Ruyter, Judith Schwarzbart, Erik Steffensen. Fucking Good Art appears irregularly in a printed edition, but can also be read at: [www.fuckinggoodart.nl](http://www.fuckinggoodart.nl).

FGA

## Correspondence

On 5 March, 2007 at 11:38

Søren wrote:

Well Christian, if we want more than the five million Danes to understand our discussion I believe English would be the most appropriate language to use in our correspondence. If you are too busy let me know. The deadline is in April.

When I was invited to participate in the second International Dada-Festwochen in Zurich in 2003 I invited you to join me. Let's say the 'plan' was that we would stay for a week or two. But in your case (correct me if I am wrong) you left behind your philosophy studies, your girlfriend and your belongings in Denmark and stayed in Zurich for almost two years. Why did you make that decision? At that time I was studying at the Rietveld art academy in Amsterdam and made everything I did at the Dada-Festwochen (which lasted for five months) a part of my study in Amsterdam but I did not give up Amsterdam like I gave up Denmark. Zurich just became like a second home to me. It was a pain in the ass to go back to Rietveld constantly and spend more time discussing with the teachers. It actually pays off to get out of the school grounds rather than sit on a 4m<sup>2</sup> shared space in classical Rietveld grey and make art! I wonder whether schools are geared up for this new generation of global-local artists. Let me know what you think. love, so:ren

On 7 March, 2007 at 13:40

Christian Falsnaes wrote:

Dear so:ren,

Thank you for your mail, and for choosing me as your corresponding friend. It is completely true that I gave up the life I was living in

▲ *Fucking Good Art* n.º 16, abril 2007, edición (doméstica), Copenhague. Editada desde el 2003 por Rob Hamelijnc y Nienke Terpsma (artistas y editores), Rotterdam/Berlín. Cada número es monográfico sobre una ciudad y contexto y muchos de sus contenidos se elaboran de manera *site-specific*. <http://www.fuckinggoodart.nl/>

entendimiento experiencial del objeto bajo escrutinio. Solo así podría preservarse el potencial utópico del objeto mientras se lo juzga. Asimismo, la relación entre la regularidad versus la irregularidad del escritor con respecto al medio de comunicación sería motivo de reflexión, afectando tanto a la forma como al contenido de lo escrito. En lugar de adecuarse plácidamente al formato, la crítica estratégica subvertiría el formato lentamente pero desde adentro, sabiendo que una transgresión violenta supondría el fin de la colaboración. Una crítica conocedora de las limitaciones del medio y dirigida a su paciente exploración. Esta crítica evitaría todo exceso superfluo del yo, todo culto a la personalidad del autor y a la primera persona sin llegar a separarse insensiblemente de la materia que toca. Todo texto crítico, por breve que sea, debe mostrar la *fibra* del escritor. Se trata de una crítica que no sucumbe ante la dictadura de la novedad y la actualidad sin dejar de ser actual, y que transforma la cantidad en calidad. Una forma que disuelve las marcadas fronteras entre crítica de arte, historia del arte y teoría del arte. El estilo periodístico que simplemente enumera, recuenta o describe el contenido del que se ocupa quedaría fuera de cualquier recuperación. El periódico o cualquier otro medio generalista, sin embargo, pueden convertirse en un buen lugar para dicha práctica. Por otra parte, debe ser contemplado el potencial de los blogs como espacios que superen el despliegue satisfecho de las preferencias personales pero que aún mantengan una fuerte conexión con la subjetividad del autor. De igual forma es necesario tener en cuenta la Internet, como una zona que permite a la vez un distanciamiento con el tono precavido de la academia y que fomenta la creación de una voz personal dirigida a un grupo de lectores que el autor va tejiendo sin necesidad de ningún permiso cultural; capitalizando la informalidad de la web no como algo casual, sino orientado y estratégico. Estamos hablando de una crítica que se ocupe del arte en conexión con otros espacios disciplinares, que no distinga lo alto de lo bajo y que tenga en la periodización y la historización uno de sus bastiones ineludibles. La crítica también debe ser considerada como un texto, como una producción de arte para ser leída apreciativamente. Esa crítica es posible y deseable en su futuridad.

## Referencias

- Adorno, Theodor W. 2008. «Crítica de la cultura y sociedad», en: *Prismas/Crítica de la cultura y Sociedad I, Obra completa*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. 1987. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter. 2006. «Program for Literary Criticism». In *The Complete Writings, vol. 2, part. 1, 1927–1930*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 289–296.
- Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics». In *October* n.º 110, pp. 51–79.
- Borja-Villel, Manuel. 2013. «La razón populista», en: *Carta* n.º 4. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Buchloh, Benjamin H. D. 2012. «Farewell to an Identity». In *Artforum* vol. 51, n.º 4, December 2012, pp. 253–261.
- Eagleton, Terry. 1997. *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Elkins, James. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Meyer, James et ál. 2002. «Round Table: The Present Conditions of Art Criticism». In *October* n.º 100, spring, pp. 200–228.
- Groys, Boris. 2008. «Critical Reflections». A) In *The State of Art Criticism*, James Elkins and Michael Newman (eds.). New York: Routledge, pp. 61–62. B) In *Art Power*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, p.111. C) First edition: *Artforum*, October 1997.
- Lütticken, Sven. 2010. «A Tale of Two Criticism». In *Judgment and Contemporary Art Criticism*. Vancouver: Artspeak/Filip Editions, pp. 48–55.
- Osborne, Peter. 2013. «October and the Problem of Formalism», en: *Quaderns portàtils*. Barcelona: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponible en: <<http://www.macba.cat/en/quaderns-portatils-peter-osborne>>, consultado el 3 de noviembre de 2013.



# CIRCULACIÓN Y RETIRADA

Simon Sheikh

▼ «Magazine Project» dentro de la Documenta 12, 2007, Kassel. Foto obtenida del Flickr de wallnewspaper, todos los derechos reservados.



### Что делать? / What is to be done?

St. Petersburg  
potencial.org

Что делать? What is to be done? (St. Petersburg) is a collective platform, that with every forthcoming anniversary is becoming wider. The effort aims to create a space for artists and architects and their ideas and their work in practice. It includes artists, philosophers, philosophers, and architects from St. Petersburg and Moscow and the group is interested in the relationship between the city and the architecture of St. Petersburg. The group is interested in the relationship between the city and the architecture of St. Petersburg. The group is interested in the relationship between the city and the architecture of St. Petersburg.

What is to be done? (St. Petersburg) is a collective platform established by a group of young people to create a space between theory and practice with the goal of publishing of all those types of works it includes artists, philosophers, and architects from St. Petersburg and Moscow. The group was founded in 2003 in the spirit "The relationship of Petersburg". Since then, What is to be done? has been an engaged culture, with a special focus on the relationship between a re-orientation of Russian intellectual culture and its broader international context.

La circulación organiza el tiempo y viceversa.  
El discurso público es contemporáneo y está orientado hacia el futuro;  
la contemporaneidad y la futuridad en cuestión son las de su propia circulación.  
Michael Warner, *Públicos y contrapúblicos*

Nada es menos pasivo que una fuga, que un éxodo.  
La defección modifica las condiciones en las que ha tenido lugar la contienda,  
en lugar de presuponerlas como un horizonte inamovible;  
esto modifica el contexto en el cual ha surgido un problema,  
en vez de afrontar este último eligiendo una u otra de las alternativas previstas.  
En resumen, la salida (*exit*) consiste en una invención desprejuiciada,  
que altere las reglas del juego y ponga en desequilibrio al adversario.  
Paolo Virno, *Gramática de la multitud*

La naturaleza de una revista es hacerse pública, y de ahí el término «publicación». En momentos específicos, y durante un lapso determinado, una revista se pone a disposición del público, ya sea en un quiosco, una tienda de libros especializada o en línea. Por lo tanto, esta distribuye su discurso por medio de la periodicidad, pero lo que ocurre entre líneas no es público, es decir, las decisiones sobre temas, artículos, ediciones, diseño gráfico y, desde luego, los anuncios publicitarios. En algunos casos, la publicación incluso puede ir acompañada de una campaña pública de marketing para lanzar eventos. En muchos sentidos, la tarea principal de una revista, de su producción de significado, no es pública; se retira hasta el momento de la publicación, cuando tienen lugar una circulación y una producción de significado adicionales: las de la distribución y la lectura.

Después de todo, el significado de la revista y su producción discursiva dependen tanto de la lectura como de la escritura y la edición: una revista es siempre su público, cuando no es una con su público. Pero el hecho de que la producción se retire del público no implica una salida de la esfera pública como tal, no es una retirada desde y del discurso. ¿Por qué, entonces, circulación y retirada (*withdrawal*)? Esto tiene que ver con la relación que una revista mantiene con sus objetos y sujetos, y cómo esta constituye un público como específico ocasionalmente, en oposición a las formas dominantes de lo público y a las políticas culturales oficiales. Algunas veces, la retirada es obligada por razones económicas o de censura, pero otras veces es intencional y táctica: la retirada de ciertos debates y espacios públicos es lo que hace posible una producción cultural y crítica alternativa. Sin embargo, no es una cuestión de circulación o retirada, a saber, la de estar presente u ocultarse de lo público, sino que lo que fortalece su conexión es un movimiento entre estos dos momentos, es decir, la existencia fundamental de la conjunción «y».

### **Circulación**

Por lo general, el término circulación se usa casi específicamente en el contexto de una revista y su cultura: indica el número de copias distribuidas de cada edición, en promedio, y en publicación. Históricamente, este ha sido un motivo de orgullo, e

incluso algunos periódicos imprimen cifras de circulación en sus cabeceras para dar testimonio de la fuerza y el alcance de estas publicaciones. Naturalmente, una alta circulación sugiere un alto número de lectores y, en consecuencia, un alto nivel de importancia e influencia. En otras palabras, las cifras de circulación indican el alcance real de una publicación, el lema sería: cuantos más mejor, ya sea que realmente la lean la mayoría de quienes la compran, o, lo que es más probable, que otros además del comprador o suscriptor lean la copia individual.

En cualquier caso, la palabra clave en este debate sobre circulación es precisamente la del comprador, el comprador como un indicador del lector. Incluso si más de una persona lee la copia adquirida, y con lo mucho que esto amplía el circuito de influencia de la publicación, el principal lector es el comprador o suscriptor, pues es quien constituye el cuerpo de lectores en términos de cifras y en términos de membresía. Incluso si la forma de comunicación de la publicación es de alguna manera universal, esta siempre será específica y particular al mismo tiempo, ya que los lectores se materializan como tales al adquirir una copia individual o al suscribirse a una serie de ediciones. De esta manera, el éxito o relevancia de la revista se mide en términos de números e ingresos. Los compradores no solo proporcionan ingresos directos a la publicación, y garantizan así su supervivencia y sostenibilidad, sino que también permiten aumentar las ganancias gracias a los ingresos por publicidad, los cuales conforman la mayor parte de la economía de las publicaciones; un mayor número de lectores como compradores no solo indica un alto nivel de influencia de los puntos de vista, la política y estética de la revista, sino que además indica, obviamente, un mayor potencial de mercado para atraer posibles anunciantes. Así, la circulación brinda acceso a un circuito económico de dos maneras: por medio de los ingresos provenientes de las ventas directas y las suscripciones, y por medio de las ganancias generadas gracias a los anuncios publicados.

La circulación no solo indica dos fuentes de ingresos en términos monetarios, sino también, en otro sentido, en la forma de capital real y simbólico, y el movimiento entre estos dos. Por un lado, el dinero generado por las ventas, suscripciones y publicidad constituye el capital real para la publicación, sus propietarios, patrocinadores y accionistas; por el otro, este capital real en forma de altas cifras de circulación le da a la publicación un capital simbólico, es decir, la influencia que tiene en su campo, ciudad, nación o comunidad. Por tanto, el capital real le proporciona a una revista capital simbólico, el cual a su vez puede ser transformado de nuevo en capital real; cuantas más personas la lean, más sentido tiene para un negocio que busca consolidar o ampliar su posición en el mercado anunciar en dicha publicación.

Por añadidura, si usted como lector está interesado en un tema determinado, ¿a qué mejor lugar acudir sino a la revista de mayor circulación y, por tanto, la de mayor influencia e importancia en el campo? En la lógica del capitalismo de consumo, lo simbólico y lo real se entrelazan y, sin duda, la revista con mayor número de ventas en un campo de interés particular será la líder. En este sentido, el poder produce

poder o, más bien, la apariencia de poder produce poder: si este y aquel leen cierta revista, y aquellos otros anuncian en ella, se deduce que esta publicación debe ser importante, lo que refuerza constantemente su circuito de poder en un bucle de significado que refleja la lógica intrínsecamente ligada al capitalismo de consumo y la democracia electoral. En este juego de números llevar las cuentas o contar, si se quiere, será lo único que importa, y no si las publicaciones en cuestión confirman los valores de sus lectores o si intentan cuestionarlos o, incluso, deconstruirlos. En esta lógica del capital, no hay discusión sobre el papel de los lectores, ni sobre lo que significa leer y, por tanto, lo que significa escribir y tratar temas. La ubicación y la distribución nuevamente son un asunto de números, de unidades, y no de barreras de lenguaje, cultura, geografía y clase.

Sin duda, el acceso al capital real siempre proporciona capital simbólico, pero, ¿es cierto también lo contrario? Es decir, ¿si existe una conexión entre estas dos formas de capital cultural, el capital simbólico puede y debe ser transformado siempre en capital real? Y ¿cuáles serían los términos de esta transformación? Por ejemplo, ¿cuándo se convierte una contracultura en una *cultura convencional*?, ¿es inevitable este cambio y se puede producir mediante el trabajo de la revista misma la noción opuesta del empresario (contra)cultural? Una respuesta simple es que el capital simbólico se transforma cuando la producción de significado, tanto en texto como en imagen, se actualiza como capital —parafraseando a Guy Debord—, pero ello se vuelve inmediatamente complicado y contradicho en dos puntos. Primero, este movimiento, aunque sea intencional y esté bien planeado, no siempre es exitoso. De hecho, las ocasiones en las que un pequeño editor o productor cultural *fracasa* al intentar entrar en el *mainstream*, obtener beneficios y compensaciones económicas y encontrar un público que compre su trabajo después de haberse vendido, son muchas más que aquellas en las que tan nobles objetivos consiguen materializarse. Segundo, no es solo una cuestión de intencionalidad, sino también de incorporación, e incluso de cooptación, de una producción (contra)cultural dada en el sistema del capital —y esta integración no necesariamente incluye a los productores, sino únicamente a su modo de producción, a su discurso, que puede ser apropiado, o, si se quiere, subsumido—.

La relación entre el capital real y simbólico, y la transformación del uno en el otro, se cristaliza, por supuesto, en la producción particular de textos e imágenes que constituyen la publicidad, y como ya hemos mencionado anteriormente, cuanto mayor es la circulación, mayor es el número de potenciales anunciantes que puede tener una publicación. Pero, muy al contrario de lo que pueda suponer el pensamiento editorial convencional, estos anuncios no solo son lo que hace posible a una revista, es decir, un simple ingreso que financia su producción y la circulación de su discurso, sino que son parte de lo que *hace* a la revista. En otras palabras, los anuncios no solo hacen o forman parte de la economía real de una publicación, sino también de su economía simbólica y, además, forman parte de su modo de acercarse a los temas que trata. Esto es particularmente cierto para las revistas de arte, en las que los anuncios de diferentes galerías y museos hacen parte de la información que estas ofrecen y,



de hecho, se convierten en una especie de sección de *noticias*, donde es posible saber qué se está exhibiendo y dónde. De ahí que las revistas de arte se parezcan cada vez más a las de moda, en las que todas las páginas hacen parte de la apariencia de la publicación, y también de su discurso —hasta llegar a una publicación como *Purple*, la cual comenzó usando un formato de revista crítica, y es ahora una revista de arte y alta costura urbana—. Pero esto se aplica a todas las revistas que incluyen publicidad, y cualquier exégesis de una edición actual de una de las revistas centrales y hegemónicas del mundo del arte, como por ejemplo *Artforum* o *Frieze*, no solo revelaría páginas de contenido enumeradas, sino también anuncios en su portada y contraportada, donde todos y cada uno son parte inherente de la producción de su imagen y discurso. Este tipo de revistas no solo se articulan por medio de políticas editoriales y artículos de fondo, sino también de sus anuncios de productos destacados.

La noción de una revista como forma de comunicación recuerda la eminente descripción de Michael Warner sobre la producción y formación de públicos y contrapúblicos, ambos, de manera significativa, escritos en plural: no una sola forma, sino muchas.

Los públicos dominantes y marginales, además de estructurarse de manera similar, es decir, mediante la auto-organización en lugar de a través de formas de comunicación y comunión operadas por el Estado, están conectados con el establecimiento general de la esfera pública, y se da por entendido que una oscilación entre ellos es posible, dependiendo del contexto histórico, económico y político. En otras palabras, aquello que opera en los márgenes —contrahegemónicos o no— en un contexto, sociedad o período, puede ser dominante en otro. Así, un tipo específico de producción cultural no es inherentemente crítico o afirmativo, sino que adquiere estas propiedades dentro de un contexto, dentro de su circulación como discurso. Para Warner, un público se constituye precisamente por medio de la circulación reflexiva de su discurso como aquello que conforma un espacio social, es decir, un espacio compartido igualmente por productores y lectores, pero donde ambos, de forma significativa, son parte activa de un circuito de reconocimiento y significado, en contraste con el modelo semiótico del emisor y el receptor:

No hay un solo texto capaz de crear un público. Tampoco puede hacerlo una voz aislada, un solo género, incluso un solo medio. Todos ellos son insuficientes para crear la clase de reflexividad que llamamos público, ya que un público se entiende como un espacio en curso de encuentro para el discurso. No hay textos que, por sí mismos, creen públicos, sino que estos son creados por la concatenación de los textos a través del tiempo. Solo cuando un discurso previamente existente se puede presuponer, y cuando un discurso de respuesta se puede postular, el texto puede destinarse a un público. (Werner 2002, 90)

De esta manera, el discurso de una revista depende de su continuidad y circulación; esto es, no solo ser leída, sino releída con el paso del tiempo, incluso si es puntual y se compone de artículos singulares y autores individuales. La lectura y, en consecuencia, la importancia de una contribución particular a un discurso crítico, digámoslo así, una edición o un texto específico, no es solo inminente y real, sino que además puede ocurrir mucho después de su publicación, y en otro contexto u otro país —por no mencionar si se trata de una lectura, relectura o una lectura equivocada—. Así que, aun cuando un ensayo crítico se refiera a una realidad actual, a un evento, debate o exhibición específico, está también dirigido hacia el futuro, y hacia lo imaginario en la forma de posibles lectores, ya sea en el corto o largo plazo. Incluso si una revista tiene cierto número de suscriptores, y por tanto lectores reales en lugar de potenciales, no obstante, estos siguen siendo ficticios: solo se puede esperar que, tarde o temprano, lean el ensayo y solo cabe esperar que lo encuentren útil, bien sea por informativo, educativo o provocativo, y que esto remita algunas de sus premisas básicas hacia nuevos lugares de la órbita discursiva, hacia la circulación.

De manera similar, todos los escritores de crítica, en artes, teoría, o en cualquier otro ámbito, intentan contribuir al discurso existente, expandiéndolo, doblegándolo, transformándolo o negándolo, pero esto depende totalmente de su circulación; en parte de si es leído y discutido —incluso comentado y citado en (o fuera de) contexto—, pero también de su distribución en términos de cifras de circulación,

lenguaje, ubicación y poderes de enunciación de la revista en la cual el texto es publicado. No se trata del texto en sí mismo, sino del barco en el que navega, considerando que cada revista tiene un alcance y compendio diferente. Un ensayo puede ser muy revelador y de vanguardia, y aun así no circular ampliamente ni tener mucha influencia debido precisamente al lugar donde fue publicado. En otras palabras, el lugar de publicación de un texto siempre es importante. Podemos ser constructivos y llamar a esto ecosistema de escritores y revistas dentro de las artes, o podemos tener una mirada más siniestra y simplemente decir que es una jerarquía. Por añadidura, no solo importa dónde se publica el texto, sino también y mucho *cuándo* se publica: un texto puede ser muy revelador y de vanguardia, y sin embargo no circular ampliamente ni tener demasiada influencia debido precisamente al momento en el que fue publicado. Puede sencillamente no ser el momento adecuado y quedar condenado al olvido; e incluso, si muchos grandes textos son redescubiertos en un futuro, sin duda, son más los que terminan abandonados para siempre. El momento en el que el tiempo está desarticulado puede ser oportuno, pero también puede indicar la desaparición de una posición en el olvido.

Digamos que, mediante esta comunicación imaginaria, una revista produce su cultura y su sentido de comunidad, siempre potencial, incluso cuando la publicación es relativamente conocida (las de crítica a menudo tienen una cierta familiaridad con sus lectores, los cuales tienden a ser en su mayoría suscriptores dentro de un campo, medio o Estado-nación determinado). Al mismo tiempo, sin embargo, la comunidad de lectores se actualiza constantemente y en cada momento de publicación, en la instancia de periodicidad donde la nueva comunidad se renueva, y la inoperativa se vuelve operativa. Ciertamente, en términos de cifras ocurre un conteo de cabezas; cuántas personas compraron la edición, cuántas renovaron su suscripción y, por otra parte, cuántas instituciones e individuos renovaron o publicaron nuevos anuncios. Aunque los consumidores y los lectores —ya sean activos o pasivos— no son idénticos, se superponen, se entretajan.

Dentro de la cultura de las revistas, hablamos entonces de formas de circulación diversas e interconectadas. El discurso crítico y teórico de una revista circula entre sus escritores y lectores, creando una comunidad imaginaria, unida por ciertos textos e imágenes y por la posición que presentan, así como las ideas e ideales que representan de manera más o menos directa o indirecta. Este discurso compartido es continuo, depende de su ser recurrente y, en cierta medida, redundante en sus reiteraciones de afirmaciones y críticas, dependiendo asimismo de una cierta relación con el arte y el poder, así como de su ritmo de periodicidad. Una revista debe generar confianza mediante sus ciclos de publicación para mantener su posición y conservar su comunidad. Adicionalmente, las posiciones e ideas representadas por una revista relacionada con el arte están dirigidas hacia un conjunto específico de objetos, y tal vez incluso objetivos. Es decir, están dirigidas a un público más amplio que sus lectores y suscriptores, a saber, al mundo del arte, y a la producción y recepción de arte, con los cuales debe tener algún tipo de relación crítica —en el sentido más amplio—.



También necesita objetivos en términos de cómo imagina su contribución al permeable discurso global que es el arte contemporáneo, en términos de adición, modificación, crítica e incluso cambio social. No se comunica por medio de simples reportajes, sino de la crítica —ya sea en un sentido estético kantiano—, el aleatorio sublime posmoderno de la mayor parte de la crítica del arte *mainstream*, o la crítica política de la estética en el neoliberalismo y las estructuras de poder del mundo del arte indexadas por publicaciones periódicas más teóricas (como *Brumaria*, por ejemplo). Finalmente, por supuesto, encontramos, incluso en la noción más romántica de una revista como una república de letras, la circulación en el sentido económico, que demuestra la conexión con el capital que tienen casi todas, si no todas, las producciones culturales, ya sea que critiquen o no al capital mismo.

Con el fin de evaluar, o de hacer efectivo, el potencial crítico de una revista de teoría y crítica de arte, el trabajo se debe entender no solo como articulación, sino como circulación y, además, como circulación potencial dentro de estas formas diferentes, pero conectadas, de circulación y circuitos de discurso. Un ensayo crítico no solo tiene un efecto sobre su objeto de crítica —ya sea este en el sentido más concreto de una obra o exhibición de arte, o en el sentido más amplio de afirmar la

verdad ante un poder, en una relación directa—, sino que también, y quizá con un mayor impacto, aunque parezca contrario a la intuición, tiene un efecto en las relaciones más indirectas de lectura, citación y circulación en diferentes formas de discurso, y en formas y reconfiguraciones de discurso más divergentes e imprevisibles.

## Y

Hasta ahora hemos visto cómo las revistas circulan su discurso, a la manera de una mercancía del conocimiento, y cómo lo hacen por medio de la periodicidad. Surge entonces la pregunta sobre su periodicidad, ya que, después de todo, no es solo la fecha de publicación a lo que nos referimos, sino también a la contribución crítica a un discurso sobre el arte. Así pues, tendremos ahora que dar vuelta a la página y observar el interior de la revista, para comenzar a examinar su contenido. Como ya se ha dicho, su contenido y, por tanto, su producción discursiva, se puede encontrar en todos sus textos e imágenes, no solo en los ensayos, reseñas, etc., sino también en sus anuncios publicitarios. Vista en su totalidad, una revista es una colección de textos e imágenes de varios tipos, que implica tanto diferencia como repetición, y que hace que cada edición sea distinta y al mismo tiempo reconocible como parte de una serie. Cada artículo es diferente pero similar a los demás —a otros—, específicamente si se trata de una revista que usa ediciones temáticas, así como secciones de reseña recurrentes u otros recursos de este tipo. Nunca es solo una edición, un artículo o una ilustración, sino uno tras otro, en un principio básico de adición, de esta y la siguiente, y así sucesivamente. En otras palabras, es una forma de ensamblaje que se puede describir como montaje.

Desde las formas cinematográficas comunistas de Sergei Eisenstein, pasando por la capitalización de las imágenes de Hollywood, hasta las deconstrucciones políticas de Godard, el montaje ha sido una constante en el cine, con la intención de crear continuidad o discontinuidad, dialécticas o antagonismos, en el eje transversal entre dos ángulos y dos imágenes. Sin embargo, también se puede usar para describir los usos artísticos modernos y posmodernos del *collage*, y de la palabra y la imagen, desde Heartfield hasta Rosler, Kruger y muchos otros. De hecho, el cine mudo siempre yuxtapuso imágenes con textos y, por supuesto, Godard transformó palabras en imágenes, o por lo menos las llevó al mismo nivel —es decir, sin usarlas como soporte o para *narrativizar*—. Jacques Rancière ha llamado a este tipo de trabajo *frase-imágenes*: «Por frase-imagen entiendo la unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma en la que deshacen la relación representativa del texto con la imagen» (Rancière 2007, 46).

Ahora bien, en una revista de arte la relación entre el texto y la imagen se supone invariable: esta contiene imágenes, aun si son textuales en su mayor parte, como en las obras de arte conceptual, y contiene textos sobre estas imágenes, sobre estas obras de arte. Incluso si la producción del discurso elemental de una revista son los textos que publica, lo primordial son sus imágenes y sus obras de arte, lo que sugiere una relación jerárquica, donde la revista desempeña una función de servicio hacia

sus lectores, sin duda, y hacia el arte, discutiblemente, pero también, como lo hemos mencionado antes, hacia sus anunciantes, aun si esta función es confidencial y no reconocida. Ciertamente, la relación de poder entre el escritor y el artista es muy controvertida. Muchos críticos se ven a sí mismos como mediadores y facilitadores, ya sea que estén al servicio de los lectores o de la comunidad artística. Pero muchos artistas y productores, así como —quizá— lectores, los consideran no solo privilegiados, sino también demasiado poderosos. Tradicionalmente, la tarea de una revista consiste en describir, evaluar, reseñar y juzgar obras y exhibiciones de arte. Esto significa que la revista tiene un objeto de estudio definido, incluso si las políticas editoriales, las posiciones críticas y la distribución selectiva difieren significativamente de una publicación a otra, de un contexto a otro y de un momento a otro.

Aun cuando los elementos económicos de estas relaciones son complejos y en cierta medida invisibles, esta no es la única complicación. De hecho, hay aspectos fenomenológicos de la tarea de hacer una revista que interrumpen y contradicen esta relación tradicional —que me atrevería a llamar *cliché*— entre la producción primaria y secundaria de significado. Al reseñar una producción artística, una revista siempre presenta textos, pero reproduce imágenes, lo que pone al texto en una posición primaria y a la obra de arte en una posición secundaria. También está la ausencia de imágenes; algunas revistas incluyen pocas o ninguna imagen, aun cuando hablan sobre producción de imágenes. De nuevo, y aunque esto pueda parecer a primera vista una denigración de la imagen, una falta de respeto a la creación de arte y los artistas, no es necesariamente así: el texto se puede poner a sí mismo al servicio de ciertos tipos de creación artística y, quizá, dar más fuerza a la imagen mediante su ausencia. Después de todo, ¿no es toda reproducción un perjuicio al aura de la obra original? ¿No podríamos, de manera abiertamente polémica, tal vez, afirmar que la reproducción es siempre ya una *desrepresentación*? En otras palabras, las relaciones entre los textos y las imágenes no son estables, y se construyen y deconstruyen con la combinación particular que presenta cada publicación por medio de su yuxtaposición de anuncios y ensayos, siempre dentro de las combinaciones de ideas, obras, contextos y demás del texto en particular. En este sentido, una revista es una especie de frase-imagen, una clase de montaje.

Es imposible pensar en una revista como montaje sin considerar su diseño gráfico, y las combinaciones que este hace posible e imposible, ya sea mediante modelado, separación o *remixing*. En cierto sentido, podríamos decir que la forma tradicional de diseño, con sus separaciones claras entre páginas y categorías, textos e imágenes, etc., es un intento por estabilizar y fijar las rebeldes lógicas combinatorias de lo que Rancière llamó la frase-imagen, y su potencial de deshacer la relación de representación entre la palabra y la imagen. En la forma de comunicación de una revista, no es solo el estilo de escritura lo que indica la posición de los sujetos y objetos, y sus interrelaciones, sino también el diseño, dado que ambos son una cuestión de estilo y divulgación al mismo tiempo, o lo que podríamos llamar *un estilo discursivo*. El discurso no solo circula como lenguaje, como significado lingüístico, sino también

como semántica, como señales de discursividad, de un discurso específico que pone al remitente y, con suerte, al destinatario en un circuito de reconocimiento, en un lugar específico dentro del mundo del arte y sus muchos discursos contendientes, y en una relación especial con los artistas y las obras de arte como objetos de estudio, evaluación, juicio, crítica y demás. El estilo posiciona a la revista, y por tanto a sus sujetos y objetos, desde los escritores hasta los lectores con todas las posiciones posibles en medio, haciendo siempre un llamado a la pluralidad, a la adición: un texto más, otro artista, otro, un lector más. Este es el principio conjuntivo de la y.

El montaje también es, entonces, una forma de circulación de textos e imágenes, tal como lo afirmó Georges Didi-Huberman. En su historiografía de las imágenes, Didi-Huberman analiza de manera consistente el montaje como una técnica para trabajar con el sistema de imágenes que es esencialmente dual, ya que son tanto hecho como fetiche, registro y apariencia. Curiosamente, la imagen como montaje, como en una secuencia, dialéctica o choque, es una manera ética y política de acercarse a las imágenes, en oposición a la idea de imagen como mentira y manipulación, y a la ética de no mostrar, no mirar y afirmar que ciertas cosas deben permanecer irrepresentables, como en el caso del horror y las atrocidades inenarrables —Didi-Huberman (2008) escribe en relación a las cuatro fotografías de sobrevivientes de Auschwitz—. En lugar de la ruta de la negación, Didi-Huberman le otorga a la ética la capacidad de circular y comparar, en la manera en que una imagen nunca puede estar sola, sino siempre precedida y seguida por otras imágenes con las que entra en diálogo, con las que se contrasta, o a las que intenta reemplazar, como ocurre en el caso del montaje: «La imagen no es nada, ni es todo, tampoco es una —ni siquiera es dos—. Se despliega de acuerdo con la complejidad mínima presunta por dos puntos de vista que se confrontan bajo la mirada de un tercero» (Didi-Huberman 2008, 151).

Y esta noción de montaje, como respuesta ética a los momentos de crisis y a la escritura de la historia, puede ser ilustrativa para el trabajo de una revista; su papel es también el de un montaje continuo, en el cual es posible contribuir, contrastar, criticar y circular información y discurso. Una revista de crítica es siempre la política del y; se posiciona a sí misma con relación a una serie de confrontaciones y convergencias, y con una serie de estructuras y restricciones, siempre una o más cosas o ideas acomodadas en una relación. Pero una relación es más que una cosa después de la otra, es también *la «y» en sí misma*. Una revista es un conector y un productor, y la manera en que conecta uno o más puntos es fundamental para su trabajo, para la conexión de su conexión. Además, y haciendo referencia también al trabajo de Godard sobre el montaje, así como Rancière y Didi-Huberman, Gilles Deleuze hizo una observación interesante sobre la y, a saber: «Lo importante [...] no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la “y” griega, la conjunción “y”» (1995, 44). En Deleuze, la y no es un componente o una colección de imágenes, sino que indica una conexión aparte, aunque totalmente dependiente, que está en el medio y en el límite, una línea casi imperceptible alrededor de la cual, sin embargo, gira y algo nuevo puede ocurrir. Es esta entidad, la línea, el conector, lo que hace visible el montaje.

No obstante, este intersticio «no es una operación de asociación, sino de diferenciación» o de «desaparición» (Deleuze 1989, 179). Las imágenes, o en este caso los textos, así como los textos y las imágenes unidas y yuxtapuestas por el montaje, no son entonces puramente asociativas o aleatorias, sino que se requiere de precisión para que «se establezca una diferencia de potencial», que a su vez, con suerte, «produzca un tercero [una tercera imagen] o algo nuevo» (Deleuze 1989, 179). En este sentido, la edición es montaje, pero de una clase particular, a saber, una que crea nuevas conexiones y descubre potenciales ocultos del significado y el pensamiento sobre el arte, la teoría y su lugar en el mundo. Parafraseando la definición de Deleuze sobre la política del montaje en Godard, la afirmación de la revista como montaje no vale simplemente para ilustrar el mundo, sino para restaurar de alguna manera nuestra fe en él.

Ahora bien, puede parecer ridículo imponer una tarea de tal magnitud a la cultura de las revistas, en un momento en el que muchos de nosotros como lectores sentimos que es precisamente la fe en su trabajo —o en la crítica como tal— la que debe ser restaurada. ¿Cómo podemos esperar que las revistas de arte restauren nuestra fe en el mundo, cuando su mundo es cada vez más el mundo del arte, con su extraña confluencia de capital simbólico y real, donde el mercado —y no la crítica— es quien define el curso del arte contemporáneo, y donde la mayoría de las reseñas y ensayos en las revistas de arte no se pueden distinguir con claridad de los comunicados de prensa y ensayos de catálogos, en un flujo continuo entre la escritura crítica y la promocional? En mi opinión, existen dos maneras de enfrentarse a este problema. Una es abordar la pregunta de manera diferente, y la otra es abandonarla mediante el rechazo voluntario, o la salida. En cuanto a la primera opción, reformular la pregunta requiere, una vez más, pensar en el montaje y hacer énfasis en este principio de adición, pero mediante la precisión en lugar de la arbitrariedad. Si un texto es una afirmación hacia, dentro y por medio de un discurso, como en la noción de una formación discursiva de Michel Foucault, entonces este texto ya existe dentro de una circulación de textos e imágenes (Foucault 1971, 31–39; 88–117). En otras palabras, un ensayo teórico o crítico es una afirmación que no se ubica en una relación jerárquica con las obras de arte como tal, sino en una posición paralela: la obra afirma una cosa, el texto otra; aunque algunas veces esto pueda implicar que ocupen la misma posición, y otras veces constituya un conflicto, una polémica. Así, no hay una separación principal entre lo crítico y lo polémico, y no hay una jerarquía o función de servicio inherente. Más bien, cualquier posible superioridad o subordinación depende de la posición de quien habla y la filiación institucional. El poder de la enunciación no radica solo en la afirmación, sino también en el lugar desde donde se hace y, por tanto, en cómo y dónde circula.

El intento con mayor impacto de crear una formación —o red— discursiva, o una circulación de ideas por medio de revistas de arte y crítica contemporánea, de manera formalizada y continua mediante el uso de recursos de adición y montaje, fue el «Magazine Project» de la Documenta 12 realizado en el 2007, y por esta razón sus grandes logros y fracasos merecen algunos comentarios. La idea central del proyecto

Documenta Magazine n.º 1, Modernity?, 2007, Kassel, Alemania.

# DOCUMENTA MAGAZINE Nº 1, 2007 MODERNITY?



era el intercambio y circulación a través de un servidor en el cual los cientos de revistas participantes podían subir ensayos, que, a su vez, otras revistas podían descargar y reimprimir gratuitamente. Así que aquí, como en el montaje, un dispositivo técnico proporcionaba el intersticio, mientras que el *acto del montaje* era una tarea de las publicaciones mismas. Esto, a su vez, creaba una red global de colaboración e intercambio entre las revistas, las cuales ponían a circular conjuntamente discursos, incluso en otros escenarios diferentes al de la misma Documenta. Esta promesa nunca se cumplió, en parte porque Documenta, como institución, impuso la escandalosa restricción de no otorgar a las revistas el derecho de continuar usando el servidor después del evento, y en parte precisamente por la jerarquía percibida de conocimiento, influencia y distribución. Aunque algunas revistas, principalmente en el sudeste de Asia, pudieron beneficiarse mutuamente de la circulación de textos, usando métodos de intercambio que permitieron superar barreras de lenguaje, circulación, economía y política, otras, particularmente en Europa, no tuvieron la oportunidad de intercambiar conocimiento por diversos motivos. En primer lugar, algunas estaban en desacuerdo con Documenta como megainstitución hegemónica, y temían a la cooptación. Otras, por su parte, estaban más preocupadas por su nivel

de representación dentro de Documenta y sentían una cierta competitividad con las demás revistas participantes. En cualquier caso, sintieron la necesidad de proteger sus contribuciones al discurso, su propia producción de conocimiento. De modo que dejaron el proyecto. Salieron. Se retiraron.

### **Retirada**

Es posible que no exista una noción en el reciente discurso estético y político que haya sido más romantizada y problematizada que la noción de salida (*exit*) o retirada (*withdrawal*) o, como se llama a menudo, éxodo (*exodus*). Sin embargo, con frecuencia se exagera o se malinterpreta su uso como la posibilidad de escapar a las estructuras hegemónicas sociales, incluso de los efectos del capital mismo. Como es sabido y notorio, esto tiene su origen en el uso que hacen Michael Hardt y Antonio Negri de éxodo como equivalente a desertión y nomadismo a manera de estrategias de resistencia, o lo que ellos llaman, en *Empire*, «estar-contra»: «Mientras en la era disciplinaria el sabotaje fue el concepto fundamental de resistencia, en la era del control imperial puede serlo la desertión»; por lo demás, «esta desertión no tiene un lugar; es la evacuación de los lugares del poder» (Hardt y Negri 2000, 212). La retirada es aquí directamente política, y suplanta a los modelos anteriores de resistencia, tales como el sabotaje, y se da a entender que en lugar de una lucha frontal contra el poder, o, si se quiere, contra los centros de poder, se debe más bien retirarse del poder, simbólicamente y físicamente, alejarse de las estructuras y subjetividades del capital contemporáneo. Y tres formas diferentes de retirada o movilidad: nomadismo, desertión y éxodo, se mezclan para crear una forma contemporánea de lucha de clases, aun cuando constituye un movimiento dual que, positivamente, «empuja desde atrás» y, negativamente, «empuja hacia adelante» (Hardt y Negri 2000, 213).

Hardt y Negri han sido criticados, con toda razón, por esta construcción un tanto romántica que propone que es posible luchar contra el poder abandonándolo (¿es realmente posible que las relaciones y reglas de poder nos dejen?), y por considerar el nomadismo y el éxodo como un mismo movimiento, lo que implicaría que los refugiados son semejantes a los objetores de conciencia. Solo por esta razón se podría dudar de recurrir a la retirada. Por otro lado, el éxodo tiene connotaciones religiosas, las cuales son altamente objetables, toda vez que términos más neutros, como salida o retirada, pueden resultar mucho más útiles, en particular en la presente discusión. Ahora bien, como argumento histórico, se basa en la lectura de Deleuze sobre Foucault, y la sugerencia de que los regímenes disciplinarios se han convertido en una sociedad de control, lo que ellos llaman «el imperial», pero, fundamentalmente, en oposición a Deleuze, el control y la disciplina no se complementan mutuamente, sino que uno sucede a la otra. Probablemente, esta es también la razón por la que ellos ven al sabotaje y la retirada como dos estrategias diferentes, mientras que en las tácticas de guerrilla —de las cuales presuntamente han adoptado los términos—, estas estrategias siempre e inevitablemente van de la mano, emergen y se retiran, atacan y salen. En efecto, la salida (*exit*), según lo propuesto por Paolo Virno, en lugar del éxodo, puede ser un mejor término, ya que indica un movimiento de la imaginación religiosa hacia

el despliegue militar y el lenguaje cotidiano. Tal y como se cita en el epígrafe, la salida, tanto como la fuga, no es un acto pasivo, sino un acto asociado a tácticas, a maniobras que cambian las reglas del juego, o que por lo menos las rompen.

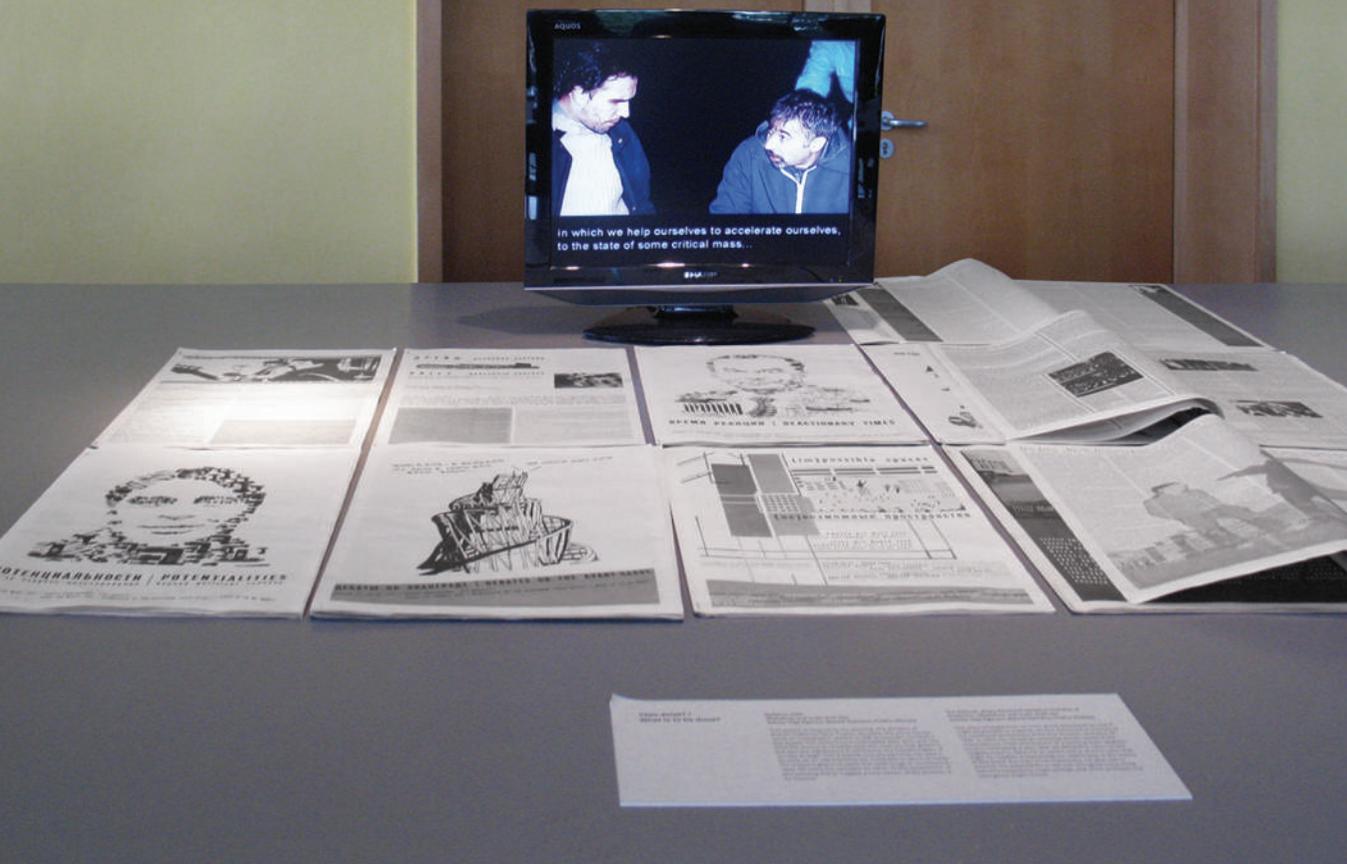
Para Virno, la noción de salida está conectada a la expresión *desobediencia civil*, no solo como actos de protesta, sino también como un rechazo activo a participar en la plusproducción y la explotación de la mano de obra bajo las condiciones del capital. Sin embargo, la salida no es infructuosa, sino que «se sostiene sobre una latente especie de riqueza» y «exuberantes posibilidades» (Virno 2004, 70) para producir un valor que no es justificable, que no es transformable en emprendimiento cultural. Este es, sin duda, un dilema al que se enfrentan todas las revistas críticas, no solo porque con frecuencia hacen un amplio uso de colaboradores no remunerados, no en un sentido de explotación, sino como una eliminación del tiempo de trabajo y del tiempo libre de la plusproducción. La retirada es necesaria para crear críticamente, pero no como inactividad, sino como una producción alternativa de valor y significado:

La defección le otorga una expresión autónoma, afirmativa en alto nivel a esta suma, impidiendo de este modo su «transferencia» al poder de la administración estatal, o su configuración como recurso productivo de la empresa capitalista. (Virno 2004, 71)

Esta retirada es, como veremos, contradicha de manera simultánea por la circulación, en parte en términos del alcance y de los lectores que la revista tiene y desea, pero también en cuanto a cómo maneja la inevitable plusproducción que ocurre con una mayor circulación. El asunto aquí es de sostenibilidad, tanto financiera como intelectual. Por un lado, es imposible sostener la producción a largo plazo empleando solo trabajo no remunerado o a muy bajo costo; por otro, también se debe definir cómo serán distribuidos los ingresos, aunque sean mínimos, entre los productores de la revista. Además, existir por fuera de la regulación estatal del estado financiero personal (es decir, impuestos, beneficios, etc.) y producir al mismo tiempo algo público, como una publicación, es algo difícil de sostener durante periodos más largos debido a la confluencia de la economía y la gubernamentalidad en el poder estatal moderno. No obstante, en el asunto de las economías alternativas y sus posibilidades de producción crítica y cultural, la salida nunca es absoluta, sino parte de movimientos tácticos de circulación y retirada. A lo que se añade el hecho de que la crítica necesita siempre de un objeto, ya sea en el sentido estricto de exhibiciones u obras de arte, o en el sentido más amplio del mundo del arte, las estructuras sociales de poder o el capitalismo como un sistema de gobierno y explotación. En otras palabras, su postura intelectual, como crítica, debe definir su posición no solo en términos de ideología, sino también, más metodológicamente, en términos de ángulo y contornos.

Considerando esto, podemos reexaminar las complicaciones y controversias del «Magazine Project» de Documenta 12 en términos de cómo las revistas de crítica, o las posiciones críticas, se ubican a sí mismas en relación con el poder y el discurso,

Buchhandlung  
at the bookshop



es decir, los poderes hegemónicos percibidos de Documenta, así como los discursos y posiciones críticas en conflicto de las otras revistas. La invitación a participar en el proyecto, una formalización de la cooperación, el intercambio y la circulación, se puede entender como una interpelación al centro del poder del mundo del arte para construir una relación no solo entre las diferentes revistas, sino también con el lugar de poder. Y es posible que, por esta misma razón, algunas de las revistas hayan decidido retirarse, buscando evacuar el lugar de poder, por así decirlo. Asimismo, esta resistencia impidió el posible intercambio, solidaridad y comunidad con todo un circuito de revistas y producción de discurso, hasta el punto de anular el potencial que tenían estos cientos de revistas para formar un bloque de poder en el mundo del arte, y en relación con Documenta como punto centralizador. La circulación y la retirada se convirtieron en un asunto que cada publicación debía llevar a cabo, circunnavegar o adoptar en diversas maneras, lo que, irónicamente, solo destacó su posición en el mercado como competidores, tanto en el sentido del discurso y la crítica, como en términos del número de lectores y cuotas en el mercado, lo que hizo de la retirada no una negación del mercado, y de la participación de la revista en él, sino una manera de asegurar su cuota y su posición mediante la afirmación de una postura crítica. Incluso en la retirada, una revista no puede ser una estructura sin poder.

Más bien, la retirada es la *afirmación*, en términos de Virno, de la plusvalía, en la forma de un exceso de significado y una *generosidad* de inversiones de tiempo, a pesar de las demandas y promesas económicas. Como la crítica, esta no es solicitada, y con frecuencia no deseada. La salida es una respuesta a las demandas inherentes de los productos y la producción artística, en lugar de una confrontación directa a las estructuras de poder, con la certeza de que aquellos que están en el poder, tanto en el arte como en la política, no se sienten obligados a dar ninguna respuesta. Como lo demostró Michel Foucault en su seminario sobre *parresía*, la habilidad de decir la verdad ante las autoridades requiere una relación específica, una cercanía real al poder, que nos ubique en una posición en la que un soberano —ya sea un senador, consejero o alguien similar— nos escuche (Foucault 2010). Las revistas de crítica hoy en día saben que, para bien o para mal, no tienen esta posición en el mundo del arte, que una clase específica de crítica es puramente histórica, y su estrecha relación con los lugares de poder se ha trasladado definitivamente hacia otros agentes, a saber, los mecenas, coleccionistas, asesores y curadores de arte, más o menos en ese orden. En la medida en que el objeto de la teoría crítica es la forma de gobierno, o la distribución del poder, se acerca a este objeto por medio de productos culturales como manifestaciones y críticas de las relaciones de poder. Es decir, por un lado las producciones culturales son sintomáticas de estas relaciones, y por otro son analíticas. Así, tienen el potencial de intervención y crítica, de nuevo con una ubicación y ángulo específicos, o, si se quiere, un método de intervención y un modo de acercamiento. La escritura crítica es, entonces, una especie de doble o de sombra, cuya tarea no es solo hacer un seguimiento de las obras, sino también responder a ellas, y separar el síntoma y el análisis, así como descubrir las superposiciones, los contrastes, las fusiones y las mutaciones de estos dos momentos y movimientos. Y esta es una tarea radicalmente diferente a la de la asesoría en arte o el juicio estético de antaño.

Una forma de publicación que siempre se constituyó, en el mejor de los casos, en una especie de mundo de las sombras, y que fue retirada de —y completamente dedicada a— su objeto de estudio es, por supuesto, el llamado *fanzine*. A diferencia de una revista formal, esta publicación es irregular y tiene mucho menos visibilidad y circulación. Por lo general, el *fanzine* no es publicado por una compañía y, por lo tanto, no es profesional, sino que conserva un *amateurismo* afirmativo. Los *fanzines* hablan desde un punto muy lejano a los lugares de poder, usualmente desde abajo, es decir, desde el punto de vista de un receptor que se niega a ser consumidor, y que entonces se ubica a sí mismo o a sí misma como un coproductor de significado. El *fandom* se debe leer aquí no como idolatría ciega (*idolation*), sino como un grupo de aficionados comprometido y crítico con su objeto de afecto, el cual estudian en detalle. Como uno de los primeros editores de *fanzines* de música rock, Paul Williams escribió en su primer editorial acerca de su publicación: «Esta no es una revista de servicio» y continuó afirmando que no estaban interesados en pronosticar ventas o complacer a los productores, sino en «ser leídos» (Williams 2002, 10–11). Con ser leídos se refería a que, en lugar de prestarle un servicio a la industria, la revista estaba hecha por y para sus lectores (en el caso de un *fanzine*, esto es con toda probabilidad literalmente cierto), pero ¿no significaba

esto también una cierta transparencia? ¿No significaba, asimismo, que la posición de la publicación era fácil de identificar, de leer? En este caso la retirada fue una respuesta a las demandas de la industria, y a la esperanza de que fuera posible otro tipo de circulación (es decir, una cultura alternativa), y, en efecto, el mismo Williams se retiró de su revista cuando esta se convirtió en la norma para una clase de escritura crítica, particularmente sobre música, cuando lo *underground* inevitablemente se convirtió en *overground*, con revistas *mainstream*, como la infame *Rolling Stone*.

Ciertamente, otros fanzines no tardaron en surgir —como *Who Put the Bomp* y muchas otras revistas punk que nacieron a lo largo de la década de los setenta—, alejándose de manera consciente de la ortodoxia y la hegemonía de *Rolling Stone*. *BOMP!*, como se dio a conocer rápidamente, fue un acto desafiante de retirada del *mainstream* actual de aquel entonces, un desafío que existió de manera simultánea en forma de publicación, y por tanto de circulación, con un estilo de escritura que permitió una audaz experimentación, y con reevaluaciones de lo que hasta este momento había sido ignorado, junto con furiosos ataques de lo promovido convencionalmente de un margen a otro en sus páginas. Y mientras que la postura crítica de la pionera *Crawdaddy* es instructiva, quizá pueda compararse mejor, en nuestra realidad post-Internet, con la inmersión fanática en estéticas específicas difundidas por el editor de *BOMP!*, Greg Shaw, quien llamó a sus editoriales «R.I.A.W.O.L.». Detrás de estas oscuras siglas se encontraban las aparentemente simples palabras «Rock and Roll is a way of life» (el rock and roll es una forma de vida).<sup>1</sup> ¿Pero qué implica exactamente esta vida, si pensamos en ella como una respuesta, como una escucha? ¿Podremos entonces afirmar algo similar sobre la escritura y la función de la teoría, sobre la crítica como una forma de vida?

## Referencias

- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.  
En español: 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations*. New York: Columbia University Press. En español: 1996.  
*Negociaciones sobre historia del cine*. Valencia: Episteme.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Images in Spite of All*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, Michel. 1971. *The Archeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel. 2010. *The Government of Self and Others. Lectures at the Collège de France 1982-1983*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. En español: 2011. *El gobierno de sí mismo y de los otros, Curso del Collège de France 1982-1983*. Madrid: Akal.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. 2000. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.  
En español: 2002. *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques. 2007. *The Future of Images*. London: Verso. En español: 2011. *El destino de las imágenes*. Nigrán (Pontevedra): Politopías.

---

1 Para mayor información sobre la historia y legado de esta revista véase Shaw and Farren 2007; y Shaw and Stax 2009.

- Shaw, Suzy and Mick Farren (eds.). 2007. *BOMP! – Saving the World One Record at a Time*. Pasadena, CA: AMMO Books.
- Shaw, Suzy and Mike Stax. 2009. *BOMP! – Born in the Garage*. San Diego: UT Publishing.
- Virno, Paolo. 2004. *Grammar of the Multitude*. New York: Semiotext(e). En español: 2003. *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Warner, Michael. 2002. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books. En español: 2012. *Público, públicos y contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Paul (ed.). 2002. *The Crowddaddy! Book*. Milwaukee: Hal Leonard.

DIVULGACIÓN  
Y ANÁLISIS DEL ARTE  
A PARTIR DE LAS  
REVISTAS CULTURALES  
Y ESPECIALIZADAS

*ArtNexus/Arte en Colombia*

Desde su número inicial, la *Revista de artes visuales ERRATA#* ha tenido entre sus propósitos centrales analizar diversos aspectos concernientes a la práctica artística, mostrando un interés por no limitar el abordaje de los temas propuestos al contexto colombiano, sino extendiendo su campo de acción al ámbito latinoamericano.

En este número, bajo el título de «Revistas: debate crítico y teórico», *ERRATA#* busca analizar cómo se construyen, desde las publicaciones especializadas, los discursos sobre el arte. Con tal objetivo, se invitó a *ArtNexus/Arte en Colombia* —revista con una trayectoria de treinta y ocho años— para actuar como editora nacional de esta publicación.

Teniendo en cuenta el papel que juegan las revistas en la construcción del discurso histórico-crítico sobre arte, convirtiéndose en fuentes primordiales para la investigación, invitamos a tres historiadoras del arte para que plantearan, desde espacios específicos de análisis, la relación que opera entre el arte y las revistas especializadas. Los escenarios escogidos fueron el de las revistas culturales, el de las especializadas en el campo artístico y el de las generadas desde el ámbito académico; de este modo, se debaten diversos tópicos de la experiencia artística, sin perder de vista la forma como dichas publicaciones funcionan a manera de redes de circulación, discusión y reflexión; y se analizan desde diversos puntos de vista las instancias en las cuales el arte opera.

En el primer texto, «Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá, 1944–1987», Ivonne Pini centra su reflexión en dos tipos de publicaciones: primero, las revistas culturales que incorporan el tema de la crítica de arte como parte de sus secciones habituales, al considerar que «la exploración en torno a los aportes de las revistas culturales ha sido una fuente básica para investigar cómo se desarrollan las ideas en un determinado contexto». En esa dirección, Pini menciona las revistas *Mito*, *Eco* y *Espiral*. *Revista de Letras y Arte*, ya que —por citar solo un ejemplo— en esta última colaboran figuras centrales por sus aportes al arte, como fueron Walter Engel, Francisco Gil Tovar, Gabriel Giraldo Jaramillo, Eugenio Barney Cabrera y Marta Traba, entre otras. Pini destaca que: «[...] en el campo específico de las artes plásticas, los planteamientos elaborados por la crítica —a través de figuras como las ya mencionadas en el grupo de colaboradores de *Espiral*— indicaban cómo se iba legitimando su producción, para convertir la crítica de arte en una disciplina especializada».

Ahora bien, el segundo tipo de publicación que se destaca en el artículo es el que agrupa las primeras revistas centradas en arte, como *Plástica*, creada por Judith Márquez. En su primer número, dicha publicación explica uno de los objetivos que se propone impulsar: «vulgarizar nuestro arte dentro de Colombia y divulgarlo en el extranjero». En 1957, Marta Traba publica el número inaugural de *Prisma*, donde sostiene una preocupación manifiesta por informar y analizar lo que estaba pasando en el arte moderno nacional e internacional.

Después de un periodo sin contar con la presencia de revistas especializadas en arte, surgen dos publicaciones: *ArtNexus/Arte en Colombia* y *Arte. Revista de Arte y Cultura*. Citando a Pini, la primera «pasó de ser una revista básicamente nacional a convertirse de manera progresiva en una revista internacional especializada en el arte que se produce en América Latina». De allí la afirmación de Luis Camnitzer: «*ArtNexus* es el lugar de reunión de la intelectualidad latinoamericana». Por su parte, *Arte. Revista de Arte y Cultura*, revista publicada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, manejó diversos criterios editoriales para dedicarse en su última etapa de publicación al abordaje de líneas temáticas específicas.

El segundo artículo es de María Clara Bernal titulado «*Revista y Arte en Colombia: dos publicaciones en las redes del arte latinoamericano*». El interés de la autora se centra en explorar las discusiones establecidas entre los intelectuales del campo del arte de diferentes países de América Latina, específicamente en las décadas de 1970 y 1980. Uno de los temas álgidos durante esos años se dio alrededor de las intrincadas relaciones entre los campos de la política y el arte. La noción de construcción de redes intelectuales pasa a tener una especial importancia, al mostrar cómo, desde las publicaciones colombianas, se va tejiendo un complejo entramado de relaciones que amplía —más allá de las fronteras nacionales— la discusión de las problemáticas abordadas a partir del campo artístico.

Por su parte, Sylvia Suárez centró su texto en las revistas académicas, analizando las producidas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. El texto «*De Escala IIE a Ensayos: un estudio de caso sobre el arte, las revistas y las comunidades científicas en el ámbito universitario*» analiza básicamente tres publicaciones: *Escala IIE*, publicada en convenio con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional y dedicada al estudio monográfico de figuras centrales de las artes plásticas, la música y la arquitectura nacional. La autora también analiza la publicación anual *Ensayos*, que recogió artículos dedicados a múltiples temas como la teoría e historia del arte, problemas estéticos y análisis sobre arquitectura. Con la fundación de la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, y a partir de la creación de la carrera de Cine y Televisión en la Facultad de Artes, surge la tercera revista abordada por la autora, *Textos*. Sylvia Suárez afirma que: «[...] a través de una lectura historiográfica, aunque muy incipiente y necesariamente fragmentaria, de los números de *Escala IIE* dedicados a las artes plásticas, y de algunos de los artículos de *Ensayos* sobre la misma materia, publicados en su primera etapa, se deja ver la transformación del discurso histórico artístico, en diálogo con las ciencias sociales, con la teoría del arte y la estética contemporáneas».

De esta forma, los enfoques puestos en los tres artículos evidencian el papel central que han jugado y siguen jugando las publicaciones periódicas como fuentes de información, no solo para el público especializado, sino para un espectro más amplio de personas interesadas en el acontecer artístico. Los artículos muestran la manera como se construyen los discursos, cuáles se consolidan, cuándo son sujeto

de revisión y de qué manera se van posicionando unas perspectivas teóricas frente a otras. Seguir sus páginas es adentrarse en distintos discursos, mostrando el rol de las revistas como espacio de debate, de construcción y de revisión crítica e historiográfica.

Hoy en día se editan en Bogotá varias revistas de arte, algunas de ellas son: *ERRATA#*, *Asterisco*, *Calle 14*, *ArtNexus/Arte en Colombia*; y un periódico: *Arteria*. Cada una de las publicaciones mantiene su enfoque e intereses particulares, siendo espacios de análisis de la práctica y reflexión en torno al arte. *Asterisco*, que constituye una plataforma para que los artistas hagan y expongan su obra, se ha caracterizado por la autogestión de recursos para su publicación y por eso sus ediciones no son periódicas sino ocasionales; *Calle 14*, por su parte, está patrocinada por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y es de carácter académico, mientras que el periódico *Arteria* se propone difundir lo que acontece actualmente en el arte colombiano, repartiendo gratuitamente sus ejemplares en treinta y cuatro ciudades de Colombia.

A comienzos de la difusión de Internet, se pensó que esta acabaría con los impresos, e incluso varios de ellos han pasado a la red. Sin embargo, las revistas de arte, no solo en Colombia sino en el mundo entero, siguen circulando. En el caso particular de *ArtNexus/Arte en Colombia*, aun teniendo un portal con un promedio de cincuenta mil visitas mensuales y un boletín digital leído semanalmente por doce mil personas, sigue existiendo el interés por la revista física. Surge entonces la pregunta: ¿por qué? Tal vez porque las imágenes impresas sobre papel nos pertenecen, o porque el mundo del arte es fetichista, ama el papel, el objeto.

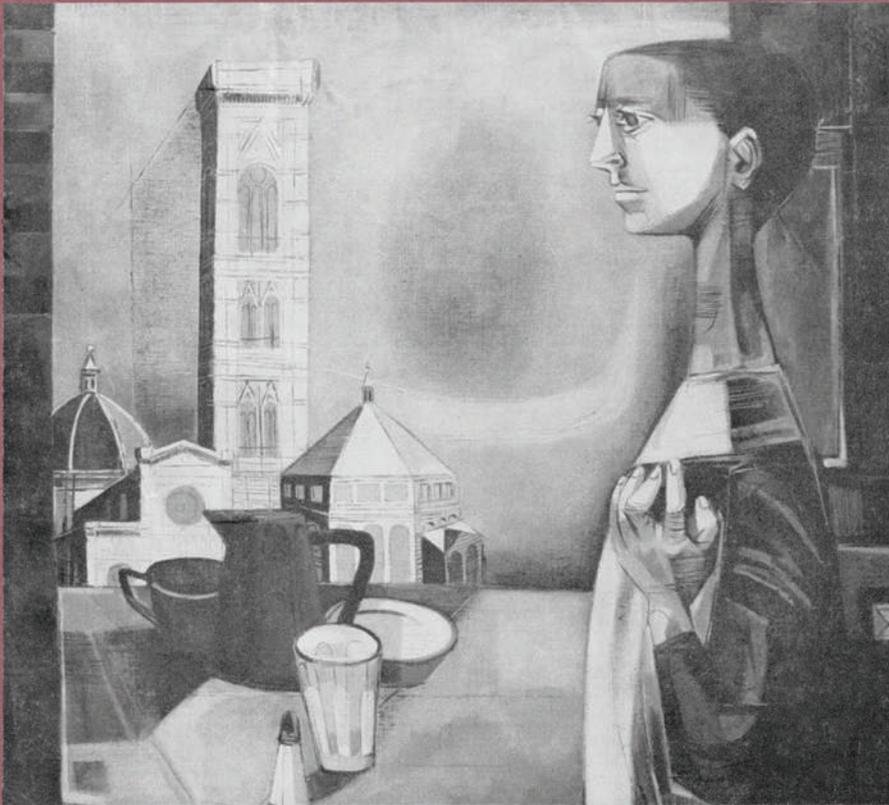
Celia Sredni de Birbragher

PENSAR EL ARTE  
DESDE LAS REVISTAS  
PUBLICADAS EN BOGOTÁ,  
1944–1987

Ivonne Pini

# plástica

REVISTA DE ARTE



No. 1

-

BOGOTA, D. E. 1956

La exploración en torno a los aportes de las revistas culturales ha sido una fuente básica para investigar cómo se desarrollan las ideas en un determinado contexto y qué lecturas son centrales para seguir las líneas de pensamiento y poder trazar aspectos claves en la construcción de las pautas culturales. Además, son un termómetro para definir los lineamientos que la intelectualidad impulsa, al ser escenarios de circulación de ideas que ayudan a la configuración de redes de intelectuales identificadas por medio de su lectura; en este sentido, se evidencia que las revistas y los grupos que se articulan constituyen referentes centrales en la configuración de la vida cultural. Las publicaciones revelan discusiones, ubican en escena las novedades y registran los debates que perfilan posiciones en el campo intelectual. Pese a la materialidad que las revistas en sí mismas ofrecen, no siempre es sencillo seguir la configuración de dichos grupos culturales que a veces resultan efímeros y contradictorios.

Tales publicaciones buscaban informar pero también consolidar un discurso que las identificara, que explorara la realidad de la que se partía; de este modo, no es posible separarlas de los procesos históricos en que se generaron (Pini y Ramírez 2012). También es común que la continuidad de esos proyectos se viera interrumpida por las dificultades económicas para sostenerlos, de allí la existencia de revistas que no pasaron del primer número.

En ese ámbito particular de las publicaciones culturales, podemos ubicar el complejo entramado que construyen tales revistas en el contexto colombiano, las cuales desde el siglo XIX fueron perfilando la figura de intelectuales, escritores y políticos cuyos textos abarcaban un extenso espectro temático donde se entrecruzaban reflexiones sobre la sociedad, la política, la literatura, el arte. Con esa diversidad de tópicos se buscaba ampliar un público que inicialmente era reducido. Además, estas publicaciones tenían un interés por formular sus líneas ideológicas de forma clara, sin perder de vista que para ellas era más importante la calidad que el número de lectores.

En Colombia —como sucedió en general en el resto de América Latina—, el tratamiento de temas relacionados con las artes plásticas aparecía inscrito como uno de los posibles aspectos a desarrollar y, dentro de la diversidad de tópicos abordados, el del arte no generaba el mismo interés manifestado por el acontecer literario, el cual resultaba dominante. Pensando en publicaciones que a mediados del siglo XX marcaron un hito en el devenir cultural del país, debe mencionarse la significativa presencia de *Espiral*, *Mito* y *Eco*, publicaciones que incluyeron en sus páginas la preocupación por el análisis de algunos aspectos de lo que estaba aconteciendo en el campo artístico.<sup>1</sup>

En la década anterior habían circulado revistas como *Pan* (1935–1940) que, bajo la dirección de Enrique Uribe White, le abrió sus páginas a una labor pionera para la

---

1 La mención de estas tres publicaciones no significa que fueran las únicas que circularon durante este periodo. Otros emprendimientos editoriales fueron *Índice Cultural* (1952–1958), dirigida por Óscar Delgado, y *Estampa* (1938–1970), dirigida por Jorge Zalamea; en esta última, Marta Traba publicó un significativo número de artículos.

gráfica. Gonzalo Ariza, Ignacio Gómez Jaramillo, Sergio Trujillo Magnenat, Carlos Correa, Dolcey Vergara, Pierre Daguet, Rinaldo Scandroglío y Santiago Martínez Delgado fueron algunos de sus ilustradores. Dicha revista publicó reseñas críticas e información de lo que acontecía en el ámbito artístico bogotano. También vale la pena mencionar la *Revista de las Indias* (1936–1951), donde había una fuerte presencia de los exiliados españoles desplazados por la Guerra Civil y la cruenta persecución franquista a los intelectuales republicanos. En el campo artístico, *Revista de las Indias* contó con la colaboración de Walter Engel, quien escribió tanto reseñas como artículos sobre arte moderno.

### TRES REVISTAS CULTURALES Y DE LITERATURA

Las fechas de iniciación de *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras*<sup>2</sup> (1944), *Mito. Revista Bimestral de Cultura* (1955) y *Eco. Revista de la Cultura de Occidente* (1960) nos sitúan en una Colombia que atravesaba significativos cambios que permearon su estructura política, social y cultural. Sin pretender mirar esos dieciséis años con un criterio de análisis histórico de corto plazo, sí es posible sostener que en múltiples aspectos fue una época de ruptura en la que se modificó el espacio cultural colombiano, agitando muchas de las posiciones que la intelectualidad sostenía hasta ese entonces.

El triunfo conservador —dos años después de iniciada la publicación de *Espiral*—, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y el inicio del periodo de violencia que este hecho suscitó, marcaron un dramático comienzo de la década del cincuenta. El fin del gobierno conservador; el ascenso y caída de Gustavo Rojas Pinilla (1953–1957); la formación de la Junta Militar; el recrudecimiento de la violencia; la alianza de los Partidos Liberal y Conservador que llevó a la formación del Frente Nacional; y el surgimiento del conflicto armado que se prolonga hasta la actualidad, fueron algunos de los acontecimientos de esos años.

Bogotá, escenario donde se publicaban las revistas mencionadas, vivió cambios considerables en un momento en el que se trataba de retomar el camino de la democracia. En general, las revistas de mayor divulgación mostraban mediante las propagandas publicadas la apertura del país hacia una sociedad de consumo. Radio, televisión y cine alcanzaban una circulación que incidiría en la cultura. Por otra parte, en 1956 se publicó la primera revista dedicada exclusivamente al arte, *Plástica*; y un año después apareció *Prisma*. Críticos de arte, como Casimiro Eiger, tenían sus programas sobre arte, música y literatura en la emisora HJCK; mientras que Marta Traba —habiendo ya fundado el Museo de Arte Moderno— retomaba su suspendido programa de televisión con un Curso de Historia del Arte. En el mismo año de la caída de Rojas Pinilla (1957), se organizó el Primer Festival Nacional de Teatro y se abrió al público la muestra del Salón de Arte Moderno de la Biblioteca Luis Ángel Arango, inaugurándose su sala. En Medellín

---

2 El nombre de la revista fue, hasta el número 75, *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras*, y a partir del número 76 cambió a *Espiral. Letras y Arte*.



BOGOTÁ, MARZO de 1949

# Espiral

REVISTA MENSUAL de ARTES y LETRAS

"Todas las artes —dice Juan de Mairena en la primera lección de su *Arte poética*— aspiran a productos permanentes, en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar."  
(Véase Juan de Mairena, p. 4)

El conjunto actual de las artes plásticas en Colombia está a la altura de un primer puesto en relación con el resto de la pintura americana. (VEASE PAG. 12)



"CANCION", Oleo de Marco Ospina.

## S U M A R I O

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO EN EL DECIMO ANIVERSARIO DE SU MUERTE § ABEL MARTIN Y JUAN DE MAIRENA (trozos escogidos) § RECUERDOS DE ANTONIO MACHADO por Jaime Espinar § LA DESTRUCCION DE LAS FORMAS por María Zambrano § EL PINTOR MARCO OSPINA § LOPE DE VEGA Y EL AREITO ANTILLANO por Emilio Rodríguez Demorizi § CUATRO POEMAS de Rogelio Echavarría § HANS HOBEIN, O LA VERDAD PICTORICA, por Elie Faure § EL EMPLEADO NUMERO 3 y LA SEQUIA, dos cuentos de Alvaro Sancelme § EL GRABADOR COLOMBIANO VILLARRAGA.

## N O T A S

A propósito de una Exposición. — Alvaro Sancelme. — Acto en honor de Machado. — Teatro radial. — Concurso Coltejer. — Galerías de Arte. — Un viajero de las letras. — Exposición de pintura de Levy. — Nocturnos y otros Sueños. — El Existencialismo. — El Cuarto de Jacob.

"PAISAJE", O'leo. (Véase páginas 5 y 6. EL PINTOR MARCO OSPINA).



ALVARO SANCELME, colaborador fundador de esta revista, prestigioso poeta y prosista, quien acaba de fallecer en la ciudad de Cali, después de una larga enfermedad que lo tuvo recluido durante meses. Para *ESPIRAL*, la desagraviación del amigo y del compañero de labores es hondamente dolorosa. (Véase nota sobre su personalidad en la página 11, y dos cuentos inéditos suyos en la página 12). (Dilecto de Julio Abril).

P.R.E.C.I.O DEL EJEMPLAR: 30 CTVS.

Tarifa postal reducida. Licencia número 1279, Ministerio de Correos y Telégrafos.

Impreso en Editorial Iquielma, Carrera 10ª, número 21-22. — Bogotá, Colombia.



apareció en 1958, en la Papelería y Tipografía Amistad, un folleto titulado «Manifiesto nadaísta», firmado por gonzaloarango [sic]. Todo ello sin olvidar varias de las galerías que se abrieron durante ese periodo: Galerías de Arte S.A.; Galería El Callejón; Galería Leo Matiz y La Galería Buchholz.

Los cambios entre los jóvenes eran cada vez más evidentes y la universidad pretendía modificar los esquemas de pensamiento tradicionales:

De estos estudiantes que creían en la capacidad de cambiar el mundo se alimentaron, en los años siguientes, no solo las guerrillas y los movimientos políticos radicales, sino también las revistas literarias, las publicaciones estudiantiles e intelectuales llenas de análisis marxistas, las salas de cine, teatro y las galerías de arte. (Melo 2007, 70)

### ***Espiral***

El escritor y periodista español Clemente Airó (1918–1975) fue el fundador de *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras*, en 1944. Además de su labor editorial y periodística, escribió varias novelas en las que denunciaba las situaciones engendradas por la violencia y el marco social que esta generaba.<sup>3</sup> En paralelo a la publicación de la revista, Airó creó una editorial bajo el nombre de Iqueima, publicando teatro, poesía, ensayo, novela y cuento. Entre sus publicaciones se hallan libros sobre arte como: *Problemas sociales de las artes plásticas*, de Walter Engel, y *El pintor colombiano*, de Juan Friede, ambos publicados en 1946; *Pintura y realidad* (1949), de Marco Ospina; y *Transculturación en el arte colombiano* (1962), de Eugenio Barney Cabrera.

Fundada como revista literaria, *Espiral* precisa desde su número inicial el interés que tenía por no afiliarse a una sola tendencia, tratando de abrirse a las diversas corrientes contemporáneas. Se define a sí misma «ajena a intereses de localización y camarilla. Será campaña abierta, sin cercas o parcelamientos, donde el que quiera y sepa siembre y el que lo desee y crea conveniente recoja» (Airó 1944, 8). Además, se aclaraba que la amplitud de criterio no debía leerse como propiciatoria de posturas amorfas. La inclusión de un texto inaugural continuaba con la tradición arraigada en las revistas culturales latinoamericanas; en él estaba la declaración de principios que operaba como construcción de un proyecto fundacional, a la vez que permitía congregar a la intelectualidad que compartía los principios allí expresados.

Pese al énfasis literario de la revista, los contenidos editoriales y la labor del propio Airó muestran el interés existente por el arte. En 1957 publicó una encuesta, «La crítica en Colombia»<sup>4</sup> donde se les pide su opinión tanto a pintores como a

---

3 Entre sus novelas están *Yugo de niebla* (1948), *La ciudad y el viento* (1961); además de una extensa colección de cuentos.

4 Se publicó en *Espiral*, en los números 65 y 66 de febrero y abril de 1957, respectivamente.

críticos de arte.<sup>5</sup> Resulta interesante señalar que algunas de las aseveraciones de Airó, cuando responde una pregunta sobre el papel de la crítica de arte, daban pautas sobre la orientación editorial que tuvo la revista con respecto al análisis de la obra artística. En su balance sobre el rol que debía desempeñar el crítico, sostiene la necesidad de evitar la jerga complicada que dificulta la comprensión del lector, definiendo la labor del crítico como la de un puente entre obra y público, ya que a quien se juzga no es al artista sino su obra. A su juicio, esta actitud permite evitar el personalismo «que es tal vez el mayor defecto que ha tenido la crítica entre nosotros, no solo la plástica, sino la literaria» (Medina 1978, 355). Las respuestas dadas a esta búsqueda de opinión propuesta por *Espiral* demuestran que empezaban a operar nuevos criterios de reflexión sobre el arte y que la labor de los críticos era clave para la construcción de otros discursos estéticos. Airó recapacita sobre la necesidad de tener una actitud abierta frente a las diversas expresiones artísticas y, aunque manifiesta que sigue creyendo que la expresión más pura de la pintura —acorde a la época— es la no figuración, dice ser tolerante frente a otras expresiones. De manera similar a la opinión sostenida por otros críticos del periodo, Airó considera que se deben tener en cuenta las necesidades sociales del espacio en que la crítica se está ejerciendo, de forma que resulte efectiva para quien la lea. Pone en evidencia los roces y disidencias existentes entre críticos y pintores, que si bien no eran nuevas, demostraban que las divergencias habían aumentado. A juicio de Airó, lo fundamental era generar una crítica responsable, exigiendo conocimiento y capacidad.

Walter Engel comentaba, en ese mismo espacio, sobre el rol de la crítica: «este material es básico para el historiador que busca información y documentación y también porque ha contribuido mucho a formar un ambiente y despertar el interés de círculos cada vez más extensos, lo que favorece directamente al arte y a los artistas» (Engel 1957, 3).

Pensando en los colaboradores de la publicación, los nombres que se repiten en los artículos sobre arte son los de Walter Engel, Francisco Gil Tovar, Gabriel Giraldo Jaramillo, Eugenio Barney Cabrera y Marta Traba, abordando una temática amplia que va desde el arte precolombino hasta las experiencias contemporáneas, pasando por acercamientos monográficos a nombres destacados de la plástica nacional.

Dentro de ese grupo de críticos, se destaca la labor de Barney Cabrera, quien comenzó a publicar regularmente en *Espiral* una columna llamada «Actualidad de las Artes Plásticas». En ese espacio trabajó en torno al papel del arte en la sociedad, observando las particularidades del arte colombiano a lo largo de su historia, analizando posturas sostenidas por teóricos del arte, a la par que señalaba la manera como los artistas se vinculaban a los procesos sociales. Si bien el centro de su

---

5 Los pintores entrevistados fueron: Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Jorge Elías Triana, Marco Ospina y Jaime López Correa. Entre los críticos estaban Gabriel Giraldo Jaramillo, Walter Engel, Clemente Airó, Jaime Tello y Marta Traba.

interés fueron las reseñas de las exposiciones y eventos más destacados, hay una aproximación a su visión del crítico, a quien le pide conocimiento, imparcialidad y actitud valiente para cuestionar evitando la crítica complaciente. El problema, a su juicio, era que en el medio local la crítica no se concebía desde esa perspectiva y eran muy pocas las figuras que la ejercían adecuadamente.

Ni en literatura, ni en poesía, ni en el ensayo, ni en la historia, han surgido en Colombia críticos profesionales. En artes plásticas, en cambio, hay quienes ejercitan el oficio periódicamente con honestidad y conocimiento, [...] Marta Traba, Walter Engel, Casimiro Eiger, Francisco Gil Tovar, Clemente Airó, Aristides Meneghetti, Affan Buitrago, Gabriel Giraldo Jaramillo, por ejemplo, son nombres bien conocidos, a quienes la cultura plástica del país debe reconocimiento y gratitud. (Barney Cabrera 1960).

Según Barney Cabrera, se estaba viviendo una etapa muy especial en el arte colombiano, ya que era un momento en el que empezaban a consolidarse círculos intelectuales en torno al arte moderno. «La pluralidad de las voces mencionadas, también delata la actitud abierta a la polémica, y respetuosa a la vez, que caracterizó la crítica de Barney Cabrera» (Pini y Suárez 2011).

Con motivo de los veinticinco años de la revista, *Espiral* publicó un número extraordinario que según Airó funciona como balance. Reconoce el esfuerzo de la revista por expandirse no solo en la geografía de habla hispana, sino en «otros ámbitos lingüísticos» procurando impulsar lo que a su juicio debían ser tres objetivos básicos de la publicación: representar aspiraciones y raíces culturales de la colectividad a la que pertenece; dar a conocer nombres aún no consagrados, ayudando a su divulgación; y evitar estar al servicio de los círculos de poder.

Siguiendo otra tradición —también común a diversas publicaciones latinoamericanas—, como era hacer encuestas a personalidades del mundo intelectual, en el número del veinticinco aniversario *Espiral* se preguntaba «¿Cuál debe ser el objetivo de las revistas literarias, misión y desempeño y cómo?», obteniendo una diversidad de respuestas provenientes no solo de Colombia y América Latina, sino de Europa y Estados Unidos. Allí se mostraba la preocupación por operar como una red que permitiera vincular a quienes estaban interesados en lo que era el espacio de acción de la revista: las letras y las artes. Además, en el campo específico de las artes plásticas, los planteamientos elaborados por la crítica —por medio de figuras como las ya mencionadas en el grupo de colaboradores de *Espiral*—, indicaban cómo se iba legitimando su producción, para convertir la crítica de arte en una disciplina especializada.

### **Mito**

Desde su fundación en 1955, la revista *Mito* fue una de las más significativas publicaciones culturales. Bajo la dirección de Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, se publicaron cuarenta y dos números de aparición bimestral. En su texto inaugural dejó establecida la premisa de que «Las palabras también están en situación.

# MITO

Revista Bimestral de Cultura

AÑO VI — Julio y Agosto — Sept. y Octubre de 1960 — Nos. 31 y 32

PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA . . . . . ¡Tierra!  
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ . En este pueblo no hay ladrones

LA FUENTE OSCURA  
Poemas de  
JAIME GARCIA TERRES

PIERRE AUGER . . . Grandeza y servidumbre del recadero  
ROGER CAILLOIS . . . . . Natura Pictrix



DICCIONARIO JOVEN

EL TEATRO DE JEAN GENET  
por Marta Mosquera

LA EMANCIPACIÓN LITERARIA DE HISPANOAMÉRICA  
por Fernando Charry Lara

DOCUMENTOS

LA IGLESIA Y EL ESTADO EN COLOMBIA VISTOS  
POR LOS DIPLOMATICOS NORTEAMERICANOS

Nos interesan que sean responsables. Sospechamos la ineptitud de las soluciones hechas, por eso nos circunscribiremos a ofrecer materiales de trabajo y a describir situaciones concretas». Se proponían «hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias» (Gaitán Durán 1955) y, efectivamente, una de las lecciones más valiosas de la publicación fue el interés demostrado por propiciar una convivencia intelectual abierta a distintas corrientes ideológicas, en un momento en el que el país se debatía en fuertes enfrentamientos políticos. Esa coexistencia intelectual no solo operó a nivel interno, sino que sus páginas se abrieron al pensamiento contemporáneo. «La revista buscó ser un puente hacia la universalidad en momentos de oscuridad política y de aislamiento cultural de Colombia» (Jurado 2005, 8). Por otra parte, hay una fuerte crítica al conformismo intelectual, abogando por quebrar el provincianismo de algunos sectores. A juicio de Gutiérrez Girardot:

*Mito* desenmascaró indirectamente a los figurones intelectuales de la política, al historiador de legajos canónicos y jurídicos, al ensayista florido, a los poetas para veladas escolares, a los sociólogos predicadores de encíclicas, a los críticos lacrimosos, en suma, a la poderosa infraestructura cultural que satisfacía las necesidades ornamentales del retroprogresismo y que a su vez, complementariamente, tenía al país atado a concepciones de la vida y de la cultura en nada diferentes de las que dominaban entonces en cualquier villorrio [...] *Mito* demostró que en Colombia era posible romper el cerco de la mediocridad y que, consiguientemente, esta no es fatalmente constitutiva del país. (Gutiérrez Girardot 1980, 535)

Sin importar el peso que la religión tenía en Colombia, *Mito* no dudaba en publicar ensayos sobre una realidad que parecía superar a la ficción —como los testimonios sobre violencia sexual y la situación de la mujer—, asumiendo posturas irreverentes. «Odiaban el conformismo de la sociedad colombiana, su mediocridad, “más letal que las tiranías”; el inmovilismo y la burocracia» (Cobo Borda 1975).

Además, la elite intelectual que dirigía y escribía en *Mito* no se quedaba en la declaración de principios, sino que mostraba su interés por dialogar con las diversas tendencias literarias, filosóficas, estéticas e inclusive políticas de su época. Textos de Marx, Camus, Sartre, Breton o Lévi-Strauss fueron incorporados a sus páginas, junto a figuras relevantes de la literatura latinoamericana, como Borges, Paz, Rulfo, Cortázar, Reyes, Fuentes, entre muchos otros. Y en *Mito* confluyen varias generaciones, pues junto a los escritores consagrados, abrieron espacio a nombres nuevos de la literatura, el teatro y el arte. Baste recordar que fue en sus páginas que García Márquez publicó varios de sus cuentos y su novela *El coronel no tiene quien le escriba*; mientras Enrique Buenaventura, Francisco Norden, Hernando Téllez escribían sobre teatro y Marta Traba sobre arte; además la publicación incluía crítica de cine a cargo de Hernando Salcedo Silva, Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, entre otros.

Si bien el énfasis central de la publicación giraba en torno a la producción literaria, también se le dio cabida al arte. Varias portadas se dedicaron a figuras que

empezaban a tener una marcada presencia en el campo artístico local, como Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau y Guillermo Wiedemann. Sobre la obra de este artista escribieron críticas tanto Andrés Holguín como Marta Traba. Traba participó en varios números con textos de su autoría. Un artículo, publicado en 1956, «¿Qué quiere decir arte americano?», inició una polémica por su tajante afirmación de que:

[...] la expresión arte americano moderno no tiene todavía ninguna definición que le adjudique un significado preciso, sino que es una especie de vago y común anhelo de artistas y críticos de tener un hijo con personalidad propia y que se parezca lo menos posible a sus parientes próximos y lejanos. (Traba 1956a)

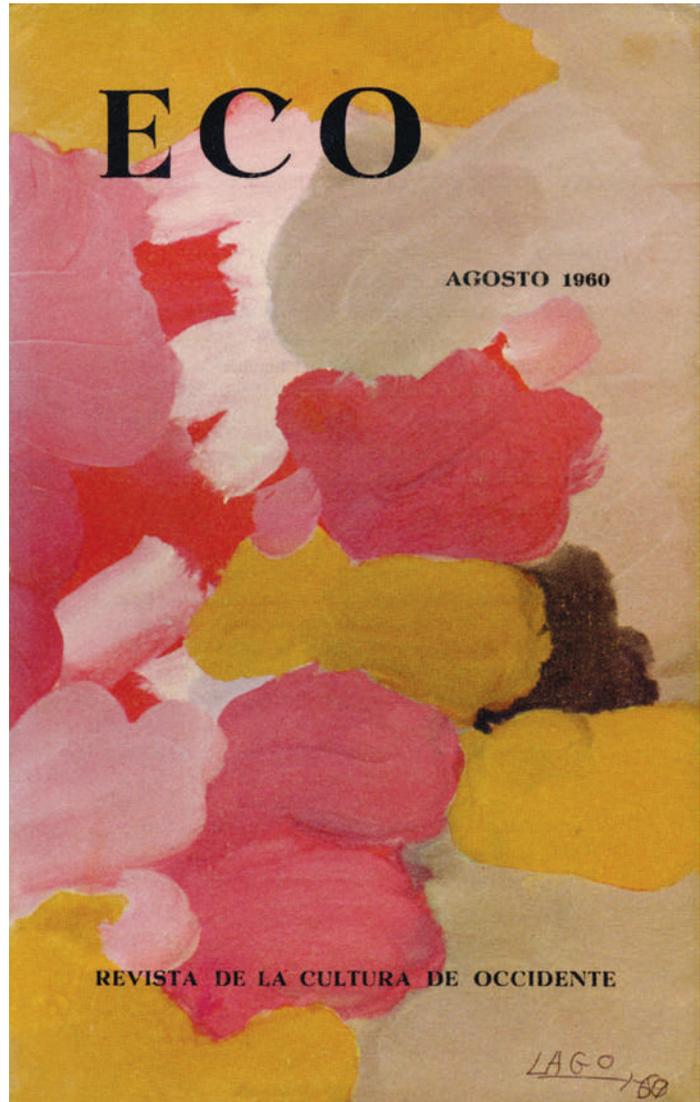
A juicio de Traba, no existía una estética latinoamericana unificada y por eso propone una investigación rigurosa, previendo que al final podría no haber elementos comunes que permitieran hablar de unidad latinoamericana. Según ella, la heterogeneidad era un rasgo definitorio del arte de América Latina y los esfuerzos por pretender homogenizarlo eran una característica impuesta desde un nacionalismo elemental. Esta aseveración iba acompañada de una fuerte crítica a la obra de Rivera, Orozco y Siqueiros, a quienes consideraba autores de una pintura «realista-histórico-crítica», que juzgada en perspectiva no dejaba de tener un carácter transitorio.

Con motivo de la portada que *Mito* le dedicó a Ramírez Villamizar, Traba sostiene que «es el único pintor abstracto colombiano para quien la abstracción no significa ni un ensayo, ni un experimento, ni un resultado más o menos probable, ni una línea de menor esfuerzo [...] sino un valor estético de carácter definitivo» (1958b, 85).

Ahora bien, el interés mostrado en la revista por lo que acontecía en el ámbito literario de América Latina, se extiende a la consideración que hace Traba sobre el arte en un extenso artículo que, bajo el título de «Problemas del arte en Latinoamérica», analiza lo que a su juicio eran cuestiones centrales del arte latinoamericano. Ella parte de una dura crítica al nacionalismo, al que identifica como el principal problema de la pintura en la región: «El nacionalismo se acogió como un rutilante camino de independencia espiritual, mientras que en realidad no era más que un disfraz de tablado» que impone el aislamiento espiritual, generando un arte poco convincente, pintura narrativa que se apoya superficialmente en el arte moderno europeo; sin embargo, también reconocía que afortunadamente había artistas que constituían una prometedora alternativa, al despojarse de falsas historias y referentes. El artículo termina apelando por la necesidad de propiciar un nuevo estilo de crítica que rompa con la blandura condescendiente que tanto mal le ha hecho al desarrollo artístico (Traba 1958a, 429).

Los artículos aparecidos en *Mito* permiten perfilar la posición que la autora tenía tanto sobre el arte latinoamericano, como sobre figuras que consideraba centrales en el arte moderno colombiano. En su artículo sobre Alejandro Obregón, Traba no solo

Eco. Revista de la Cultura de Occidente tomo 1/5, agosto 1960, Librería Buchholz, Bogotá.



destaca la significación de su trabajo, sino que enfatiza el concepto de «arte que se realiza en Colombia», en contraposición a la supuesta existencia de un «arte colombiano» e insiste en que las obras «no son el resultado de una cultura nacional, que está muy lejos aún de haberse formado» (Traba 1960, 301).

### **Eco**

La revista *Eco* se inició en 1960 y publicó 272 números hasta 1984, fecha de su cierre. Definida como *Revista de la Cultura de Occidente*, fue esta una preocupación central en los primeros números, entendida como postura ética, modelo de desarrollo cultural y forma de conocimiento. Parecía, al decir de Jaramillo Zuluaga, que:

En un principio, *Eco* fue la revista de un humanismo en el exilio [...] abogaba por un proyecto humanista que había perdido ya su vigencia. Por ese motivo hay que

buscar el secreto de la longevidad de sus páginas en otra parte: en la persistencia admirable de su editor, Karl Buchholz; en la capacidad de sus redactores para introducir algunos cambios en la política de la revista sin alterar su orientación general y, sobre todo, en el hecho de que con el paso de los años sus lectores conformaron un grupo cada vez más fiel y homogéneo cuyos intereses giraban en torno a la expresión literaria. (Jaramillo Zuluaga 1989)

Inicialmente, desde esa perspectiva el énfasis de la revista estuvo centrado en dar a conocer filósofos, pensadores y literatos centroeuropeos, y no se preocupó demasiado por los debates que estaban vigentes en ese momento tanto en el ámbito local como latinoamericano. Y pese a que fueron incorporando textos de escritores colombianos y latinoamericanos, como Jorge Zalamea, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Ángel Rama, entre otros, las discusiones que interesaban a nivel local —teñidas por lo general de preocupaciones políticas— poco motivaban a la publicación. Sin negar la calidad e importancia del material publicado, la revista tardó en incorporar las problemáticas que desvelaban a los intelectuales de la región.

En 1963 asumió el cargo de redactor Hernando Valencia Goelkel. El peso que alcanzaba la producción literaria de América Latina en ese momento era indudable; tal vez esa situación lo llevó en 1967 a dedicarle por entero el cuarto número a dicho tópico. Sin que ello significara renunciar al propósito de la publicación de divulgar el humanismo centroeuropeo, Valencia Goelkel escribió en el editorial:

*Eco ha ido abriéndose campo en su legítimo horizonte, en el mundo de autores y de lectores donde puede tener —ya sea una vasta o limitada, epidérmica u honda— su vigencia. La revista se ha naturalizado, por así decirlo, en el ámbito hispanoamericano; y al hacerlo ha rebasado hasta cierto punto su concepción inicial de ser ante todo un medio de transmisión y de resonancia de otras voces, otras lenguas, otras culturas. (Valencia Goelkel 1967, 337)*

La balanza se inclinó más claramente hacia América Latina cuando Juan Gustavo Cobo Borda asumió, en 1973, la responsabilidad de ser el último redactor que tuvo la revista.

El arte no fue tema central de la publicación; sin embargo, a lo largo de sus veinticuatro años de existencia, hay una serie de artículos dedicados al tema. En los primeros números de la revista había un significativo interés por el movimiento expresionista alemán, con el que parecía buscarse corroborar la desintegración sufrida por el hombre contemporáneo. Otros artículos que aluden a la vanguardia fueron, a título de ejemplo, «Lo espiritual y lo vital. Alemania y México» (1961), en el que se hace un peculiar cruce entre la concepción nórdica y meridional del arte mediante lo germánico y lo hispánico; «Vanguardia y arte realista» (1967); «Una Introducción al surrealismo» del historiador Herbert Read (1977). Mientras tanto el historiador español Santiago Sebastián publicó en los años sesenta una serie de artículos abordando distintos aspectos del arte colonial.

Fue Marta Traba quien vino a publicar artículos en los que, por lo general, el centro de atención era el arte colombiano o latinoamericano. A título de ejemplo citemos el documento que la crítica presentó en el Tercer Simposio de Intelectuales Latinos y Norteamericanos en Chichén Itzá en 1965, bajo el título «Los héroes están fatigados (Crónica de México)», donde polémicamente hace referencia a la situación del arte, la literatura y el teatro en México. Siguiendo la línea sostenida por Traba en ese momento, despliega una feroz crítica contra el muralismo, mientras que hace una elogiosa referencia a los escritores —Juan Rulfo, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia—, sosteniendo que «los admiro porque han creado algo que se puede llamar, sin caer en ningún mentiroso nacionalismo apologético, la gran novelística mexicana» (Traba 1965a, 247). Otros artículos fueron: «Proposición crítica sobre el arte colombiano», donde se remonta hasta la época precolombina y, pasando por la academia, destaca a Santamaría y a la generación de Obregón para concluir que:

Solo las formas de la cultura pueden dar la pauta de lo que es un país o un continente. Su estudio y comprensión son esclarecedoras. [...] La pintura y la escultura que se han hecho en Colombia están disociadas de la vida nacional [...] El día que consigamos asociarlas [...] algo se habrá ganado en el anhelo de quienes deseamos ver un país, tener un país y no una agrupación incidental entre gentes incomunicadas e indiferentes. (Traba 1965b, 683–684)

Su interés por unos artistas claves en el arte colombiano se hace evidente en los artículos: «Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar» (Traba 1969) y «Beatriz González» (1978), figuras todas ellas especialmente destacadas por el aporte que hacían a la producción artística del país.

Si bien la presencia de Marta Traba fue muy significativa en la crítica de arte que las tres publicaciones mencionadas realizaban, debemos recordar el papel que jugaron en el análisis de la práctica artística figuras como Walter Engel, Ernesto Volkening, Jorge Gaitán Durán, Casimiro Eiger, Eugenio Barney Cabrera, Juan Friede, Clemente Airó y Aristides Meneghetti.

*Espiral*, *Mito* y *Eco* asumieron desde perspectivas específicas una particular mirada al ámbito de la cultura colombiana. Las voces y palabras que allí se escucharon daban pautas para valorar cómo la intelectualidad se arrogaba el compromiso de buscar instrumentos para alcanzar una mayor autonomía, condicionada por el espacio histórico, tiempo y lugar en los que su ámbito de acción se desenvolvía. Eran textos que atendían a un hoy inmediato, a su presente como referencia, dejando pocas posibilidades para posturas neutrales.

Desde la década del cincuenta se produce un quiebre en lo que respecta a la definición del campo artístico que conduce a la reflexión sobre cuál era su significado en la sociedad y su compromiso con el país; recordemos las afirmaciones de Jorge Eliécer Ruiz en la revista *Mito*:

Los colaboradores de *Mito* persiguen con especial interés la independencia y el reconocimiento del rol social del escritor, con el fin de adquirir autonomía frente a las instituciones que pueden ser objeto de su crítica y con el ánimo de consagrarse totalmente a un oficio que sienten incompatible con el ejercicio de otra profesión ajena a las letras. Por esa razón los escritores cercanos a la publicación se empeñan en conseguir que su labor literaria y reflexiva obtenga en el país un estatus autónomo y solvente. Incluso llegan a pensar que el ofrecimiento de posiciones burocráticas o políticas implica «la muerte del escritor» y que con esas distinciones es «su cadáver lo que se ensalza». (Ruiz 1975, 69)

El espacio ocupado por el arte en las tres publicaciones presagiaba la necesidad, cada vez más sentida, de crear nichos especializados, favoreciendo la aparición de las revistas de arte. Todo este proceso iba acompañado de los cambios institucionales que se producían con la creación de museos y galerías, y por la necesidad del reconocimiento del trabajo plástico. La búsqueda de valoración de esta actividad se relaciona con la ampliación de horizontes en el mundo profesional colombiano, con la institucionalización de nuevos campos disciplinarios, como las ciencias humanas, impulsadas por entidades, como la Escuela Normal Superior y la Universidad Nacional que, durante la rectoría de Gerardo Molina, profesionalizó la filosofía, la economía y la psicología (Jaramillo y Jaramillo 2007, 17).

## **SURGIMIENTO DE LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS**

### ***Plástica***

Cuando en 1956 comenzó la publicación de *Plástica*, se perfilaba en Colombia el peso que adquirirían propuestas artísticas que no estaban comprometidas con la tradición figurativa, la pintura contestataria o de claro corte narrativo. Ya los nombres de Alejandro Obregón, Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Edgar Negret, Enrique Grau, Cecilia Porras, Guillermo Wiedemann, Lucy Tejada y Judith Márquez, entre otros, tenían presencia en los espacios abiertos al arte, mostrando su intención de separarse de las propuestas tradicionales y abriéndose a otras posibilidades de lenguaje como era la abstracción.

La decisión de Judith Márquez —que no dejaba de ser quijotesca— de crear una revista de arte, intentaba responder a la necesidad de subsanar la falta que hacía de un espacio, en el medio local, que proporcionara una herramienta adecuada para la expresión de los nuevos actores que aparecían en el campo de la plástica. Durante cuatro años, *Plástica*, con escasa ayuda oficial o privada, logró producir diecisiete números que dan cuenta de las propuestas artísticas que ganaban espacio y cuál era la opinión de artistas y críticos, tanto a nivel local como en el ámbito internacional. La acogida de esta iniciativa por parte de los medios de difusión fue muy favorable, y no faltaron los comentarios elogiosos a la labor emprendida por Márquez.<sup>6</sup>

---

6 En el periódico *El Tiempo* y en la emisora HJCK se refieren elogiosamente a la creación de la publicación. El crítico Casimiro Eiger realizó una crónica radial que, bajo el título «Las mujeres y las iniciativas artísticas», destacaba la importancia de ese emprendimiento.

*Plástica. Revista de Arte Contemporáneo, n.º 5, 1957, Bogotá.  
Archivo y digitalización Biblioteca Nacional de Colombia.*



En su primer número apareció, como era habitual en este tipo de publicaciones, lo que sería su texto fundacional. Allí se explicitaban los objetivos centrales; la publicación se proponía «vulgarizar nuestro arte dentro de Colombia y divulgarlo en el extranjero» y, pese a reconocer que la labor de difusión debía ser función del gobierno, proponía colaborar en tal misión, señalando:

No existe entre nosotros una publicación consagrada con exclusividad a las artes plásticas. Pero ni siquiera una de las de varia índole donde se le conceda la atención requerida. Y ese factor nos ha impulsado a desbrozar y abonar el terreno, para que, con el ejemplo de nuestra irrupción, proliferen los vehículos de difusión artística que ya van haciéndonos falta, ante el empuje de una renovada y bien dotada generación artística. (Márquez 1956b, 3)

Márquez es consciente del papel secundario jugado por las artes plásticas en los medios de comunicación locales y, a su juicio, ha llegado la hora «de colocar el arte en el auténtico pedestal que, por derecho propio, le corresponde en el orden de la cultura y en el concierto de las naciones civilizadas». Además de llenar este vacío, Márquez plantea cuáles serían los propósitos de escribir sobre arte y define las fronteras del campo de interés:

No vamos a hablar aquí del arte pictórico con vaguedad, anarquía, sin obedecer al método ni a un plan preconcebido. Lo contemporáneo será el signo predominante de nuestra actividad. De esta suerte, aunque a veces hagamos incursiones en predios de Vásquez Ceballos, del barroco colonial, el rococó o el gótico, en lo *temporal* dedicaremos preferentemente atención al arte de hoy [...] y en lo espacial, pondremos cuidadoso esmero en tratar lo nuestro, lo colombiano, y lo americano, que también es nuestro. (Márquez 1956b, 3)

En ese número inicial se publica otro texto de la directora, el cual refuerza la reivindicación de la autonomía del campo artístico proyectado más hacia el deber de los poderes gubernamentales con respecto al arte, que hacia preocupaciones conceptuales.

En *Plástica* se fundirá la doble misión del periodismo moderno: informar y orientar. No solo mostraremos la obra, sino que expondremos los problemas que aquejan al pintor y al escultor colombiano. Que son múltiples, pero pueden resumirse así: *Desamparo*. Desamparo de la sociedad y desamparo del Estado. (Márquez 1956a, 13)

A juicio de Márquez el Estado tiene la obligación de promover y fomentar el arte vernáculo, obligación que no solo no cumple, sino que cuando los ciudadanos hacen demandas a las autoridades pertinentes, se los ve como limosneros u opositores. «A nuestra convicción política antepone, nuestra convicción artística. Bien sabemos que aquello es lo efímero y esto lo eterno» (Márquez 1956a, 13).

Esos reclamos acerca del incumplimiento oficial frente a sus obligaciones de promover al arte y a sus protagonistas se reiteran con frecuencia, y años después, en 1959, ya en la época del Frente Nacional, Judith Márquez escribe «Los artistas ante el gobierno», donde hace saber el descontento existente ante el hecho de que los cambios de gobierno no significan modificaciones en la situación relegada en la que estaban el arte y los artistas. Esta solicitud de colaboración vuelve a reiterarse en el número siguiente (n.º 15), cuando en el artículo «El gobierno no apoya al arte», Márquez reitera que «*Plástica* seguirá insistiendo en la denuncia de los regímenes del “país político”, despreciado del “país nacional” al que pertenecen la cultura y el arte» (Márquez 1959, 12).

No deja de llamar la atención esa actitud reiterativa de la directora de *Plástica* con respecto a la responsabilidad del Estado con los artistas —sin que eso implique que tome posiciones políticas claras—, lamentándose de que ya sea un gobierno dictatorial, como el de Rojas Pinilla, o uno democrático, como los de la época del Frente Nacional, se comporten de manera similar con el medio artístico.

En el plano editorial, las líneas temáticas dominantes fueron: análisis del trabajo de artistas colombianos, entrevistas y artículos sobre artistas latinoamericanos contemporáneos, junto a eventos significativos llevados a cabo en la región. En ambos casos se enfatizaba el peso y la significación adquirida por la abstracción. Otro espacio se dedicó a la reflexión realizada por teóricos e historiadores en torno al quehacer artístico.

Figuras como Marta Traba, Walter Engel y Eugenio Barney Cabrera, entre otros, consolidaban una nueva forma de hacer crítica de arte, profesionalizándola y precisando que su labor no era la de ocasionales comentaristas culturales, sino que su misión estaba ligada a la necesidad de construir opinión y ampliar el público al que se llegaba, dándole elementos que le permitieran acercarse comprensivamente al proyecto moderno. Esta labor como profesionales de la crítica se tornaba más necesaria aún, dado el despliegue que recibía la abstracción; la propuesta significaba familiarizar al público con los nuevos planteamientos visuales que se estaban proponiendo.

Marta Traba escribió en el segundo número de la revista el artículo «Responsabilidades de uno y otro lado», título que alude al público y al artista, ambos con responsabilidad ante «el juego maravilloso y peligroso de inventar todo, [...] de crear un mundo a imagen y semejanza de su espíritu —y esta muestra de arrogancia ha llevado consigo sus horas de agonía». Entonces era una doble labor la que debía emprenderse: vencer la resistencia del público ante los nuevos lenguajes, por un lado, y que el artista, por el otro, «no renuncie a su conciencia, que recupere para su obra los significados éticos y artísticos que deben sostenerla, que no se deje llevar por la alucinación de las formas exteriores y que no olvide que contenido y forma son las constantes invariables del arte» (Traba 1956b).

El papel que *Plástica* asumió desde el número inicial dejaba claro cuáles eran sus centros de interés. Aunque limitarse básicamente al arte contemporáneo no significaba despreocuparse por tejer una urdimbre que permitiera impulsar una nueva lectura histórica del proceso del arte colombiano. Desde esa perspectiva es que pueden ubicarse artículos sobre el arte colonial o sobre la influencia de España en el arte colombiano, temas tratados por Gabriel Giraldo Jaramillo (n.º 1 y 3) y textos, como el de Marta Traba publicado en el número 16, en los que se reseña la exposición «3000 Años de Arte Colombiano»<sup>7</sup> y se hace un elogioso comentario de la sala que el Museo Nacional había dedicado a Andrés de Santamaría en su centenario.

Los artículos de Walter Engel sobre la moderna pintura colombiana (1934–1957), publicados en dos números sucesivos (n.º 6 y 7), proponen un acercamiento a la forma como se fue construyendo «la nueva pintura colombiana». En ellos Engel hace un recorrido cronológico por esos años destacando los principales eventos, en especial, la

7 En marzo de 1960, la ciudad de Miami fue la sede de una exposición que reunía arte colombiano, desde el periodo precolombino hasta el arte moderno.

significación que tiene el establecimiento de los Salones Nacionales de Artistas y las muestras organizadas, por ejemplo en la galería El Callejón, con significativa presencia de artistas abstractos.

La preocupación por el seguimiento a la obra de los artistas nacionales se refuerza a lo largo de la revista con artículos monográficos y reseñas de las exposiciones que tenían lugar en Bogotá, labor cumplida por Walter Engel y Marta Traba, colaboradores permanentes de la publicación. La información de lo que sucedía en el arte internacional constituye otra constante, ya sea publicando artículos de reconocidas revistas internacionales, eventos que se llevaban a cabo en Europa, Estados Unidos o América Latina —como la Bienal de São Paulo por ejemplo—, a la par que se introducía la obra de destacados artistas a nivel internacional. Cabe subrayar el papel prioritario que se le dio a la producción latinoamericana, ya sea presentando perfiles o publicando entrevistas, como la que se le dedicó a Wifredo Lam.

Entre los artistas reseñados es evidente el interés por los que trabajan desde la abstracción, lo cual ayuda a delinear la posición de la revista sobre el tema. A título de ejemplo, los artículos sobre escultura abstracta y contemporánea publicados en el número 12, o el texto de Carlos Mérida en el que se afirmaba que: «Una pintura, un cuadro debe ser un organismo *ajeno por completo a toda interpretación literaria*; constituye por sí una relación de formas. La emoción debe provenir directamente de la pintura misma como estructura, que presupone color y forma» (Mérida 1957).

El reforzamiento teórico de la abstracción se realizó mediante la publicación de artículos de Wilhelm Worringer, Theodor Lipps e historiadores como Herbert Read, sin olvidar que en el penúltimo número de la revista se presentó un artículo sobre la estética marxista de Georg Lukács y, a manera de contrapartida, otro que la criticaba.

El recorrido por las páginas de *Plástica* permite vislumbrar la importancia que tuvo como primera revista dedicada enteramente al arte, no solo por su carácter fundacional, sino por la capacidad que tuvo para abrirle un espacio al arte, asumido como disciplina con problemas, perspectivas y discurso autónomo.

### **Prisma**

Corría el año 1957 cuando en el número 5 de la revista *Plástica* apareció una nota sin firma, titulada *Prisma*. Allí se informaba sobre la aparición de una nueva revista de arte bajo la dirección de Marta Traba. Contando con la colaboración de un grupo de alumnos proveniente de la Universidad de América,<sup>8</sup> Traba acababa de fundar la segunda revista dedicada a las artes plásticas: *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte*.

---

8 Jaime Posada, rector de la Universidad de América, fue quien la invitó a dar una serie de conferencias sobre artes plásticas, actividad que luego se convirtió en la programación de cursos regulares. Paralelamente dictó su Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de los Andes.

# prisma

## Sumario:

Marta Traba: UN PINTOR COLOMBIANO: EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR—Marcela Samper: FORMAS DEL MUSEO DE ORO—Redacción: INTRODUCCION AL CUBISMO—Inés Torres de Quintero: PETTORUTI—Apéndice: SOL FRIO: COMO SE FORMA UN JUICIO ARTISTICO—Kitty de Preminger: RESUMEN DE LAS PRINCIPALES CREACIONES ARTISTICAS EN LA EPOCA DEL BARROCO—Simón Preminger: RUBENS—Gabriel Giraldo Jaramillo: EL RENACIMIENTO EN EL NUEVO REINO DE GRANADA—Juan Posada: EL MUSEO BORGHESE.

SUPLEMENTO EXTRAORDINARIO DEDICADO A LA BIENAL DE VENECIA: Qué es la Bienal—Notas biográficas de los escultores contemporáneos italianos—Algunos de los más eminentes críticos de arte italianos contemporáneos.—Marta Traba: LA BIENAL DE VENECIA EN BOGOTA.

*Guía para el público:* Los cuadros abstractos de la Bienal.

*Separata:* ARBOL GENEALOGICO DE LA PINTURA MODERNA ITALIANA.

# 2

**Bogotá, D. E.**

**Feb. - Marzo**

**1 9 5 7**



# Prisipi

## Sumario:

Marta Traba: ARBOLEDA Y ALICIA TAFUR: DE LA CERAMICA A LA ESCULTURA—María Cristina de Trujillo: DOS CERAMICAS DE ALICIA TAFUR—Inés Torres de Quintero: LA SEDUCCION DEL ARTE POPULAR—Kitty Preminger: *Entrevista con Iúrika Mann*—Luis Felipe Rodríguez: ARTE INDUSTRIAL DE ORIENTE; EL ISLAM—Miguelángel Cárdenas: DEGAS—*Ultima hora del muralismo colombiano*—María Cristina de Albrecht: ANOTACIONES SOBRE LA PINTURA CONTEMPORANEA EN LOS EE. UU.—*Correspondencia*—*El Cuadro del mes*—Angelina de Lara: II LA ESCULTURA ROMANICA—*Bibliografía*; Gloria Espinel: UN GRAN CAPITULO DE WORRINGER.

# 9

Bogotá, D. E.

Septiembre - Octubre

1 9 5 7

La modalidad de esta publicación tenía un antecedente, *Ver y Estimar*, fundada por Jorge Romero Brest en 1948 en Buenos Aires. El crítico dictaba cursos de Estética e Historia del Arte, contando con un significativo número de alumnos que lo acompañaban.<sup>9</sup> Junto a un grupo de discípulos y figuras invitadas de la crítica internacional, creó una publicación en la que indagaban por temas como arte argentino y latinoamericano, movimientos como la abstracción o la sociología del arte, convirtiéndose en una influyente revista con un público que la seguía con creciente interés, tanto en Argentina como en el exterior.

En el número inaugural de *Prisma*, Marta Traba precisaba las características y objetivos del proyecto:

Se publicarán en ella, dentro de sus secciones dedicadas a Colombia, a América y a sus investigaciones sobre temas universales de artes plásticas, todos los estudios que se realicen en el grupo de redactores. Este grupo no es improvisado ni se ha reunido al azar; las personas que lo forman sienten un serio interés por el estudio y crítica de arte. Ninguno de ellos es escritor profesional; los trabajos que publican son el resultado de una investigación particular sobre un tema dado. (Traba 1957a)

Pese a reconocer que para despertar en el público la *belleza* estética el escritor debe servirse del estilo, Traba consideraba ridículo pensar en tales florecimientos de la cultura antes de que la misma se produzca, por ello, «lo que necesitamos en América es formar la base del conocimiento [...] La labor didáctica tiene que preceder a la expresión del estilo y las ideas originales». El rol didáctico que se persigue con la publicación queda registrado en la siguiente afirmación: «dejar creado, sólidamente, un grupo de personas que traten de encarar el arte con inteligencia, lo estudien con disciplina, y puedan llegar así con fervor a la obra misma» (Traba 1957a).

La caracterización de los objetivos de la revista propone una modalidad de trabajo en la que el proceso formativo tiene especial interés, coincidiendo con una preocupación que Traba evidenciaba tanto en la publicación, como en la práctica de la enseñanza formal, y también en un medio que expandía esa intención a niveles sorprendentes para la época como lo era la televisión. Allí la crítica tenía un programa desde donde impartía un curso de Historia del Arte. Se trataba de poner en práctica su idea de que el público fuera un elemento activo para la cultura del país.

*Prisma* llegó a editar diez números, con una última edición que contenía los ejemplares once y doce, en diciembre de 1957. Con el patrocinio de la Embajada de Italia se publicó un suplemento de veinte páginas titulado como «Guía para el público» y cuyo objetivo era ayudar a completar la información que el catálogo de la muestra brindaba sobre artistas contemporáneos.

---

9 Figuras como Damián Bayón fueron discípulos suyos en esos cursos.

El contenido de la publicación fue temporal y temáticamente diverso, y los artículos no siempre tuvieron la misma calidad. Como Traba comentó en la presentación de la revista, los textos se escribían «a cuatro manos» provocando que el contenido resultara diverso no solo en cuanto a la temática, sino también en los productos. Ahora bien, en la publicación hay una línea informativa de artículos que tratan temas sobre diseño, arquitectura, colecciones de museos, estilos, arte infantil, arte religioso, etc. Ese carácter didáctico que tenía la revista permitió que se reunieran artículos sobre temas tan diversos como «Escultura agustiniana» (n.º 1); «El barroco», «Museo Borghese» (n.º 2); «Iglesias modernas de Bogotá y de Europa»; «El Greco» (n.º 3); «Watteau y su época» (n.º 5); «Arte pictórico chino» (n.º 7); «China y Japón arte industrial» (n.º 10).

En paralelo con esa heterogénea temática, había una preocupación manifiesta por informar y analizar lo que estaba pasando en el arte moderno internacional, destacando algunos de sus más insignes dibujantes, pintores y escultores, a la par que se le dedicaba un significativo espacio al arte latinoamericano. Con respecto a este último y al arte colombiano, se siente el peso de Marta Traba, quien escribió un importante número de artículos sobre diversos artistas, como por ejemplo: «Eduardo Ramírez Villamizar» (n.º 2), «Wiedemann y Richter, dos descubridores de Colombia» (n.º 7), «Fernando Botero» (n.º 8), «Arboleda y Alicia Tafur, de la cerámica a la escultura» (n.º 9).

La caída del gobierno de Rojas Pinilla produjo la publicación de un número con características particulares. En el editorial, firmado por La Redacción, se siente la voz de Marta Traba: «La “atmósfera de libertad que empieza a respirarse” nos ha alcanzado a todos por igual; no hay trabajo del hombre, por más remotamente alejado que esté de los intereses políticos que quede limpio de ignominia en un régimen arbitrario». Después de esta afirmación se sostiene que la pérdida de libertad termina resintiéndolo el hecho artístico, ya que este se caracteriza en «esencia como una manifestación libre del hombre», por ello el artista, sin ser un cronista, no puede mantenerse insensible a «la barbarie de una dictadura». Al considerar a quienes están vinculados al mundo del arte como «intérpretes de una expresión del espíritu que no puede vivir en servidumbre [...] sentimos [...] que la atmósfera de libertad nos devuelve un admirable equilibrio al barrer todo desasosiego y angustia» (La Redacción 1957).

En el mismo número Traba publicó un extenso artículo dedicado a «El artista comprometido», destacando figuras como las de Daumier, Kollwitz, Picasso, los muralistas mexicanos, Guayasamín, Portinari, Spilimbergo, junto a colombianos como Pedro Nel Gómez. Dicho artículo termina con una elogiosa referencia a Obregón y advierte sobre la necesidad de no caer en compromisos externamente planteados; Traba concluye: «Tal como el resto de los hombres, también el artista es un hombre comprometido; pero solo a él le corresponde fijar la magnitud, extensión y expresión del compromiso» (Traba 1957b).

En el último número de *Prisma* se realizó un balance del año artístico en Bogotá, haciendo énfasis en la apertura del Salón de Arte Moderno de la Biblioteca Luis Ángel Arango y destacando que:

[...] permite ver a los mejores artistas de Colombia representados por obras que los explican y definen perfectamente; el X Salón demostró que no había nombres nuevos y que los mediocres, mezclados con los buenos, no hacían más que crear un nivel insostenible de mediocridad general. Aquí el Salón tiene lógica y tiene unidad [...] y por eso lo hemos designado como la mejor muestra colectiva del año. («Salón de Arte...» 1957).

Este número final apareció en diciembre del año 1957 y, bajo el título «Doce números de *Prisma*», la dirección reforzaba los objetivos trazados al iniciar la publicación: funcionar como un taller que con una serie de artículos sencillos y claros permitieran acceder al mayor número de lectores posible, reforzando la necesidad de informar a un público no informado. Se justifica la amplitud temática por el hecho de que «el público tiene que comprender la necesidad y la continuidad del arte». Además, en este número se critica la forma como se daba el acercamiento al hecho artístico en Colombia:

El proselitismo por las artes plásticas en Colombia tropieza con el grave inconveniente de «no poder ver». El mundo de las exposiciones gira alrededor de diez nombres conocidos, de los cuales la mitad son un fraude creado, quizás involuntariamente, por la necesidad de tener un Olimpo propio. (La Dirección 1957).

El papel protagónico de Marta Traba en *Prisma* permite identificar, entre otras, una preocupación central de la crítica en ese momento: escribir para difundir de manera didáctica el conocimiento de la historia del arte a un amplio sector del público.

### **Arte en Colombia**

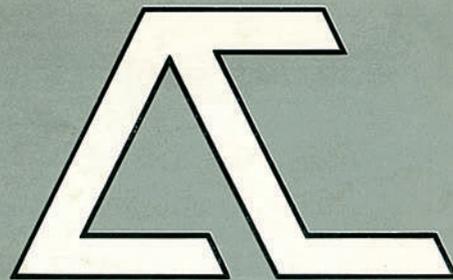
En junio de 1976 se publicó el primer número de *Arte en Colombia*, dirigido por Celia Sredni de Birbragher, y en su presentación se hacía una serie de afirmaciones que buscaban definir el perfil que se le pretendía dar a la revista: ser un vehículo de expresión para quienes escribían sobre arte e impulsar los nuevos nombres que surgieran. No se define como una revista de arte colombiano, sino una publicación sobre las discusiones que este despierta en el país y que abre sus páginas al arte latinoamericano. Busca expresar una aproximación amplia y comprensiva al hecho artístico, incluyendo por ello manifestaciones arquitectónicas y urbanísticas, cinematográficas y de diseño. La presentación concluye en que uno de sus objetivos a largo plazo era la difusión de la actividad plástica dentro y fuera del país, buscando ampliar el número de lectores interesados en el campo artístico (*Arte en Colombia* 1976).

Con 37 años de labores ininterrumpidas, son diversas las líneas temáticas que se abordaron y también es amplia y significativa la lista de colaboradores. Ya en 1976, nombres como los de Juan Acha, Aracy Amaral, Damián Bayón, Luis Camnitzer, Shifra Goldman y Marta Traba, entre otros, aportaban una reflexión histórico-crítica que iba

REVISTA TRIMESTRAL

AÑO 1 No.1 JULIO 1976

# ARTE EN COLOMBIA



afirmando una cultura latinoamericana, la cual cuestionaba la tradicional dominación de Europa y Estados Unidos. *Arte en Colombia* pasó de ser una revista básicamente nacional a convertirse de manera progresiva en una revista internacional especializada en el arte que se produce en América Latina.

Desde sus inicios, una discusión central giró en torno a la necesidad de revalorar la condición del concepto de *arte latinoamericano*; de esta forma, múltiples artículos enfatizaban distintos aspectos del problema, desde la perspectiva de investigación que debía abordarse, hasta la compleja relación con Estados Unidos y Europa.

Juan Acha, aludiendo a la Primera Bienal Latinoamericana, sostenía que:

Ahora el tema consiste en ideas o puntos de vista que responden al actual imperativo de investigar desde las perspectivas de la teoría del arte y que formulan nuevas interrogantes a la realidad artística, permitiendo reagrupar las obras. Los reagrupamientos, a su vez, posibilitarán el descubrimiento de los ocultos hilos de la sucesión de rupturas y las continuidades artísticas. Es así como quedaron atrás los agrupamientos según géneros, épocas y tendencias, tan manidas y tan caras todavía al comercio del arte, a los historiadores del arte y a los críticos respectivamente. (Acha 1978, 24)

Desde Estados Unidos, la historiadora y crítica Shifra Goldman analizaba el interés creciente que se despertó en ese país por el arte latinoamericano, desde comienzos de los años ochenta, y se preguntaba:

¿Existe un interés serio de la verdadera pluralidad y del intercambio mutuo o más bien se abren las puertas solo a los conceptos preestablecidos de lo que es aceptable, valioso y comercial? ¿O se abrirán estas puertas solo para que el arte tradicional de Occidente se apropie de lo que es nuevo y vigoroso para renovar su estética agotada, tal como sucedió en el caso del arte asiático en el siglo XIX y el arte de África, del Pacífico del Sur y el arte originario de los Estados Unidos en el siglo XX? (Goldman 1989, 48)

Goldman sostenía que las características peyorativas con las que se ha mirado desde Europa y Estados Unidos a la cultura latinoamericana permitían mantener una relación de dependencia.

Aracy Amaral, en un artículo sobre la muestra «Art in Latin America», destacaba un problema recurrente: una exposición de arte organizada por otro medio cultural diferente al focalizado genera reacciones adversas. Dejaba sentada su posición discrepante con respecto a esas miradas externas, pues lo que hacen es fortalecer una visión unilateral de una realidad compleja:

Seguimos siendo focalizados como un espacio dominado por lo pintoresco. Las obras que se exponen [...] parecen significar una reafirmación de que estamos condenados a ser rurales, exportadores de materia prima, mandriles de

comportamiento *erudito* que solo pueden ser oriundos del [...] Primer Mundo. De ahí la falta de consideración por lo urbano o lo suburbano que engloba la mayor parte de la población de América Latina de hoy. (Amaral 1989, 54)

Luis Camnitzer, en su condición de artista, precisa su punto de vista con respecto al papel que este debe asumir. Partiendo de negar que el arte sea una actividad apolítica, rechaza la idea simplista de que lo político se reduzca a un problema de contenido:

Vivimos en el mito alienante de que somos primeramente artistas. No lo somos. Somos primordialmente seres éticos que distinguimos el bien del mal, lo justo de lo injusto, no solo en el ámbito individual sino también en el comunitario y regional. Para sobrevivir éticamente necesitamos una conciencia política que nos ayude a comprender nuestro medio y a desarrollar estrategias para nuestras acciones. El arte se convierte en el instrumento de nuestra escogencia para implementar esas estrategias. Nuestra decisión de ser artistas es política, independientemente del contenido de nuestro trabajo. Nuestra definición del arte, de cuál cultura servimos, de cuál público escogemos como audiencia, de qué ha de lograr nuestro trabajo, son todas decisiones políticas. (Camnitzer 1987, 88)

Para el autor, lo principal es el oficio de construir una cultura y saber de quién es y a quién va dirigida.

Los diversos puntos de vista que recogía la revista por medio de sus escritores demarcaban una línea de análisis crítico que enfatizaba el peligro de una tendencia homogeneizadora, cosmopolita, construida sobre bases eurocéntricas que manipulan y cuestionan la diferencia cultural. Con razón, Gerardo Mosquera resumía esta preocupación al señalar:

La legitimación exclusivista y teleológica del «lenguaje internacional» del arte actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos. En los museos, galerías y publicaciones centrales —al igual que entre críticos, curadores, historiadores del arte y coleccionistas— prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. En un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de la periferia que procura hablar el «lenguaje internacional». Si lo habla correctamente, suele acusársele de derivativo; si lo hace con acento, se le descalifica por su incorrección hacia el canon. (Mosquera 1998, 64)

Los diversos análisis sobre la situación del arte latinoamericano van proponiendo otras miradas historiográficas que ponen en tela de juicio el historicismo tradicional y evidencian la intención de mirar, analizar y aglutinar el arte hecho en América Latina desde sus propios términos, sin continuar aceptando cronologías y propuestas externas para examinar esta compleja realidad, frenando posturas colonialistas.

El interés por el arte que se desarrolla en América Latina llevó a que la revista cubriera los más significativos eventos que se realizan en este espacio; así, es

posible seguir a lo largo de la publicación eventos como las bienales de São Paulo y La Habana, por citar dos ejemplos paradigmáticos. Un aspecto a resaltar es haber roto con la mirada hispanoamericanista que dejaba por fuera a Brasil, incorporando además el espacio caribeño (más allá de Cuba) y centroamericano, áreas habitualmente poco conocidas para los demás países de la región y con un significativo número de colaboradores que cubren los más diversos eventos que se producen en esas zonas. A las voces autorizadas de críticos e historiadores colombianos y latinoamericanos, se han incorporado las de nuevos colaboradores que ayudan a abrir otros canales de reflexión.

Esa preocupación de la revista por la discusión de lo que acontece en Latinoamérica no significa olvidar eventos centrales que suceden en otros espacios, como la Bienal de Venecia, o grandes exposiciones de artistas contemporáneos de otras latitudes. El contenido editorial de la publicación maneja, además, una serie de secciones permanentes: estudios monográficos del trabajo de artistas tanto colombianos como latinoamericanos y en esa dirección la publicación se ha interesado no solo en los artistas consagrados, sino en señalar nuevos nombres. Sin olvidar las nuevas visiones de maestros, las crónicas individuales y colectivas, así como una sección de libros y catálogos.

En 1989, con el interés de expandir la circulación de la revista desde el número 39 se introdujo la traducción al inglés, y desde 1991 se comenzaron a publicar dos ediciones, una nacional: *Arte en Colombia*, y otra internacional: *ArtNexus*. En dos publicaciones (1989, 1992) se incluyeron índices temáticos con el fin de facilitar la consulta de la publicación. Actualmente, la revista cuenta con el portal *ArtNexus.com* y con un centro de documentación para consultar físicamente material bibliográfico y al que también se puede acceder por Internet. Allí se reúnen una colección de libros, revistas, catálogos y otros, en soportes magnéticos, fotográficos y electrónicos, con un énfasis en información sobre Colombia y América Latina.

Lo que en 1976 apareció como expresión de deseo: proyectar e interpretar no solo el movimiento artístico colombiano, sino también el latinoamericano, se convirtió en una realidad, abriendo un espacio de opinión en el que participan reconocidos intelectuales de la región, tejiendo una sólida red que relaciona a los diversos países que la componen. Con razón Luis Camnitzer afirma que «*ArtNexus* es el lugar de reunión de la intelectualidad latinoamericana. Es un milagro que exista y es un milagro mayor que logre sobrevivir por tanto tiempo» (Camnitzer 2001).

#### **Arte. Revista de Arte y Cultura**

Corría el año 1987 cuando se publicó el primer número de la revista *Arte. Revista de Arte y Cultura*, publicada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, bajo la dirección de Gloria Zea. La publicación fue planeada trimestralmente y circuló hasta 1994. En el editorial del primer número se precisaba que sus objetivos eran «proveer a la crítica del país y a la crítica internacional, con un medio de comunicación serio, especializado, amplio y actualizado». Se proponía fomentar la formación de nuevos críticos de arte,

ya que se consideraba que las publicaciones existentes hasta ese entonces «han sido incapaces de alcanzar la ecuanimidad necesaria para hacer de la crítica de arte un ejercicio profesional de respetabilidad indiscutible» («Editorial» 1987).

No deja de sorprender, ante esta valoración, el desconocimiento que se hacía del trabajo que durante años realizaron diferentes críticos y publicaciones para dar a conocer lo que estaba ocurriendo en el campo artístico.

El contenido editorial de la revista sigue una estructura caracterizada por la presencia de secciones en las que se daba cuenta de lo que sucedía en el arte colombiano, latinoamericano e internacional, analizando el trabajo de artistas pertenecientes a diferentes temporalidades. Además de las artes plásticas, fueron trabajadas otras áreas de la cultura, como el cine, la arquitectura, los museos y, esporádicamente, la literatura, incluyendo crónicas y reseñas de exposiciones y publicaciones.

Entre sus colaboradores permanentes estaban Eduardo Serrano, José Hernán Aguilar, Enrique Pulecio, Carmen María Jaramillo y varios críticos internacionales, como el francés Pierre Courcelles.

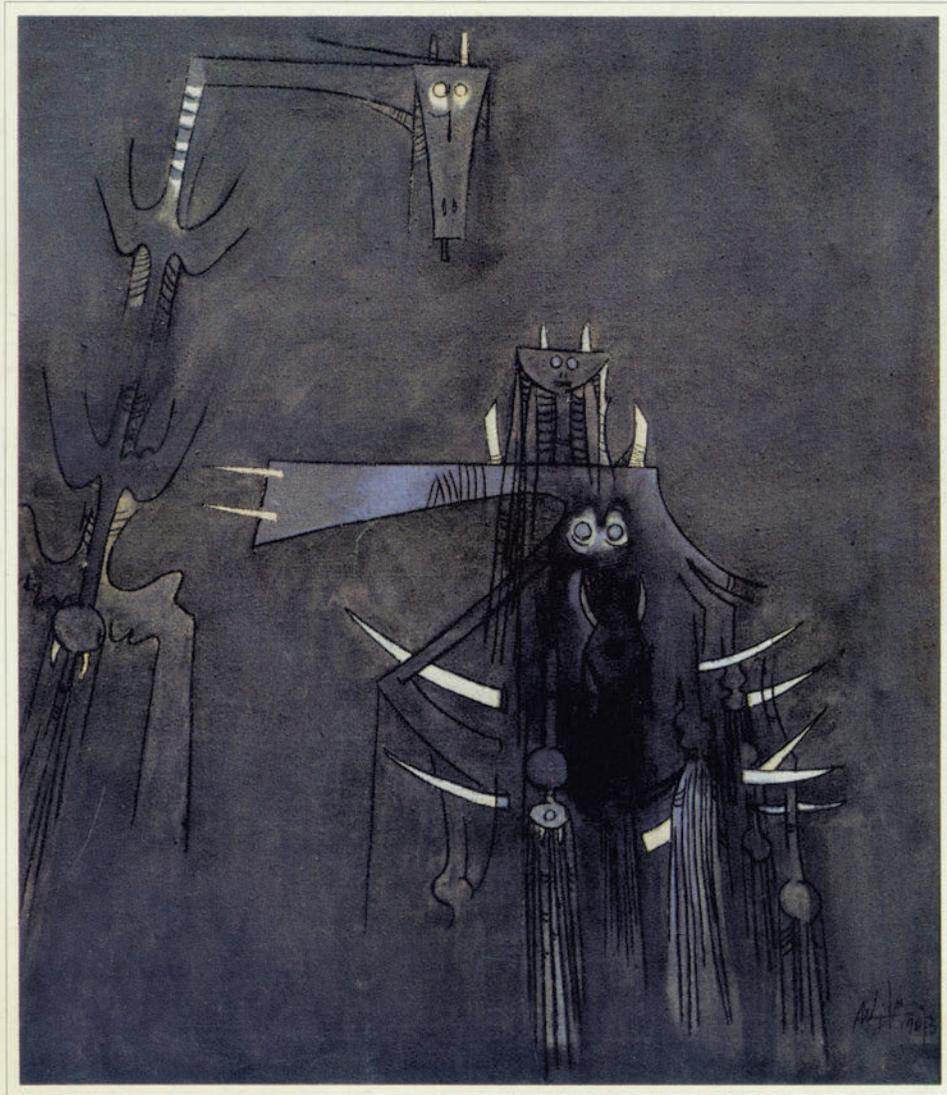
Al celebrarse cinco años de haber sido creada, la revista propuso un giro interesante en su contenido editorial: «En esta nueva época cada edición de *Arte* tratará un tema específico, desde diversos puntos de vista, incitando de esta manera a proponer una mirada totalizadora sobre un aspecto específico del arte». Esa primera edición concebida temáticamente se enfocó en el «fenómeno del arte conceptual desde el acontecimiento estético radical que significa el surgimiento de Marcel Duchamp [...] hasta las obras estremecedoras y a veces enigmáticas de Joseph Beuys» («Editorial» 1992). Otros tópicos específicos, trabajados a partir de artículos de diversos colaboradores, fueron: «Identidad y arte», «Mujeres artistas», «Arte y cuerpo». Manteniendo siempre junto al tema central información sobre los otros aspectos que habitualmente se publicaban. La edición veintiuno celebró los veinticinco años del MAM, incluyendo artículos que resultan significativos para seguir el desarrollo del museo, sus principales muestras, configuración del Salón Atenas y el proceso que llevó al diseño y construcción del edificio que ocupa hasta la actualidad.

En Bogotá, la publicación de revistas culturales que incluyen al arte, o de revistas especializadas que lo consideran un tema central, fueron generando en los últimos años nuevos emprendimientos editoriales, lugares de circulación de los discursos sobre arte que presentan la particularidad de impulsar no solo la continuidad de la cultura impresa, sino que también se valen de los nuevos espacios mediáticos que se han ido abriendo.

\$ 450  
US \$ 4.50



REVISTA DE  
ARTE Y CULTURA  
EDICION 1, II TRIMESTRE 1987



**IMAGEN DE WIFREDO LAM** EL MUSEO DE ORSAY **ANDY WARHOL**  
EXPOSICIONES LATINOAMERICANAS: ARTE EN MOVIMIENTO  
**FESTIVAL DE LOS TRES CONTINENTES** LA LUCHA POR LOS CENTAVOS

## Referencias

- Acha, Juan. 1978. «Mitos y magia en el arte latinoamericano», en: *Arte en Colombia* n.º 8, Bogotá, pp. 24–25.
- Airó, Clemente. 1944. «Presentación», en: *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras* n.º 1. Bogotá, p. 8.
- Airó, Clemente. 1957. «La crítica en Colombia», en: *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras* n.º 65–66 (febrero–abril). Bogotá.
- Amaral, Aracy. 1989. «Art in Latin America. Presencia de lo pintoresco», en: *Arte en Colombia* n.º 42, Bogotá, pp. 54–59.
- Barney Cabrera, Eugenio. 1960. «Actualidad de las Artes Plásticas», en: *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras* n.º 77–78. Bogotá, pp. 96–101; 97–101, respectivamente.
- Camnitzer, Luis. 1987. «Acceso a la corriente principal», en: *Arte en Colombia* n.º 35. Bogotá, pp. 88–93.
- Camnitzer, Luis. 2001. «25 años», en: *ArtNexus* n.º 41. Bogotá, p. 9.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.). 1975. *Mito, 1955–1962. Selección de textos*. Bogotá: Colcultura.
- «Editorial». 1976. *Arte en Colombia* n.º 1. Bogotá, p. 7.
- «Editorial». 1987. *Arte. Revista de Arte y Cultura* n.º 1. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- «Editorial». 1992. *Arte. Revista de Arte y Cultura* n.º 14. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Engel, Walter. 1957. «La crítica en Colombia, opinan los críticos de arte», en: *Espiral. Revista Mensual de Artes y Letras* n.º 66. Bogotá.
- Gaitán Durán, Jorge. 1955. *Mito. Revista Bimestral de Cultura* n.º 1, año 1. Bogotá.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1980. «La literatura colombiana en el siglo XX», en: *Manual de Historia de Colombia*, t. III. Bogotá: Colcultura.
- Goldman, Shifra. 1989. «El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos», en: *Arte en Colombia* n.º 41. Bogotá, pp. 48–55.
- Jaramillo, Carmen María y Jorge Jaramillo. 2007. «Variaciones alrededor de la obra de Judith Márquez», en: *Plástica dieciocho*. Bogotá: Universidad de los Andes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Jaramillo Zuluaga, Jaime Eduardo. 1989. «Eco. Revista de la Cultura de Occidente (1960–1984)», en: *Boletín Cultural y Bibliográfico* n.º 18. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 3–17.
- Jurado Durán, Fabio (ed.). 2005. *Mito 50 años después (1955–2005)*. Bogotá: Lumen, Universidad Nacional de Colombia.
- La Dirección. 1957. «Doce números de Prisma», en: *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* n.º 11–12. Bogotá.
- La Redacción. 1957. «Editorial», en: *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* n.º 5. Bogotá.
- Márquez, Judith. 1956a. «Arte y sociedad», en: *Plástica. Revista de Arte* n.º 1. Bogotá, p. 13.
- Márquez, Judith. 1956b. «Propósitos», en: *Plástica. Revista de Arte* n.º 1, Bogotá, p. 3.
- Márquez, Judith. 1959. «El gobierno no apoya el arte», en: *Plástica. Revista de Arte Contemporáneo* n.º 15. Bogotá, p. 12.
- Medina, Álvaro. 1978. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, Colcultura.

- Melo, Jorge Orlando. 2007. «1957: un año movido», en: *Salón de Arte Moderno 1957*, Sylvia Suárez (curadora). Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Mérida, Carlos. 1957. «Abstracción y forma», en: *Plástica. Revista de Arte Contemporáneo* n.º 5. Bogotá.
- Mosquera, Gerardo. 1998. «Islas infinitas. Sobre arte globalización y cultura», en: *ArtNexus* n.º 29. Bogotá, pp. 64–67.
- Pini, Ivonne y Jorge Ramírez. 2012. *Modernidades, vanguardias, nacionalismo. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920–1930*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Pini, Ivonne y Sylvia Suárez (eds.). 2011. *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX. Antología de textos críticos (1954–1974)*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Ruiz, Jorge Eliécer. 1975. «Situación del escritor en Colombia», en: *Mito 1955–1962*, prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Colcultura.
- «Salón de Arte Moderno de la Biblioteca del Banco de la República». 1957. *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* n.º 11–12. Bogotá.
- Traba, Marta. 1956a. «¿Qué quiere decir un arte americano?», en: *Mito. Revista Bimestral de Cultura* n.º 6. Bogotá, pp. 476–478.
- Traba, Marta. 1956b. «Responsabilidades de uno y otro lado», en: *Plástica. Revista de Arte* n.º 2. Bogotá.
- Traba, Marta. 1957a. «Una revista nueva», en: *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* n.º 1. Bogotá.
- Traba, Marta. 1957b. «El artista comprometido», en: *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* n.º 5. Bogotá.
- Traba, Marta. 1958a. «Problemas del arte en Latinoamérica», en: *Mito. Revista Bimestral de Cultura* n.º 18. Bogotá, pp. 428–436.
- Traba, Marta. 1958b. «Ramírez Villamizar», en: *Mito. Revista Bimestral de Cultura* n.º 20. Bogotá, p. 85.
- Traba, Marta. 1960. «Alejandro Obregón», en: *Mito. Revista Bimestral de Cultura* n.º 30. Bogotá, pp. 301–311.
- Traba, Marta. 1965a. «Los héroes están fatigados (Crónica de México)», en: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente* n.º 3, Tomo X/3. Bogotá: Librería Buchholz, pp. 243–264.
- Traba, Marta. 1965b. «Proposición crítica sobre el arte colombiano», en: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente* n.º 60. Bogotá: Editores Librería Buchholz, pp. 682–697.
- Traba, Marta. 1969. «Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar», en: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente* n.º 112. Bogotá: Editores Librería Buchholz, pp. 379–381.
- Traba, Marta. 1978. «Beatriz González», en: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente* n.º 169. Bogotá: Editores Librería Buchholz, pp. 65–73.
- Valencia Goelkel, Hernando. 1967. «Editorial», en: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, tomo XIV, n.º 4. Bogotá: Editores Librería Buchholz.

REVISTA Y ARTE  
EN COLOMBIA:  
DOS PUBLICACIONES  
EN LAS REDES DEL ARTE  
LATINOAMERICANO

María Clara Bernal

▼ *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina* año 1, n.º 4, 1980, Medellín. Diseño de Alberto Sierra.  
Collage de Alberto Sierra a partir de la carátula de *Time* del 29 de enero de 1979 y una fotografía  
de soldados colombianos destruyendo cultivos de marihuana.

Tarifa Postal (Francia) S33

# REVISTA

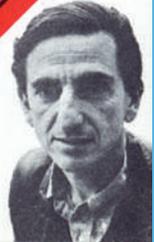
197

DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA

THE II  
COLO  
CONNED  
BILLIONS IN POT &



CONVERSACION  
CON  
ROGELIO SALMONA



AÑO I NUMERO 4 - 1980

AUSTRIA . . . . . S 22	FRANCE . . . . . F 6.00	IRELAND (incl. tax) . . . . . £ 2	NETHERLAND . . . . .
BELGIUM . . . . . F 45	GERMANY . . . . . DM 3.00	ISRAEL (incl. tax) . . . . . IL 12.00	NORWAY . . . . .
CANARY ISL. . . . . Ptas 95	GIBRALTAR . . . . . 60p	ITALY . . . . . Lit 3100	PORTUGAL . . . . .
DENMARK . . . . . Kr 1.50	GREECE . . . . . Dr 30	LUXEMBOURG . . . . . F 41	SPAIN . . . . .
FINLAND . . . . . Mk 5.50	ICELAND (incl. tax) . . . . . Kr 360		

Las redes pueden ser vistas como aparatos para la producción de discursos alternativos, de un lado, y del otro, como aglutinadores de políticas culturales que encuentran la articulación de entramados dispersos.  
Arturo Escobar 2008

El presente artículo busca explorar las discusiones establecidas entre los intelectuales del campo del arte de diferentes países en América Latina, específicamente en las décadas de 1970 y 1980, durante las cuales uno de los temas álgidos se establecía de forma explícita o no alrededor de las intrincadas relaciones entre los campos de la política y el arte. El tema se explorará a partir de dos publicaciones periódicas colombianas: *Arte en Colombia/ArtNexus* (1976-) y *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia* (1978-1982). Como lo señala el historiador del arte colombiano Germán Rubiano Caballero: «es un hecho muy significativo que estas revistas aparecieran en la década del setenta pues reanudan unos diálogos que se habían empezado en la década del cincuenta con las publicaciones como *Plástica* y *Prisma*» (Rubiano Caballero 1996).

Lo que resulta fascinante de las publicaciones que me propongo analizar y contrastar, de los temas que tratan y las personas que reúnen, es que se da en ellas una articulación de puntos de vista distintos a los de las instituciones canónicas del momento y que no están necesariamente regidos por Nueva York como centro del arte en las décadas mencionadas; tampoco son traducciones o ecos de las preocupaciones planteadas en publicaciones contemporáneas en los centros neurálgicos del arte, como *Art Forum*. *Arte en Colombia* y *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia* (en adelante solo *Revista*) hablan desde perspectivas diferentes a las reglamentarias, aunque en el fondo están elaborando sobre temas comunes a la esfera del arte a nivel global. Con esto no quiero afirmar que se tratara de publicaciones aisladas de un ámbito amplio del mundo del arte; por el contrario, los vínculos con el campo del arte internacional aparecen mucho más substanciales que los que incluso existen hoy en día. Las dos publicaciones se mantuvieron actuales en las discusiones, por ejemplo, mientras que en *Art Forum* de septiembre de 1978 aparece el artículo: «The Venice Biennale: Can It Rise Again?», de Jan van der Marck, en la edición de *Revista* de julio-septiembre de 1978 aparece el texto crítico del evento titulado «La vaca falsa» de Beatriz González. Los dos artículos, tanto el de van der Marck como el de González, muestran un malestar con el evento desde perspectivas diferentes, el primero habla de las pobres condiciones en el espacio expositivo de Giardini, mientras que González se refiere a las condiciones incluso menos favorables del espacio expositivo destinado a los países latinoamericanos y la pobreza de las propuestas en general.

Así, todo aquel que se aproxime a *Revista* y *Arte en Colombia* descubre que ese lente de marginalidad que las ha relegado, pasando por alto su importante rol como fuentes y referencias, es tan solo eso: un lente fácilmente removible. Sus páginas dan testimonio de un dinámico grupo de gestores y colaboradores que manifestaban un interés vital en la consolidación de un campo del arte en América Latina.

## REVISTAS EN RED

Al revisar *Arte en Colombia* y *Revista* es posible afirmar que las dos constituyen, por su naturaleza, objetivos y si se quiere campañas,<sup>1</sup> nodos en la consolidación de redes. Como tales, revelan mucho de lo que el antropólogo colombiano Arturo Escobar y el filósofo argentino Walter D. Mignolo han denominado «geopolítica del conocimiento» (Escobar 2008), siendo esta una mirada que permite cuestionarse: ¿el conocimiento de quién cuenta? y ¿qué tiene que ver esto con el lugar, la cultura y el poder? En el caso del mundo del arte que se reporta en las revistas estudiadas, es claro que el poder está más cercano a casa de lo que se pensaría, sobre todo porque se trata de una época de difíciles e intrincadas relaciones, tanto institucionales como a nivel de los gobiernos latinoamericanos con Estados Unidos. Estudiar la construcción de conocimiento en estas revistas, a partir del sistema de red, esto es, el conocimiento creado por diálogos, tensiones e interacciones entre diferentes actores (grupos o individuos), nos permite recrear de alguna manera unas décadas fundamentales para el desarrollo del arte colombiano y latinoamericano que, a pesar de fuertes constricciones, se abre a discursos internacionales y entra en dinámicas globales.

Si miramos *Revista*, en particular, bajo el lente que nos ofrecen Escobar y Mignolo, vemos que allí el conocimiento se está generando por los diálogos entre artistas y teóricos que en este caso pueden ser entendidos como activistas. Activistas que, mediante nuevas propuestas de perspectivas, de cambio de ejes en las miradas, reafirman algo altamente revolucionario para su época: la idea de que desde América Latina y Colombia se están proponiendo ideas nuevas para el campo del arte. Si miramos *Arte en Colombia*, vemos que constantemente está involucrada con problemas como la definición y divulgación del arte colombiano y latinoamericano, la educación de un público y también con la visibilidad de un campo abandonado especialmente en Colombia.

## LA VIDA Y EL PENSAMIENTO SE PRODUCEN AL INTERIOR Y COMO CONSECUENCIA DE RELACIONES DINÁMICAS

### *Revista*

Entre 1978 y 1982 aparecieron, bajo la dirección de Alberto Sierra en Medellín, ocho números de la publicación *Revista*; en sus dos primeros números —el primero es de abril-junio de 1978— aparece el subtítulo: *del Arte y la Arquitectura en Colombia*, y a partir del número 3 cambió su nombre para incluir a América Latina. La publicación es hoy por hoy una riquísima fuente de información, desde el punto de vista de sus protagonistas, sobre el mundo del arte colombiano y latinoamericano a finales de los setenta y principios de los ochenta. En ella encontramos artículos escritos por artistas, críticos e historiadores del arte y la arquitectura, que serán reconocidos como los pilares de las discusiones sobre arte de mediados y finales del siglo XX en América Latina. Se pueden oír las voces de personas tan influyentes como Aracy

---

1 Con esto me refiero a propuestas de tipo ideológico y educativo.

Amaral de Brasil, Jorge Glusberg de Argentina, Rita Eder de México y Rogelio Salmons de Colombia, en discusiones y momentos decisivos de sus carreras, y cuyos ecos siguen resonando hasta el día de hoy.

*Revista* nos ofrece una panorámica que contrapuntea permanentemente aquí y allá, entre América Latina, Colombia, Bogotá y Medellín, Europa y Estados Unidos. Esta publicación aparece en un momento coyuntural del arte en Colombia y especialmente en Medellín, cuando la industria pública y privada se unieron para activar los espacios culturales y artísticos de la ciudad. Con este apoyo y el del medio del arte se posicionó como uno de los principales divulgadores de las discusiones que se daban a nivel de América Latina. Con *Revista* y *Arte en Colombia* se abrieron los horizontes del mundo del arte colombiano y este se puso en relación con debates que se estaban dando a nivel continental y mundial, como es el caso de las acaloradas discusiones sobre el trasfondo político de la Bienal de São Paulo o sobre la pertinencia del arte conceptual.

*Revista* reúne los escritos, reflexiones y discusiones de un grupo de intelectuales, en su mayoría latinoamericanos —la excepción más notable es John Stringer—, que bien sea de forma concertada mediante preguntas comunes o por una labor editorial comprometida y atenta visibilizan las disyuntivas de una época histórica altamente problemática en términos políticos y artísticos, más aun, hacen evidente que en estas décadas del setenta y ochenta fue casi imposible hacer la distinción entre los dos campos referidos. Cabe destacar, por ejemplo, que en el segundo número se publicó entre las cartas de los lectores una declaratoria de la comisión cultural del grupo Firmes de Medellín, el cual se autodeclaraba de «izquierda revitalizada», en la que se habla de la relación arte-política y se presenta al arte como «antídoto frente a la pasión del poder por el poder y contra la pasión de la obediencia» (*Revista* 1978, 8).

En *Revista* se ven debates sobre temas como: el deber ser del arte en América Latina en el momento y la importancia del internacionalismo de ese arte; el arte como medio de penetración ideológica; y las dinámicas políticas de eventos como la Bienal de Venecia, la Bienal de São Paulo, la Bienal de Coltejer y el Encuentro de Arte No Objetual.

En la sección de noticias se anuncia la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, en la que se convoca a los artistas para «investigar los principales denominadores comunes de nuestros comportamientos visuales» y se anuncia que Colcultura ha designado tres artistas para representar a Colombia: Juan Antonio Roda, Juan Camilo Uribe y Antonio Grass. Anuncia también la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín. «El museo de arte de Medellín, ubica así a la ciudad dentro de una cadena internacional de comunicación de esta categoría [museos de arte moderno] de Museos en América Latina» (*Revista* 1978). En resumen, en *Revista* se lee la historia mientras sucede. En artículos, cartas y anuncios se va haciendo evidente que existe la intensión de internacionalizar las discusiones sobre arte que se habían venido dando de forma local.

*Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia* año 1, n.º 1, abril-junio, 1978, Medellín.  
Diseño de carátula de Alberto Sierra, con la obra de Antonio Caro titulada *Colombia*.



De forma tácita, esta publicación se convirtió en un espacio de expresión de proyectos y utopías que daban cabida a un mundo donde el arte tendría incidencia directa sobre la sociedad, algo que no era exclusivo de esta revista sino que compartía con proyectos como el Grupo de los Trece —encabezado por Jorge Glusberg en el CAYC<sup>2</sup> (Centro de Arte y Comunicación)— en Buenos Aires. En este sentido, *Revista* se convirtió en un nodo que generó y expuso discusiones en el entramado de una rica red de intelectuales que reflexionaron desde un lugar que tenía toda la potencialidad para estar en el centro del mundo del arte.

---

2 El CAYC desempeñó, desde 1969, un papel decisivo en el desarrollo del conceptualismo en Argentina, en el empleo de nuevas tecnologías para la creación y en la discusión sobre la identidad del arte latinoamericano.

Las reflexiones que se propusieron fluyen entre una esfera amplia, al referirse a problemas del arte global como la «disolución del objeto de arte», y un ámbito más local en el que se reflexiona sobre arte y arquitectura en Colombia y América Latina. De la misma manera, *Revista* se mueve entre las reflexiones de un arte autónomo y la necesidad de pensar en un arte que tenga incidencia sobre su contexto sociopolítico, tan convulsionado por una oleada de sistemas represivos<sup>3</sup> y cargado de política neocolonial, generando un arte, si se quiere, a la expectativa y a la defensiva.

En cuanto a sus relaciones internacionales es importante señalar la participación del australiano John Stringer como colaborador constante de *Revista*. Stringer era el director de artes visuales del *Center for Interamerican Relations* en Nueva York, y entró en contacto con la publicación por medio de Eduardo Serrano, quien aparecía en la lista de colaboradores de *Revista*. Stringer, asiduo visitante de Colombia, no solo participó como articulista, escribiendo textos sobre lo que sucedía en el mundo artístico neoyorquino —como «Superexposiciones», el artículo que apareció en el número 3 de *Revista*—, sino que también se aventuró a escribir sobre artistas locales, por ejemplo sobre la obra del escultor colombiano John Castles; incluso envió una respuesta a la encuesta que circuló en *Revista* número 5 con la pregunta «¿Qué opina de la Bial de Medellín y cómo debe hacerse?». La historia de Stringer y el arte en Colombia no termina ahí, este colaborador de *Revista* trabajó con Eduardo Serrano en el montaje de la Bial de Medellín de 1981 y fue el intercesor que posibilitó la venida a Colombia de artistas como Ana Mendieta, Carl Andre y Fred Sandback para esa muestra (Castles 2013). A finales de la década de los ochenta Stringer curaría, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, una muestra titulada «25 años después» que trajo las obras de artistas internacionales que interactuaron con el escultor colombiano Edgar Negret durante su estadía en Nueva York. Así, Stringer se convirtió, en este caso, en un eslabón que le permitió a *Revista* conservar de alguna manera un carácter cosmopolita.

#### *El factor gráfico*

Uno de los aspectos más particulares pero también más ricos de *Revista* consiste en sus carátulas, todas diseñadas por Alberto Sierra. Sierra se dedicaba al diseño gráfico y ejerció este oficio desde un punto de vista crítico; en el caso de *Revista* se podría decir que sus carátulas hacen las veces de editorial, pues son agudos comentarios visuales hechos a partir de obras de arte y utilizando la técnica del

---

3 La Operación Cóndor, plan de coordinación entre los regímenes dictatoriales del Cono Sur —Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y esporádicamente Perú, Colombia, Venezuela y Ecuador— con la CIA de los Estados Unidos, se consolidó en las décadas de los setenta y ochenta. Este acuerdo se tradujo en el seguimiento, vigilancia, detención, interrogatorio, traslado entre países y desaparición o muerte de personas consideradas subversivas por dichos regímenes. El Plan Cóndor se convirtió en una organización clandestina internacional para la práctica del terrorismo de Estado. La Guerra Fría (1947–1991) es otro marco sociopolítico importante para estas publicaciones de carácter internacional, pues en el contexto de sus políticas se desarrolló la dictadura de Argentina (1976–1983), Uruguay (1973–1984) y Chile (1973–1990).

*collage*. Resulta icónica la figura del cóndor de Obregón parado sobre el edificio de Coltejer en el número 6 o la carátula del número 4 en la que Sierra superpone la imagen de unos militares erradicando manualmente cultivos de marihuana a la carátula de la revista norteamericana *Time* que mostraba un avión y un barco navegando con una hoja de marihuana en el fondo, la cual había sido publicada bajo el título «The Colombian Connection». Es precisamente en este número publicado en 1980 en el que aparece una revisión de la década de los setenta en el arte, escrita por el entonces curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Eduardo Serrano.

Otro aspecto que debe ser destacado es la ya mencionada colaboración que se da entre arte e industria, y la forma como esto se refleja en la revista. Coltejer, por ejemplo, quien financia la Bienal de Arte de Medellín, es un aliado importante para la revista; la publicación, además, cuenta con el patrocinio, entre otros, de la Compañía Colombiana de Tabaco, y su propaganda de página entera de cigarrillos Pielroja es un *collage* en el que la cajetilla de cigarrillos aparece sobre las colinas como si se tratara de un edificio. En su último número por ejemplo hay una página de Pavco donde se muestra la obra del fotógrafo bogotano Claudio Rodríguez, se da una breve reseña biográfica y un texto publicitario que dice «PAVCO se complace en destacar las obras y los artistas de la fotografía colombiana» o Propal, productor de papeles, anuncia: «Propal hace un buen papel en la cultura colombiana».

#### *Referentes y conexiones*

Varios indicios dan pistas de una reconfiguración de referentes para el arte colombiano. Mientras que en las revistas de la primera mitad del siglo XX como *Universidad*, *Espiral* o *Lecturas Dominicales*, los referentes constantes son México y Europa; en *Revista*, así como en su contemporánea *Arte en Colombia*, Brasil y Argentina se presentan como los principales interlocutores y México aparece ocasionalmente representado —especialmente en los números tardíos— por la crítica e historiadora del arte Rita Eder.

A nivel nacional, además de Marta Traba y Beatriz González, Álvaro Barrios se presenta como uno de los actores principales de la red internacional de discusión. Las agudas intervenciones de Barrios revelan unos años prósperos y llenos de promesas para el arte contemporáneo en la Costa Atlántica colombiana, específicamente en Barranquilla. Sus artículos, leídos hoy, hacen visible una fuerza transformadora que desaparece sin dejar mayor rastro y nos deja preguntándonos qué sucedió con muchos de los artistas que participaron de ese momento histórico. Es el caso del segundo número de *Revista*, donde aparece un artículo de Barrios sobre el arte conceptual en Barranquilla, en el que habla del grupo El Sindicato y el derecho del artista de trabajar cobijado por los parámetros del arte conceptual sin ser llamado «colonizado mental». La discusión que Barrios propone es crucial para su momento y con la publicación reciente del libro del artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art* (2007), ha revivido hoy en día dicha polémica. Aún queda abierta la pregunta sobre la «propiedad intelectual» del arte conceptual y la



Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina año 1, n.º 3, 1979, Medellín. Collage de Alberto Sierra a partir de la obra *Retrato Oficial de la Junta Militar de Fernando Botero y El Cóndor de Alejandro Obregón*, de la sala del Gabinete presidencial del Palacio de San Carlos, en Bogotá.

pertinencia y eficacia de este tipo de arte en un contexto completamente diferente al que supuestamente lo generó. De acuerdo con la historia del arte canónico, el arte conceptual nace en Estados Unidos, pero mientras que en este país las preocupaciones expresadas en el arte conceptual estaban más relacionadas con una discusión ontológica acerca del arte mismo, en América Latina este tipo de manifestación estuvo íntimamente ligada, en las décadas de los setenta y ochenta, a la acción política en el arte. Barrios plantea en su artículo una problemática álgida: ¿cómo hablar el mismo lenguaje del arte global sin perder de vista los contextos locales?, ¿cómo pertenecer y diferenciarse al mismo tiempo? Este es un drama que se extiende a lo largo del siglo XX, por lo menos, en las discusiones sobre arte.

El arte conceptual tenía fuertes defensores en las figuras de Álvaro Barrios, Alberto Sierra y Eduardo Serrano, pero también tenía, como es natural, fuertes cuestionadores que también contaron con un espacio en *Revista*; el artículo de Luis Caballero «El traje nuevo del emperador» es un ejemplo claro.

En el ámbito de la arquitectura, *Revista* se convierte bajo la tutoría de la arquitecta Patricia Gómez y, obviamente por el interés de Alberto Sierra, en una publicación importante, sobre todo para la reflexión sobre la ciudad como espacio vital. Se publican varios proyectos del Grupo Utopía —nombre que se le asignó años más tarde—, conformado por Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez, quienes hacían comentarios a la arquitectura desde proyectos irrealizables y representaron una de las primeras versiones en Colombia de la arquitectura como arte.

#### *Acción en red*

Los artículos en *Revista* también hacen evidente la proliferación de grupos de artistas trabajando juntos, así como de agrupaciones ocasionales de críticos, teóricos e historiadores del arte para lograr acuerdos a nivel continental. Es el caso de Jorge Glusberg, quien llegó a ser colaborador frecuente de *Revista*, en donde difunde sus ideas sobre los sistemas del arte. En el artículo «El grupo CAYC», Glusberg presenta a su grupo y propone rastrear: «las relaciones entre arte y sistema cultural y arte y destinatarios, además de bosquejar el modelo de una nueva sociedad» y redefinir lo que se entiende como arte latinoamericano por medio de un sentido de pertenencia colectivo: «el grupo del CAYC persigue por lo tanto un arte autónomo, argentino, latinoamericano [...]» (Glusberg 1978, 30).

La palabra clave en el contexto de las publicaciones sobre arte de la época es *redefinir*. Uno de los principales impulsores de la mayoría de las discusiones y artículos que se publicaron quizá fue ese afán por dar nuevas definiciones de lo que podría ser un arte latinoamericano. Volver a definir desde adentro, en diálogo con teóricos internacionales ya empoderados pero con la urgencia inminente de producir teoría, historia y crítica desde América Latina para que sea leído afuera.

La figura de Glusberg es crucial si nos aproximamos a *Revista* como un nodo de la red que se propone redefinir, ya que se involucra con los circuitos de colaboradores de la publicación y organiza otro tipo de intercambios, como residencias para artistas, conferencias y exposiciones itinerantes. Es también una de las figuras más instrumentales en transmitir la idea de un arte más consciente de su contexto:

El artista en la sociedad contemporánea ya no opera solo: acciona en un entorno social y se prepara para entrar en los umbrales de un nuevo tipo de sociedad. Como anticipador de nuevas realidades, el artista se mueve más cómodo trabajando en un grupo de pertenencia [...] Nuestra real preocupación común no es más perseguir la creación de un nuevo arte, sino de contribuir a desarrollar una nueva cultura. El propósito del grupo es claro y abiertamente ideológico, porque su aspiración fundamental no es la de hacer una revolución estética, sino la de contribuir a una revolución cultural. (Glusberg, citado en Barrios 1978, 17)

El crítico y teórico argentino es mucho más que un articulista para *Revista*, se presenta como uno de los pensadores del arte latinoamericano del momento. Por medio de los artistas Álvaro Barrios y Bernardo Salcedo, Glusberg empieza a involucrarse

con el mundo del arte colombiano, participando como jurado en certámenes y haciendo propuestas de colaboraciones por un nuevo arte latinoamericano. Había, por lo menos entre Medellín y el grupo en Buenos Aires, un intercambio serio: mientras Barrios y Salcedo viajaron a Buenos Aires a encontrarse en exposiciones y foros de discusión con los artistas del CAyC, el grupo argentino envió a Medellín una de las primeras muestras del arte por computador que se presentaron en Colombia (Castles 2013).

Glusberg no es el único que está pensando en una redefinición del arte latinoamericano, en el número 3 de *Revista* aparece el artículo «La crítica de arte en Latinoamérica» de Juan Acha, allí el influyente crítico peruano escribe: «estamos pasando a los problemas de teorizar lo nuestro de nuestro arte, luego de haber utilizado teorías importadas con el exclusivo propósito de señalar los méritos cualitativos y supuestamente universales de nuestro arte» (Acha 1979, 18). El artículo de Acha hace evidentes las tensiones entre la urgencia del internacionalismo y el afán de crear un *arte propio*, asunto que aparece de forma recurrente tanto en los contenidos como en las políticas editoriales de *Revista y Arte en Colombia*.

*Revista* también incursiona en la consolidación de pensamiento en la red al extender en varias ocasiones una invitación a diversos intelectuales para participar en encuestas sobre el estado del campo del arte y solicitar opiniones —un poco a manera de tanteo— para dar soluciones a disyuntivas difíciles de resolver. Uno de los artículos más intensos en este sentido fue la publicación en el número 6 de *Revista* del caso y la encuesta sobre si debe o no existir una biennial de arte latinoamericano. Allí es posible ver con una inmediatez increíblemente rica en sugerencias —por lo menos desde el punto de vista de un lector actual— la disyuntiva entre pertenecer o diferenciarse. La idea de crear una biennial de arte latinoamericano, aunque tentadora para la mayoría de los críticos, historiadores y artistas participantes, implicaba una decisión política difícil de sostener, la decisión de abrirse un espacio propio de exhibición, con la posible consecuencia de ser vistos nuevamente como algo que debe diferenciarse y mostrarse aparte del arte de los países denominados explícitamente *desarrollados*, por lo que llegó incluso a proponerse la realización de una biennial del subdesarrollo.

*Revista* le permitió al arte colombiano pensarse y verse en relación con los mundos del arte de otros países latinoamericanos. Es el mismo Juan Acha quien en el número 6 de la revista —en la que ya se anuncia el Coloquio de Arte No Objetual que se llevaría a cabo durante la cuarta versión de la Bienal de Medellín— escribe un artículo sobre las bienales latinoamericanas del momento, poniendo en contexto lo que sucede en Medellín. Este número es especialmente interesante porque se discute sobre el formato de las bienales y participan críticos de diferentes países, entre ellos, Jorge Glusberg, Aracy Amaral y Eduardo Serrano.

*Revista* se publicó en Medellín y, a pesar de su reducido tiraje, circuló ampliamente en Bogotá, donde fue acogida con beneplácito, sobre todo por artistas, galeristas y museos, siendo estos dos últimos sus principales distribuidores. Se consideraba la

revista de vanguardia por excelencia, sobre todo si se comparaba con la igualmente importante, pero no tan experimental, *Arte en Colombia*.

### **Arte en Colombia/ArtNexus**

Es difícil encontrar en América Latina una revista que tenga la continuidad que tiene *Arte en Colombia/ArtNexus*, descrita acertadamente por el historiador del arte William López como portadora de una crítica «académicamente sustentada pero versátil y políticamente equilibrada», y como un espacio que, según López, se ha convertido en «patrimonio colectivo que se proyecta hacia el campo internacional» (López 2007). Su longevidad le permite al lector ver el surgimiento y la consolidación de un campo de reflexión sobre el arte en Colombia.

ArtNexus n.º 1, edición internacional de *Arte en Colombia* n.º 41, mayo, 1991, Bogotá. En la portada: Liliana Porter, *Alicia III*, 1988, técnica mixta y collage sobre papel, 102 x 76 cm.



Un vacío en la difusión y recepción de información sobre el arte a nivel continental fue lo que impulsó a su fundadora y directora, Celia Sredni de Birbragher, a crear esta publicación. *Arte en Colombia* se propuso como un espacio de circulación de ideas y en tal medida se convirtió rápidamente en una publicación que le dio voz a los artistas, historiadores y críticos latinoamericanos, proporcionándoles un lugar de enunciación propio desde donde proponer ideas y discusiones. En la presentación de la revista que aparece en el número 1 de junio de 1976, la editorial anuncia:

De poder contar con este continuado esfuerzo, nuestra revista habrá de constituirse en el vehículo de expresión de las personas que hoy escriben sobre arte en el país, de los nuevos nombres que en ese campo vayan surgiendo, de muchas opiniones que sobre arte se ventilan en el extranjero y que tienen gran interés en nuestro medio. (Sredni de Birbragher 1976)

En este sentido quizá sea el nombre que toma algunos años después, *ArtNexus*,<sup>4</sup> el que describe su posición e ideal: convertirse en un vínculo reflexivo y crítico entre los diferentes países de América Latina para proyectar su arte al resto del mundo desde una perspectiva y voz propias. *Arte en Colombia* se mantuvo fiel a esta consigna expresada en su primera editorial. Para conmemorar la publicación del número 100 de la revista, Gabriela Rangel, directora de artes visuales de la Americas Society en Nueva York escribe:

Más que una revista de arte, *ArtNexus* es una plataforma cultural que articula una extensa red de comunicación entre el conjunto de opiniones que se generan entre Europa, Norte y Sudamérica, las diferentes instancias de la producción artística y las instituciones desde donde ésta se presenta, legitima y promueve. (Rangel 2004)

*Arte en Colombia* aparece en Bogotá en junio de 1976 —publicada de manera trimestral durante sus primeras décadas—, dos años antes de *Revista*, y se convierte en un foro de debate sobre el arte latinoamericano bajo la dirección de Celia Sredni de Birbragher y con el artista cubano-colombiano Galaor Carbonell como editor. Rápidamente, la revista se va transformando y profesionalizando, pasa de reportar hechos y eventos a ser más reflexiva y propositiva, a medida que va conociendo el campo en el que se mueve; un hito importante en esta transformación fue el nombramiento, en 1978, de Germán Rubiano Caballero como coordinador y director de investigaciones. También es el año en que empieza a fortalecer su carácter internacional, anunciando en su editorial la participación de corresponsales en el exterior, como Juan Acha en México, Damián Bayón y Álvaro Medina en Europa, como parte de su compromiso de vincular a los países de América Latina con el resto del mundo:

---

4 *Arte en Colombia* fue publicada inicialmente bajo ese título hasta 1991, año en el que su directora decidió agregar el de *ArtNexus* y hacer una edición paralela en inglés para alcanzar un público más amplio.

[...] la aproximación a lo latinoamericano ha sido siempre prevista [...] Colombia es nuestra base: la andina, caribe, y pacífica; rica y pobre; la que por múltiple es muestrario de nuestra compleja identidad. Desde este punto central de América Latina exploramos relaciones y nos empeñamos en discutir los asuntos pertinentes a la definición de nuestras proporciones y escalas. (*Arte en Colombia* 1978, 7)

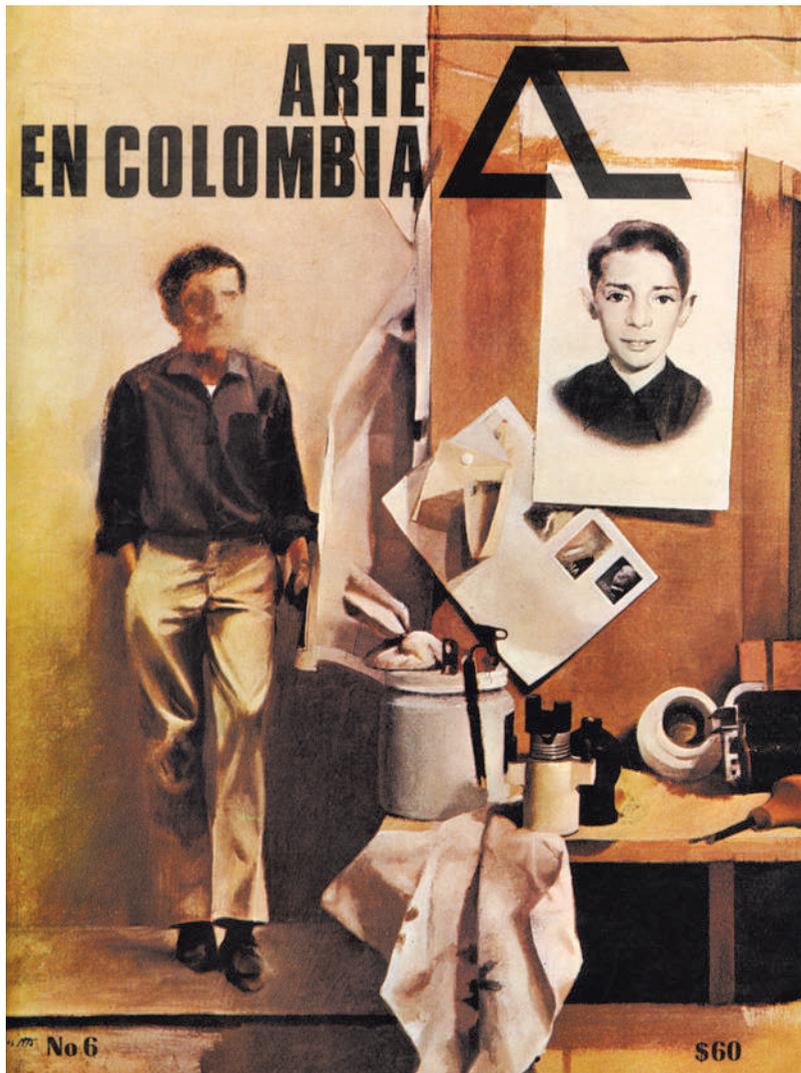
Esta propuesta dinámica se cumple gracias a que en ella participan algunos de los críticos e historiadores que más adelante serían centrales para la consolidación del campo de la crítica de arte en Colombia y Latinoamérica, y quienes a su vez participarían en *Revista*, como Juan Acha, Marta Traba o Damián Bayón; de igual forma aparecen otros nombres como Luis Camnitzer y Shifra Goldman. Así, la publicación fue desde un principio un espacio donde se articuló el pensamiento contemporáneo sobre el arte latinoamericano y lo que esto implicaba en un mundo en proceso de globalización cultural.

En su sección de *Crónica Arte en Colombia* cubrió los eventos y exposiciones no solo de Colombia —en Bogotá y Cali—, sino de otros países, por medio de colaboradores y corresponsales, en su mayoría latinoamericanos radicados en Estados Unidos y Europa. Esta publicación entendió tempranamente la importancia de estar conectando a nivel internacional y contó con la suerte de encontrar colaboradores afines a su propuesta. De esta manera, *Arte en Colombia* ha proyectado, desde sus páginas, el trabajo tanto de artistas colombianos como de artistas latinoamericanos en general al resto del mundo. En su primera editorial, aclaraba:

*Arte en Colombia* no es una revista sobre arte colombiano. Es una revista sobre la discusión que el arte despierta en Colombia, y en los países que por compartir muchas de las características de la situación colombiana, pueden participar en esa discusión. Por eso abrimos nuestras páginas a los latinoamericanos, y a todos aquellos que compartan nuestra inquietud. (Sredni de Birbragher 1976)

En efecto, *Arte en Colombia* se abrió a los sucesos internacionales y a los debates que se daban allí, por ejemplo, vemos a su editor Galaor Carbonell haciendo observaciones sobre la XIII Bienal de São Paulo, específicamente reportando sobre las participaciones de España y Estados Unidos. Paradójicamente, Carbonell elige dar cuenta del arte de proyección internacional de dos de los referentes más fuertes para América Latina en el momento. Este texto en particular pasó a la historia por ser el primer escrito reflexivo producido y publicado en Colombia sobre arte y medios, haciendo referencia a la obra *Jardín de T.V.* (1974) de Nam June Paik.

Uno de los aspectos que hace de *Arte en Colombia/ArtNexus* un espacio icónico es que desde sus primeros números empezó a plantearse preguntas acerca del cada vez más espinoso tema del arte latinoamericano —en medio de cambios drásticos en las relaciones de Estados Unidos con los demás países del continente—, debate que alcanzaría su clímax a finales de la década del ochenta y principios de los noventa. Según Ivonne Pini, editora ejecutiva de la revista desde 1988, los colaboradores:



Arte en Colombia n.º 6, enero-marzo, 1978, Bogotá. En la portada: Juan Cárdenas, Autorretrato de niño (detalle), 1975, óleo sobre tela, 53,2 x 60 cm.

«[...] aportaban una reflexión histórico crítica que ponía en evidencia la etapa clave que se vivía con respecto a la reformulación teórica» (Pini 2004). Ciertamente, se trata de un momento de reformulación y construcción de discursos propios que se revelan como urgentes en ausencia de lo que se considera un gran vacío en el conocimiento del arte por parte del público en general, e inclusive por las personas *iniciadas* en el complejo mundo del arte. Basta con ver la respuesta de Damián Bayón a la pregunta de Claude Namer sobre cuál es la importancia del crítico en América Latina, para hacerse una idea de lo importante que se consideraba la existencia de espacios de difusión del pensamiento sobre arte como *Arte en Colombia*. Bayón afirma:

En Europa y en los Estados Unidos los críticos no hacen tanta falta. La gente tiene una cultura básica. Pero vayamos a nuestro continente, allí hay gente culta que nunca ha visto un cuadro más que en reproducciones. Entonces ahí viene la desgracia, el nacionalismo de cada país [...] son indigenistas. (Bayón 1978, 23)

El drama que ve Bayón es el de un ámbito con acceso limitado al arte, lo cual trae como consecuencia un cierto provincianismo y establece como una de las tareas de la crítica la de educar no solo al público en general, sino al mismo mundo del arte.

En este ámbito de crear espacios propicios de reflexión para mirarse a sí mismo desde una perspectiva informada, *Arte en Colombia* coincidió con *Revista* en el tratamiento de temas importantes en el contexto del arte latinoamericano, publicando, por ejemplo, las discusiones sobre la posibilidad de una primera biennial de arte latinoamericano; en el caso de *Arte en Colombia* se presenta un artículo de Juan Acha, en donde el crítico afirma:

Ahora el tema consiste en ideas o puntos de vista que responden al actual imperativo de investigar desde las perspectivas de la teoría del arte y que formulan nuevas interrogantes a la realidad artística, permitiendo reagrupar las obras. Los reagrupamientos, a su vez posibilitarán el descubrimiento de los ocultos hilos de la sucesión, las rupturas y las continuidades artísticas. (Acha 1978, 24)

El artículo de Acha nos permite establecer diferencias en términos de perspectiva y objetivos de las dos publicaciones; en efecto, mientras que *Revista* parece más combativa en el tipo de artículo que publica, dado que lo que expone son las dudas sobre si debe haber o no una biennial de arte latinoamericano, *Arte en Colombia* se presenta mucho más neutral y reflexiva sobre lo que pasa en la biennial en términos artísticos, alejándose un poco de la discusión política del evento.

Sin embargo, *Arte en Colombia* se ha mantenido en el tiempo lo suficientemente activa como para ver las derivaciones de dicha discusión; mientras que *Revista* desapareció a principios de 1982, *Arte en Colombia/ArtNexus* fue testigo y reportó la conflictiva década de los ochenta. De esta forma, esta última se posiciona de nuevo como escenario de encuentro, y es posible leer en sus páginas a Luis Camnitzer o Shifra Goldman debatiendo sobre un «arte latinoamericano internacional», el primero pensando en las validaciones posibles del arte latinoamericano y su relación con el mercado y la segunda mirando con un alto grado de sospecha el interés repentino de Estados Unidos sobre el arte latinoamericano. Al respecto Goldman escribe:

[...] ¿existe un interés serio de la verdadera pluralidad y del intercambio mutuo o más bien se abren las puertas sólo a los conceptos preestablecidos de lo que es aceptable, valioso y comercial? ¿O se abrirán estas puertas sólo para que el arte tradicional de Occidente se apropie de lo que es nuevo y vigoroso para renovar su estética agotada, tal como sucedió en el caso del arte asiático en el siglo XIX y el arte de África, del Pacífico del Sur y el arte originario de los Estados Unidos en el siglo XX? (Goldman 1989)

*Arte en Colombia* reportaba sobre las transformaciones en la década del ochenta, en el debate sobre el deber ser del arte latinoamericano, la forma como este se insertaba en los circuitos centrales del arte y la manera como estos circuitos centrales

# ARTE EN COLOMBIA

INTERNACIONAL  N°41

Pedro Meyer  
El Espíritu  
Latinoamericano

Elsa Padilla  
Arte Latinoamericano  
Mito y Realidad

Anselm Kiefer

Andy Warhol

Magos de la Tierra

Germán Botero

Política y Arte

Bogotá

Buenos Aires

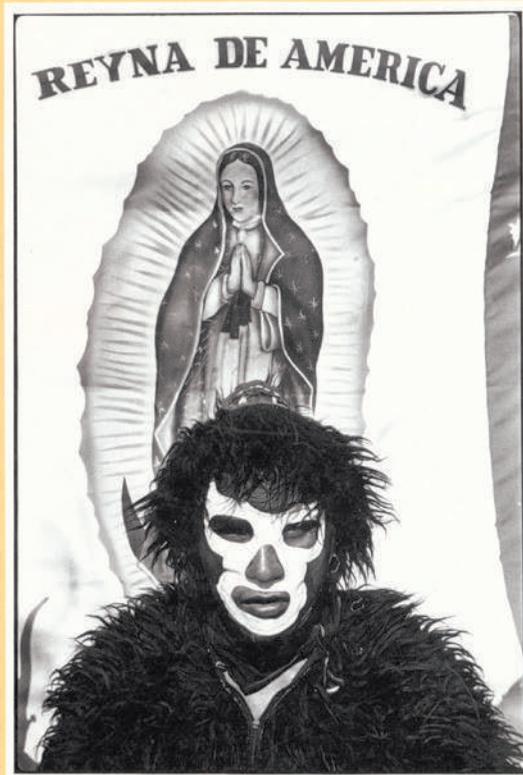
Caracas

La Habana

Londres

México

Venecia



Arte en Colombia n.º 41, septiembre, 1989, Bogotá. En la portada: Pedro Meyer, Reyna de América, 1979.

lo asumían y mostraban. En este sentido, la revista tomó una posición política al darle visibilidad a las dudas sobre la construcción del arte latinoamericano desde la perspectiva del *mainstream*. Como lo afirma Ivonne Pini:

Los diversos puntos de vista que recogía la revista a través de sus escritores demarcaban una línea de análisis crítico que enfatizaba el peligro de una tendencia homogeneizadora, cosmopolita, construida sobre bases eurocéntricas que se manipulan y cuestionan la diferencia cultural. (Pini 2004)

Pero esta preocupación, que aparece de forma explícita en la década de los ochenta, ya había sido anunciada en los años setenta; así, en la editorial del número 7 de abril-junio de 1978 se afirma: «Arte en Colombia persiste en su empeño por marcar el territorio donde se mueve, aun elusiva, la identidad de nuestro hemisferio».

Es en esta posibilidad de intercambio que la revista crea, así como también en el rol de educador que asume y donde radica su valor como generadora de una red que se enmarca en lo que Escobar plantea como espacios alternativos de creación del conocimiento. Desde sus inicios, *Arte en Colombia/ArtNexus* se propuso:

[...] la difusión de la actividad plástica dentro y fuera del país, el incremento de la preocupación por el arte entre nuestros lectores, especializados o no, la ayuda en la comprensión de los asuntos artísticos, nacionales y extranjeros, de hoy y de siempre, y la proyección e interpretación del importante movimiento artístico que actualmente se desarrolla en Colombia y Latinoamérica. (Sredni de Birbragher 1976)

La revista no solo ha logrado darle visibilidad al arte colombiano y latinoamericano a lo largo de los años, sino que ha contribuido a la profesionalización del campo de la crítica de arte y a la construcción de una historia, crítica y teoría hecha desde América Latina; en este sentido, la revista es también un campo de reflexión política.

Aunque es claro que *Arte en Colombia* no es una publicación exclusivamente sobre arte hecho en Colombia, también es cierto que le dedicó espacio a reflexionar sobre artistas colombianos y problemáticas del arte nacional, sobre todo en relación con otros países de América Latina. En artículos como «Participación colombiana en certámenes del exterior», escrito por Sebastián Romero, se hace evidente el drama de los eventos internacionales y la presión que estos ejercen sobre el campo del arte en un país que no cuenta con los recursos para sustentar dichas participaciones de forma adecuada; las desventajas que esto representa para la proyección del arte local a nivel internacional y lo falso de tales eventos, como las bienales que pretenden ser inclusivas cuando no lo son. Si pensamos en los textos de Beatriz González sobre su participación en la Bienal de Venecia de 1978 y publicados en *Revista*, es posible observar cómo este tipo de reflexión se halla en el ambiente.

A finales de los setenta y principios de la década de los ochenta, *Arte en Colombia/ArtNexus* se transforma de nuevo al eliminar la editorial e informar más sobre eventos y hechos del mundo del arte internacional; por otra parte, incluye información sobre Medellín de forma más consistente —hecho que coincide con la desaparición de *Revista* en la capital país—, y empiezan a aparecer traducciones de textos, como del crítico norteamericano Robert Hughes hechas por el mismo Carbonell, o reflexiones de Marta Traba sobre el arte de países vecinos como Venezuela; igualmente, la revista incrementa de manera significativa los artículos sobre arquitectura, y es precisamente en este tema donde se pueden encontrar de forma más explícita indicios de un intercambio entre *Revista* y *Arte en Colombia*, o por lo menos se hace evidente que los colaboradores de *Arte en Colombia* eran también lectores de *Revista*. Es el caso del artículo «Por fin el posmodernismo» de Benjamín Barney Caldas, donde aparece acreditado uno de los artículos de *Revista* como fuente de información.

Vale la pena mencionar, aunque sea someramente, que la situación de *Arte en Colombia* en cuanto a publicidad es similar a la de *Revista*. También es la empresa privada uno de los principales respaldos para la publicación, en este caso Umco aparece en las páginas de *Arte en Colombia* de la época, con una publicidad que reza: «una obra de arte en su cocina: olla a presión Umco»; o Pavco que, al igual que en *Revista*, aparece como patrocinadora de una página donde además de promocionar sus productos da un espacio para divulgar las fotografías de artistas y sus *testimonios*. Hasta el momento, este tipo de cooperación sigue siendo algo inédito en Colombia, y es interesante ver cómo la industria no solo hace su pauta sino que encuentra importante el hecho de relacionar su producto con el mundo del arte.

## SINCRONÍA

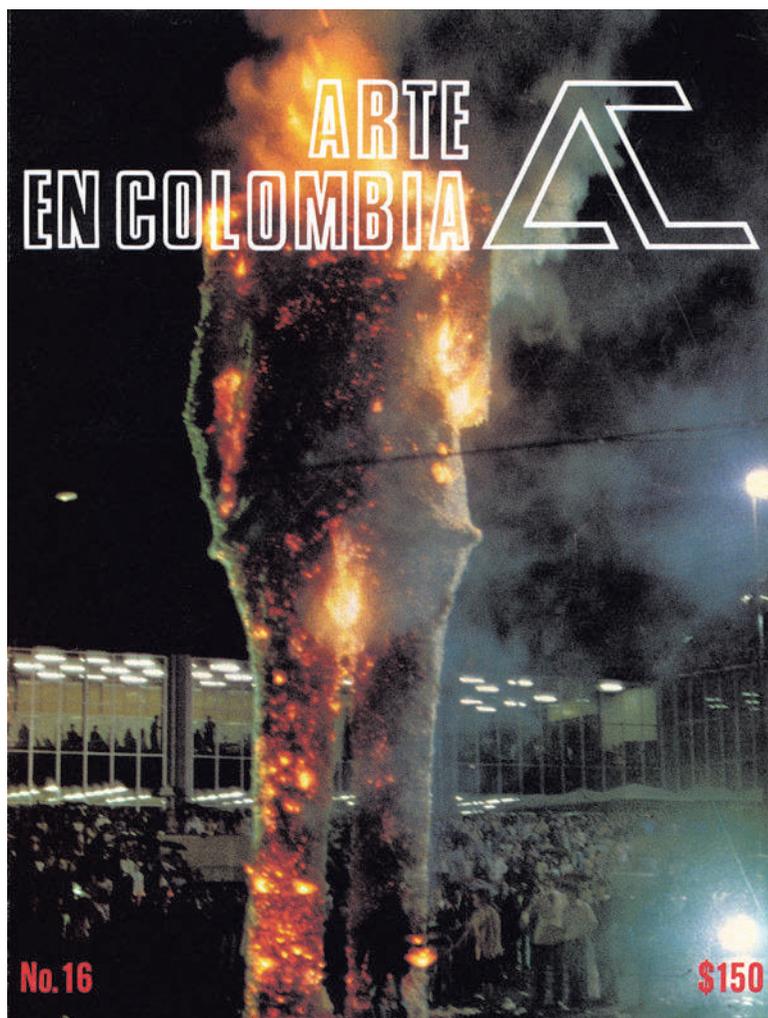
Durante tres años, entre 1979 y 1981, las dos publicaciones que hemos revisado entran en una mayor sincronía en diferentes aspectos, dos de los cuales me gustaría señalar a manera de cierre. Primero está el reto de la escritura sobre arte y, segundo, los debates que se dan en términos de contenidos identificables en dos direcciones: los diálogos que se producen con el arte de los centros rectores y la política de los eventos internacionales.

Sobre el primer aspecto, vemos en ambas revistas un esfuerzo por incluir innovaciones de tipo editorial, y se dan licencia para ser creativos en la forma como se presenta la información. Por ejemplo, encontramos en *Arte en Colombia* durante 1980 lo que se conoce hoy como *cara a cara*, una diagramación donde se enfrentan Marta Traba y Luis Camnitzer discursando sobre la Bienal de Venecia de ese año, mientras que en *Revista* aparece el texto increíblemente complejo de José Hernán Aguilar, construido en su totalidad a partir de citas para ser consecuente con el tema del artículo.

El segundo aspecto es el de los debates, discusiones acerca de la Primera Bienal de Arte Latinoamericano en Brasil, la Bienal de Medellín y el Coloquio de Arte No Objetual son temas que se presentan en las dos revistas, narrados desde perspectivas diversas por autores, críticos y artistas que en suma muestran un panorama muy completo de lo que estaba en juego. Encontramos aportes tan diversos como la entrevista que le hace Celia Sredni de Birbragher a Pierre Restany sobre la Bienal de Medellín en *Arte en Colombia* y, por el lado de *Revista*, encontramos artículos como el de Juan Acha sobre la misma Bienal. También vale la pena mencionar otra vez el debate que causó la Primera Bienal de Arte Latinoamericano, un evento que, pese a haberse realizado una sola vez, despertó fuertes emociones y críticas en el mundo del arte latinoamericano. Así, vemos a Aracy Amaral haciendo en *Revista* un recuento de la discusión, y la oposición aguerrida de Carla Stellweg o la defensa del evento por parte de Juan Acha en *Arte en Colombia*.

El Coloquio de Arte No Objetual fue uno de los centros nerviosos de las reflexiones presentadas en ambas publicaciones. En junio de 1981, *Arte en Colombia* cumplió

Arte en Colombia n.º 16, octubre, 1981, Bogotá. En la portada: fotografía de la acción de Marta Minujín, Carlos Gardel de Fuego, 1981.



cinco años de existencia, y los temas que trató la revista para esta ocasión fueron la polémica IV Bienal de Medellín, el Encuentro Internacional de Críticos de Arte y el Coloquio de Arte No Objetual. Para *Arte en Colombia* esta fue la oportunidad de reafirmarse en su interés. *Revista* también reportó sobre el Coloquio, pero desde la perspectiva de organizadores, ya que todo esto estaba sucediendo en Medellín y de alguna manera los colaboradores de la publicación eran también los anfitriones. Con respecto a este punto, es posible ver cómo el contexto en que se dieron las discusiones sobre las adaptaciones del arte contemporáneo de Estados Unidos y Europa a América Latina es el indicador de una transformación en la manera como se asumían artistas, críticos y teóricos. En este sentido se podría hablar en términos de *traducciones enriquecidas*.

Lucy Lippard escribió su libro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* en 1973 y el Coloquio de Arte No Objetual que se realizó en Medellín fue en 1981; las confluencias y divergencias de estos dos hechos fueron campo fértil para *Revista y Arte*

en Colombia, ya que era imposible negar una correlación, aunque tampoco se puede afirmar que el Coloquio de Arte No Objetual y las ideas que allí se generaron sean derivativas y dependientes de los planteamientos de Lippard. Las discusiones que se publican en *Revista y Arte en Colombia*, así como las reseñas y registros de obras de la exposición que acompañaron el Coloquio hacen posible ver esto.

Por último, el arte conceptual es otro de los temas principales de convergencia entre *Revista y Arte en Colombia*. En *Revista*, esta materia es tratada sobre todo por Álvaro Barrios —refiriéndose con especial atención, como ya lo mencionamos, a un especial desarrollo del arte en Barranquilla—, y por Jorge Glusberg en Argentina, con un énfasis en la teoría de la comunicación; por su parte, en *Arte en Colombia* los textos sobre este tema son de Miguel González escribiendo sobre la escena en Cali —por ejemplo el artículo sobre Bernardo Salcedo en el n.º 15 de junio de 1981— y Luis Camnitzer con sus lecturas desde Nueva York. Estas visiones simultáneas nos dan una lectura riquísima, imposible de encontrar en otros lugares, de una aproximación micro y macro de lo que implicó el arte conceptual en América Latina.

Se han citado brevemente algunos de los puntos de convergencia que permiten una lectura paralela de *Revista y Arte en Colombia*, como indicativos de su valor para un estudio del arte en América Latina. Al revisar ambas publicaciones durante esos años que transcurrieron entre 1978 y 1982, es posible afirmar que en este momento crucial fueron aparatos de producción de discursos alternativos, y que también funcionaron como gestores y difusores de políticas culturales al reunir a una serie de intelectuales que estaban comprometidos con la producción y argumentación por un campo del arte íntegro en América Latina.

Bogotá, octubre del 2013

## Referencias

- Acha, Juan. 1978. «Mitos y magia en el arte latinoamericano», en: *Arte en Colombia* n.º 8, julio–septiembre. Bogotá.
- Acha, Juan. 1979. «La crítica de arte en Latinoamérica», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina* año 1 n.º 3. Medellín, pp. 18–22.
- Arte en Colombia*. 1978. «Editorial», en: *Arte en Colombia* n.º 6, enero–marzo. Bogotá.
- Barrios, Álvaro. 1978. «La XIV Bienal de São Paulo muerte de un mito», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia* año 1 n.º 1, abril–junio. Medellín, pp. 14–17.
- Bayón, Damián. 1978. «La sensibilidad corregida por el estudio», en: *Arte en Colombia* n.º 6, enero–marzo. Bogotá.
- Castles, John. 2013. Entrevista con María Clara Bernal, octubre 23. Bogotá: documento inédito.
- Escobar, Arturo. 2008. *Territories of Difference: Place, Movements, Life*, Redes. Durham/ London: Duke University Press.
- Glusberg, Jorge. 1978. «El grupo CAyC», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina* año 1 n.º 2, julio–septiembre. Medellín, pp. 28–31.

- Goldman, Shifra. 1989. «El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos», en: *Arte en Colombia* n.º 41, septiembre. Bogotá.
- López, William. 2007. «La crítica de arte en Colombia: Amnesia de una tradición», en: *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pini, Ivonne. 2004. «Arte en Colombia–ArtNexus: un espacio de reflexión para el arte de América Latina», en: *ArtNexus* n.º 54, *Arte en Colombia* n.º 100, octubre–diciembre. Bogotá, p. 70.
- Rangel, Gabriela. 2004. «Testimonios», en: *ArtNexus* n.º 54, *Arte en Colombia* n.º 100, octubre–diciembre. Bogotá.
- Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*. 1978. Sección Cartas al editor, en: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina* año 1 n.º 2, julio–septiembre. Medellín.
- Rubiano Caballero, Germán. 1996. «Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes», en: *Colombia Hoy*, Jorge Orlando Melo González (ed.). Bogotá: Presidencia de la República.
- Sredni de Birbragher, Celia. 1976. «Editorial». *Arte en Colombia* año 1 n.º junio. Bogotá.

DE *ESCALA A ENSAYOS*:  
UN ESTUDIO DE CASO  
SOBRE EL ARTE,  
LAS REVISTAS  
Y LAS COMUNIDADES  
CIENTÍFICAS  
EN EL ÁMBITO  
UNIVERSITARIO

Sylvia Suárez

▼ *Escala IIE* n.º 9, «Beatriz González – Grabador», septiembre, 1986,  
Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia,  
Bogotá. Beatriz González, fotografía de Camilo Gómez.

# ESCALA / I.I.E.

UNIVERSIDAD NACIONAL

## BEATRIZ GONZALEZ . PINTORA .

**María Teresa Guerrero**  
Profesora Historia del Arte  
Universidad de Los Andes

9

- 1938** Nació en Bucaramanga.
- 1959-62** Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes de Bogotá, en donde obtuvo el título de maestra.
- 1962** Participó en una exposición colectiva en la Sociedad Económica de Amigos del País.
- 1964** Realizó su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Participó en el Primer Salón de Pintoras de Cali en donde obtuvo un premio. Participó en el Primer Salón de Intercol de Bogotá en donde obtuvo una mención.
- 1965** Obtuvo un premio en el XVII Salón de Artistas Colombianos. Realizó una exposición individual en el Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- 1966** Viajó a Europa e hizo un curso de Grabado en la Academia Van Beeldende Kunsten de Rotterdam, Holanda.
- 1967** Expuso individualmente en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Obtuvo el segundo premio en el XIX Salón de Artistas Colombianos.
- 1968** Participó en la exposición "Los que son" de la Galería Marta Traba.
- 1969** Obtuvo una mención en el Primer Salón Austral y Colombiano de Grabado.
- 1970** Participó en la Segunda Biental de Coltejer en Medellín.
- 1971** Fue seleccionada para representar a Colombia en la XI Biental de Sao Paulo, Brasil. Participó en la exposición "Colombiana 71" que tuvo lugar en Buenos Aires, Argentina.
- 1972** Participó en el Primer Salón de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá y en la III Biental de Coltejer.
- 1973** Realizó una exposición conjunta con Luis Caballero en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- 1974** En la Galería Belarca realizó la exposición denominada

"La oferta de siglo: Obras Maestras de la Pintura Universal".

**1975** En el Centro de Arte Actual de Pereira, presentó la exposición "Vive La France".

**1976** Retrospectiva "Un inventario", en el Museo de Arte La Tertulia. "Por la pintura" en la Galería Belarca de Bogotá.

**1977** Realizó una exposición conjunta con Alvaro Barrios en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Conmemoración 20 años del voto femenino. La administración postal edita en estampillas su obra "Nayade".

**1978** Fue seleccionada para representar a Colombia en la XXXVIII Biental de Venecia. Expuso "10 metros de Renoir" en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá.

**1979** Exposición "Los Telones de Beatriz Gonzalez" en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá.

**1980** Presentó la exposición "Televisión en colores", en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá.

**1981** "Decoración de Interiores" en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá, en la Galería La Oficina de Medellín y en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali. "Mural para fábrica socialista" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

**1983** Presentó la exposición "Identidad Nacional" en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá, e Iconografía Bolivariana en Museo de Arte Moderno de Medellín.

**1984** Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Obtuvo un premio en el concurso del Aeropuerto José María Córdoba de Medellín. Participó en la exposición "Pintado en Colombia" de la Fundación del Banco Exterior de Madrid, España.

**1985** Participó en la exposición "Espiritus Afines" en la galería Garcés Velásquez de Bogotá.

**1986** Realizó una exposición en el Círculo de Periodistas de Bogotá. Participó en XXX Salón de Artistas Colombianos.

En general se acepta que la labor crítica de los Salones de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia, que Denis Diderot publicó en nueve ocasiones entre 1759 y 1781, tuvo una función instauradora de la moderna crítica de arte como género literario (Calabrese 1993). Los famosos «Salones» de Diderot fueron escritos por solicitud de Frédéric Melchior–Grimm para *La Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique* (en adelante *La Correspondance*), publicación de la que estuvo a cargo desde 1754 hasta 1773. *La Correspondance* ha sido descrita como una revista «a medio camino entre la carta privada y el periódico literario», que «se enviaba quincenal o mensualmente en su forma manuscrita a un reducido número de abonados tan selectos como discretos e incondicionales» (Vázquez 2003). No es casualidad, entonces, que los «Salones» de Diderot tomaran la forma de cartas dirigidas al propio Grimm; en ellos se entretajan el análisis exhaustivo de las obras en exhibición, con el desarrollo del diálogo entre los dos amigos y cómplices intelectuales.

En este sentido, los «Salones» ilustran cómo a la consabida vocación pedagógica de la crítica de arte le antecedió otra, quizás menos adecuada al rol paternalista que por lo general se le confiere a la difusión cultural en Colombia, pero igualmente importante: la voluntad de consolidar un grupo social y de reconocerse en él, a partir del gusto por el arte.<sup>1</sup> Por esto, el género epistolar, que supone la creación de un espacio de diálogo y que conmina al lector a participar activamente en la formación de discurso y en la recreación del conocimiento, fue la matriz ideal para el surgimiento de la crítica de arte tal como la concibió Diderot en el proceso de la Ilustración. Los abonados a *La Correspondance* conformaban una comunidad intelectual, aunque muy reducida, que contribuyó a la legitimación de sus ideales estéticos por medio del propio acto de su articulación social.<sup>2</sup>

A menudo, el surgimiento de las revistas culturales en Colombia se asocia a una labor civilizatoria mesiánica y desinteresada. En palabras de Jorge Orlando Melo, cuando surgieron los primeros proyectos editoriales en el país «los editores de revistas culturales trataban de crear lo que existía solo en un grado muy pequeño: un público, un sistema de acceso, un espacio cultural creativo» (Melo 2008); la precariedad de las instituciones culturales y el carácter *artesanal* del mundo editorial signaron el fracaso o la corta vida de empresas culturales como las publicaciones periódicas. Para Melo, en la Colombia del siglo XIX:

---

1 Es importante considerar que esta voluntad surgía del estatus que se les confería a las Bellas Artes en el contexto de la Ilustración, donde la verdad, la bondad y la *belleza* se intrincaban de manera insoluble en el pensamiento, concediéndole al arte una función crucial para el desarrollo del sentido de la moral. Así lo ilustran los propios «Salones» publicados por Diderot.

2 Se trata de un proceso orgánico de conformación de la *esfera pública*, denominada así por el filósofo alemán Jürgen Habermas en su obra *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, publicada en 1962. Para Terry Eagleton «Suspendida entre el Estado y la sociedad civil, esta *esfera pública* burguesa [...] engloba diversas instituciones sociales —clubes, periódicos, cafés, gacetas— en las que se agrupan individuos particulares para realizar un intercambio libre e igualitario de discursos razonables, unificándose así en un cuerpo relativamente coherente cuyas deliberaciones pueden asumir la forma de una poderosa fuerza política» (Eagleton 1999 [1984]).

No hay una rutina de crítica y debate público [...] Los jóvenes que descubren la literatura hacen sus revistas con cierto aire de cruzada: van a abrir un nuevo campo espiritual, en una sociedad en la que lo único que importa es la política o hacer dinero. Y la revista es una herramienta que puede hacer muchas cosas, pero sobre todo dos. Promover un ideal cultural, el de la civilización, que incluye el orden republicano, el progreso económico y el avance espiritual. Y dar una oportunidad a los escritores para que sus productos lleguen a naciente público. La revista sirve para *publicar* [...] y sirve para *divulgar* y *convencer*. (Melo 2008; énfasis míos).

Indudablemente estas son algunas de las funciones que las revistas culturales han cumplido a lo largo de su historia; sin embargo, cuando se trata de abordar las revistas como objeto de estudio, es crucial recordar que además de estos propósitos que recaen exclusivamente sobre los lectores, existen otros dirigidos hacia quienes se embarcan en el proyecto editorial y lo experimentan como un espacio de formación intelectual y de socialización. Al crearse y regenerarse, una revista consigna bajo su nombre y orientación a un equipo de intelectuales, a una comunidad de trabajo, de investigación, de debate, de experimentación con la escritura y con los lenguajes propios del diseño editorial. Cuando se reconoce esta función social de las revistas, se abre entonces la posibilidad de observar su relevancia desde la instancia de su génesis y de su trayectoria, en vez de lanzar juicios acerca de su recepción, los cuales pueden resultar verdaderamente inciertos en ausencia de un aparato analítico explícito y concreto.<sup>3</sup> Por supuesto que los grados de compromiso exigidos por una publicación son proporcionales a la amplitud de su tendencia: existen publicaciones con criterios editoriales muy amplios, y también existen publicaciones francamente militantes dentro de una tendencia, sea esta ética, social, estética o política. Además de las ideas manifiestas por medio de los contenidos de una revista determinada, su propia constitución es uno de los medios más eficaces para la expresión y legitimación de su horizonte ideológico, por cuanto sus fundadores y su equipo editorial o consejo de redacción se autoerigen como jueces autorizados de su propia producción.

Las primeras revistas de arte que se fundaron en Colombia, *Espiral* (1944–1975), *Plástica* (1956–1960) y *Prisma* (1957), dieron un salto cualitativo al salir de los suplementos culturales de los periódicos y revistas noticiarios, o de los artículos esporádicos en las revistas de cultura general, cuyos ejemplos paradigmáticos en el siglo XIX fueron *El Papel Periódico Ilustrado* (1881–1888) y *La Revista Ilustrada* (1898–1899), y en el siglo XX *Universidad* (1921–1922 y 1927–1929) y *Revista de Indias* (1938–1951). En las revistas especializadas, la historia y la crítica se combinaban con el fin de promover la formación y la ampliación de los públicos del arte. Entre sus fines estaba el propio fortalecimiento de la práctica artística y de su institucionalidad; al mismo tiempo, dichas publicaciones eran fruto de un enriquecimiento paulatino de la actividad artística y cultural en las ciudades, desde

3 Es muy probable que, en ausencia de un aparato para la evaluación de la recepción de una revista, mediante la confrontación de su público con criterios explícitos, los juicios que se emitan al respecto confundan la opinión personal con la crítica objetiva.



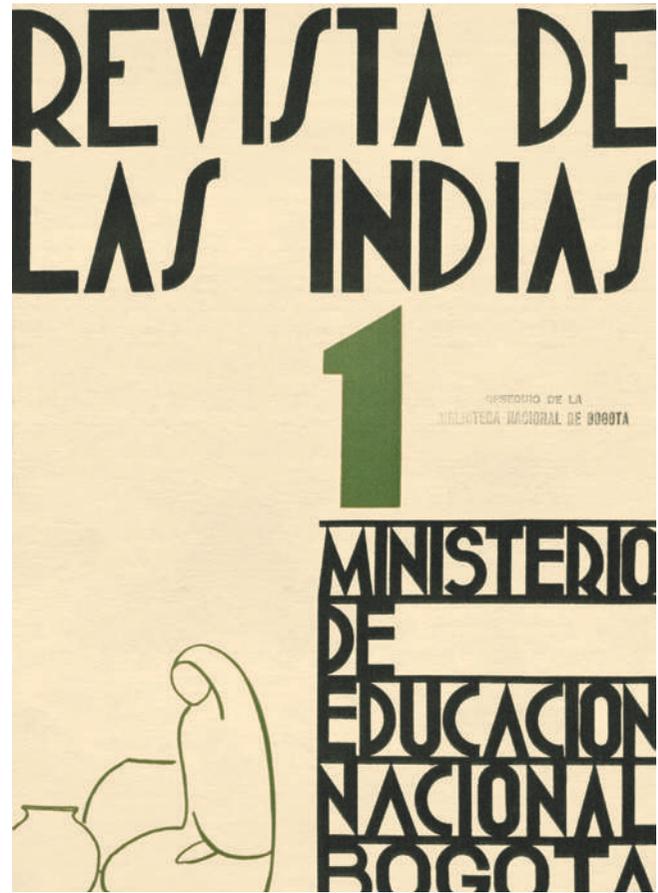
*Papel Periódico Ilustrado*, 1899, director: Alberto Urdaneta. Banco de la República. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía. Archivo y digitalización Biblioteca Nacional de Colombia.

la época de la República Liberal. Desde su fundación en 1889, la Escuela Nacional de Bellas Artes (en adelante EBA) había sido la única institución en albergar de manera permanente los procesos de la plástica en Colombia, en ausencia del Museo de Bellas Artes que la mayoría de las capitales de América Latina vieron surgir en el tránsito del siglo XIX al XX.<sup>4</sup> De hecho, la fundación de la EBA habría sido la piedra angular para la construcción de autonomía del campo artístico y, por ende, de un moderno sistema del arte en Colombia:

Así, los supuestos culturales y sociales de la práctica profesional de los artistas de este primer gran periodo de la historia de la Escuela de Bellas Artes [...] aparecen ligados a las tareas que este imaginario de las élites sociales le otorgaron al artista y, por otra parte, a las dinámicas instauradas por la academia de artes con respecto a la construcción del subcampo del arte así como de su autonomía: (i) la profesionalización del artista; (ii) la diferenciación de las

<sup>4</sup> La relevancia de la fundación de la EBA en la construcción de autonomía del campo artístico y, en este sentido, en la instauración de un moderno sistema del arte en Colombia, ha sido expuesta rigurosamente por varios investigadores, controvirtiendo la lectura de este periodo del arte como premoderno, asumiendo más bien su carácter protomoderno (Acuña 2002 y 2010; Martínez 2012; López 2005 y 2008).

Revista de las Indias vol. 1, n.º 1, julio de 1936, Bogotá.  
Archivo y digitalización Biblioteca Nacional de Colombia.



prácticas profesionales y culturales asociadas al arte (crítica de arte, comercio del arte, coleccionismo, gestión cultural); (iii) la emergencia de los procesos de formación de públicos y de audiencia para el arte (salones de arte); (iv) la aparición de publicaciones artísticas; (v) la fundación de otras instituciones de formación artística en capitales de provincia; (vi) la apropiación de la historia del arte europeo, por parte tanto de la comunidad artística como del público; (vii) el entronque definitivo del arte en Colombia con las tendencias artísticas hegemónicas en Europa, y, ya bien entrado el siglo XX, (viii) la fundación de museos de artes. (López 2008)

Las revistas de arte podrían entenderse como iniciativas institucionales alternativas con respecto a la EBA. Por supuesto, algunos de los colaboradores y editores de estas revistas estaban vinculados a la academia, y en este sentido no se trató tanto de un espacio de ruptura con esta, como de uno autónomo y complementario. Además de las publicaciones esporádicas y monográficas de investigaciones y conferencias realizadas por algunos profesores de la Escuela, desde esta nunca se desarrolló una política de publicaciones consistente. Tal situación era consecuencia del lugar marginal que la historia del arte ocupaba en la formación artística académica de entonces y, por otra parte, de la propia marginalidad de la EBA con respecto al resto de los espacios de



5 - *"La Tormenta"*,  
aguafuerte, 1958.  
24 x 17 cm.

El paisaje, junto a la figura humana, son constantes en su obra. En este ejemplo se evidencia además, la admiración de Rengifo por los trabajos de Vincent Van Gogh.

6 - *"Niño Enfermo"*,  
linóleo, 1958.  
10 x 7 cm.

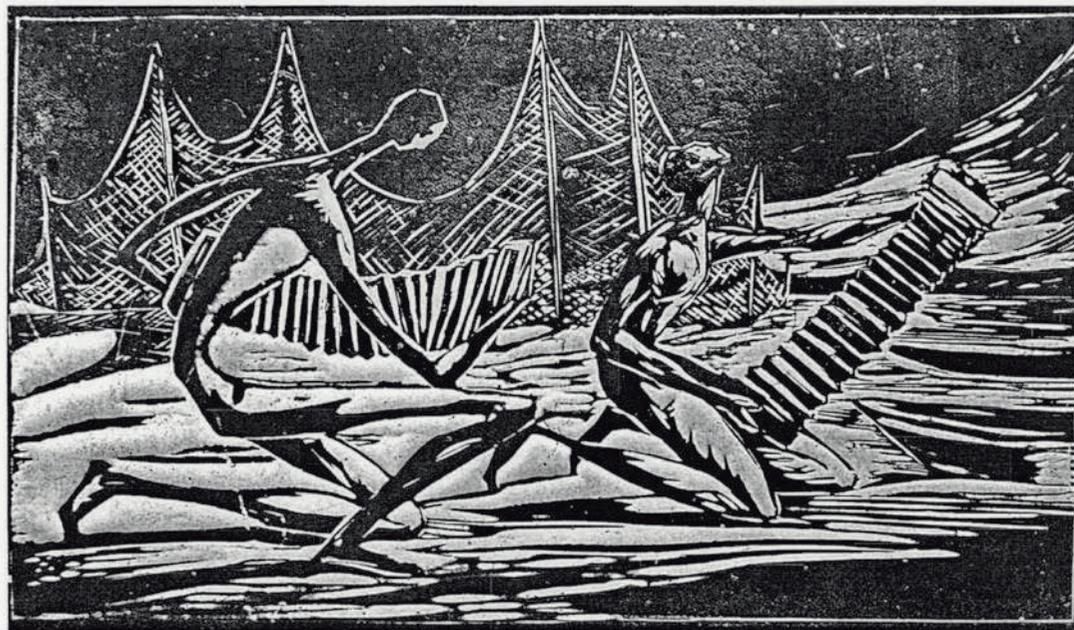
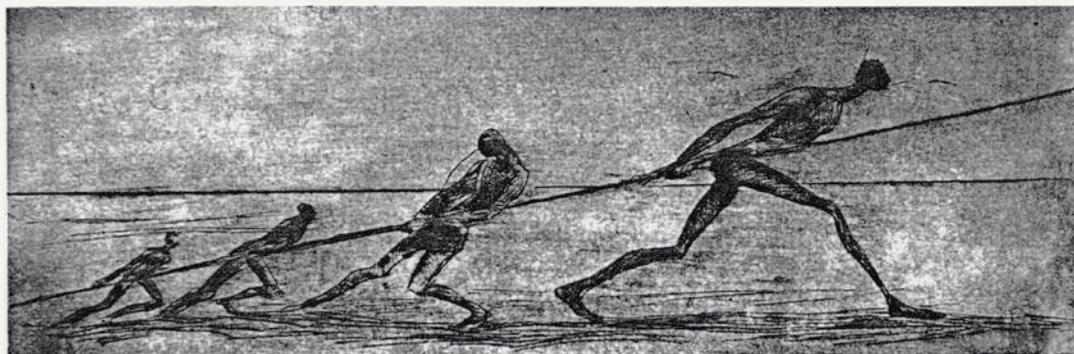
Líneas definidas marcan las figuras inmersas en un paisaje desolado; el interés por el testimonio comenzaba a perfilarse.

7 - *"El Angelito"*,  
xilografía, 1960.  
24 x 34 cm.

8 - *"Sacando la Red"*,  
aguafuerte, 1961.  
33 x 12 cm.

9 - *"Vallenatos"*,  
xilografía, 1965.  
69 x 40 cm.  
Los tres grabados son parte de la Serie Negra. En ella se propone describir personajes de la costa acudiendo para representarlos al recuerdo de las tallas en madera africanas.





### **la obra gráfica de Luis Angel Rengifo**

Cuando Rengifo regresa de México ya tenía una abundante producción. La influencia que el grabado mexicano ejerció sobre su obra se evidenciaba no sólo en la temática sino en el planteamiento formal. Francisco Díaz de León, uno de sus maestros, formó toda una generación de grabadores que reivindicaban la gráfica testimonial. Grabados monocromos, documentales, narrativos, de un realismo social que se preocupa más por el contenido que por la experimentación formal.

Para Rengifo, los grabados realizados en su etapa mexicana y especialmente los ubicados entre 1948 y 1949, reiteran una insistencia temática en los que describe la figura humana en diversas situaciones, abundando personajes pertenecientes a sectores populares. De esa etapa son, entre

otros, *Plumeros* (gipsografía 1948), *Maternidad* (aguatinta 1948), *El indio* (linóleo 1948), *Misa* (xilografía, 1948), *Danza negra* (linóleo, 1949). En estos trabajos la actitud testimonial, de denuncia, pasa a segundo plano y el interés es mayor en la ilustración de hechos cotidianos, sin un contenido político demasiado definido, como el que aparecía entre los grabadores del Taller de Gráfica Popular.

Con estos grabados realizados en México se perfilaba en el artista un doble interés temático: hombre y paisaje, inclinación que se fue afirmando desde su llegada a Bogotá. *"Entierro de un campesino"* (xilografía de 1957), *"Niño enfermo"* (linóleo, 1958), *"La familia"* (linóleo, 1959), *"Tormenta"* (aguafuerte, 1959), *"Manglares"* (linocopia, 1959), son ejemplos de esa presencia de figura y entorno trabajados con la preocupación de expresar el vínculo entre los seres y su ambiente, con extrema delicadeza en la

formación de la Universidad Nacional de Colombia (en adelante UN). Artistas como Luis Alberto Acuña y Marco Ospina<sup>5</sup> se habían preocupado por incentivar el conocimiento de la historia del arte universal, de la teoría del arte, y también de la historia del arte colombiano en la EBA a lo largo de su vinculación como docentes de la UN; durante muchos años cumplieron este papel de manera casi solitaria. El movimiento de la nueva crítica de arte, impulsado por las condiciones de producción cultural posteriores a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, se desarrolló paralelamente a las actividades de la Escuela, en las revistas de arte arriba mencionadas. Solo hasta los años ochenta, se dieron las condiciones para que, desde el ámbito universitario, surgiera una revista académica dedicada a la historia del arte.

En 1986 surgió la revista *Escala IIE*, publicada en convenio entre el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UN y la revista de arquitectura *Escala*, que para entonces tenía veinticuatro años de trayectoria. Aunque solo se publicaron once números de *Escala IIE*, la revista constituye un documento fundamental si se trata de abordar un análisis historiográfico de la historia del arte colombiano (véase al final del artículo la lista detallada de los once números). Su relevancia se debe, en principio, a dos cuestiones: por una parte, a los aportes realizados en el plano del contenido de la revista y, por otra, a la importancia que su fundación comporta como síntoma de la evolución de la historia del arte como disciplina científica en el seno universitario.

En la editorial del primer número de *Escala IIE*, el lugar de enunciación y el grupo gestor de la revista se describieron así:

Un equipo de profesores, vinculados al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes, y varios especialistas invitados han preparado monografías de artistas plásticos, colombianos, analizados dentro del contexto de la cultura latinoamericana, lo que indudablemente dará una visión muy completa y novedosa de la creación artística motivo de la publicación. (Pini 1986)

Del editorial se deduce que el surgimiento de *Escala IIE* se entronca con la propia génesis del IIE, dado que la revista fue concebida como un medio para la divulgación de investigaciones en curso de los docentes adscritos, aunque también de otros investigadores interesados en las áreas de trabajo desarrolladas en él. Por lo tanto, se entiende que con la fundación de la revista, se procuraba articular la comunidad académica del Instituto a un espectro social más amplio, a partir del común denominador de la investigación en historia de la cultura en Colombia y América Latina.

Para entender la búsqueda de esta aglutinación social, es importante recordar que la propia creación del IIE fue la culminación de iniciativas, individuales y colectivas, que

---

5 Es relevante señalar que ambos artistas estuvieron vinculados a la fundación y desarrollo de la revista *Espiral*, en la cual publicaron artículos sobre diversos aspectos de la historia del arte en Colombia, y del arte moderno europeo.

desde las primeras décadas del siglo XX trataron de elaborar la historia y la crítica de las diferentes ramas del arte en clave nacional. Los campos de la música, las artes plásticas, el cine y la arquitectura ya contaban con antecedentes importantes en lo que se refiere a la ardua elaboración de los relatos que fundarían la historia de cada una de estas disciplinas. De manera directa o indirecta, más o menos fragmentaria, estas trayectorias convergieron en la formación del IIE y, posteriormente, de otros espacios académicos en el contexto colombiano. Para María Claudia Romero, una de las protagonistas de la historia del IIE:

Al iniciar sus labores [...] el Instituto recogió y fortaleció una *tradición investigativa* incipiente que reunía los frutos de las antiguas Escuelas [sic] de Bellas Artes y del Conservatorio de Música, fundados en el siglo XIX, y de la carrera de Arquitectura, fundada en 1936, en las cuales habían desarrollado la investigación y la docencia algunas de las más destacadas personalidades de la historia del arte, de la música y de la arquitectura en Colombia. (Romero 2000, énfasis míos)

Desde que el Instituto de Investigaciones Estéticas surgió como proyecto, hasta el momento de su aprobación y creación por las diversas instancias institucionales pertinentes, pasaron quince años.<sup>6</sup> Este hecho prueba la enorme dificultad que comportó la creación de un nicho académico dedicado de manera específica al estudio de la historia de las artes y la arquitectura, por fuera de la tutela de las *humanidades*, que la cobijó desde la crucial reforma académico administrativa de la UN, impulsada por José Félix Patiño en 1965. Es importante recalcar que, de los doce departamentos y secciones que conformaron la Facultad de Artes a partir de dicha reforma, no existía ninguno dedicado al estudio de la historia y teoría del arte, la música ni la arquitectura (Suárez 2004).

Para conseguir la fundación del IIE, según recuerda el arquitecto Alberto Corradine, fue necesaria:

[...] La promoción de la idea entre los profesores pertenecientes a la Facultad de Ciencias Humanas, del Departamento de Historia, donde laboraban como docentes los profesores Pablo Gamboa, Germán Rubiano y Marta Fajardo de Rueda; del Conservatorio o Departamento de Música con los maestros Guillermo Abadía, Susana Friedmann, además de profesores de Historia del Arte del Departamento de Bellas Artes, como Marco Ospina y Stella Muñoz, Lylia Gallo de Bravo y los

6 Según Alberto Corradine Angulo, quien fuera uno de los principales promotores del IIE, el proyecto se formuló a partir de una visita del arquitecto argentino Mario J. Buschiazzo, en 1963, quien postuló la idea de crear en cada universidad de América Latina un órgano homólogo al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicha iniciativa fue acogida rápidamente por la Universidad Javeriana (hoy Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano), la Universidad de los Andes (fundado por Germán Téllez alrededor de 1964 y hoy inexistente) y la Gran Colombia (donde tuvo una efímera existencia). En todos estos casos, los IIE se dedicaron de manera exclusiva al estudio del patrimonio arquitectónico (véase Corradine 2000, 327).

historiadores de la Arquitectura o del Urbanismo, Manuel García Camacho, Helga Mora de Corradine, Tomás Rodríguez y Alberto Corradine. (Corradine 2000).

Con seguridad, la disgregación de los docentes dedicados al estudio del patrimonio cultural colombiano era un síntoma del menguado estatus que históricamente le ha concedido la sociedad a sus propias manifestaciones artísticas, situación que se expresaba claramente en el ámbito universitario. Para corroborar esta idea, basta señalar que incluso hoy son mínimos los espacios académicos abocados a la enseñanza del arte colombiano y latinoamericano en las diferentes universidades del país. En este contexto, la creación del IIE puede interpretarse como una jugada estratégica realizada por una colectividad a la que urgía la consecución de un espacio de autonomía para el desarrollo de su proyecto intelectual. Como lo propone el influyente sociólogo francés Pierre Bourdieu:

El campo universitario reproduce en su estructura el campo de poder cuya estructura contribuye a reproducir por su propia acción de selección e inculcación [...] El campo universitario es, como todo campo, el lugar de una lucha por determinar las condiciones y los criterios de la pertenencia y de la jerarquía legítimas, es decir, las propiedades pertinentes, eficientes, apropiadas para producir, funcionando como capital, los beneficios específicos que el campo provee. (Bourdieu 2008 [1984], 61)

*Escala IIE* surgió ocho años después de la creación del Instituto, bajo la dirección de la historiadora Ivonne Pini. La publicación presentaba mensualmente un estudio monográfico sobre figuras relevantes para la historia de las artes plásticas, de la arquitectura o de la música, cuya revaloración se consideraba clave en ese momento. Por supuesto, estas monografías formaban parte de aquellos campos más extensos de investigación que los docentes abordaban entonces. Por su propia estructura, las ediciones denotaban aspectos básicos de la labor del historiador: profusamente ilustradas, en los casos necesarios a color; en la portada se desplegaba una cronología biográfica del autor en cuestión; en el cuerpo de la revista, se desarrollaba el análisis histórico y crítico de su obra; al final, una sección denominada «Testimonio» se destacaba con una franja de color; en dicha sección se recogían declaraciones del artista, o fragmentos claves de documentos contemporáneos a la realización de su obra, escritos por historiadores o críticos de arte. Junto a esta franja se presentaba la bibliografía y las fuentes documentales consultadas, y además la reseña biográfica del investigador a cargo del número vigente. La colección tenía tres colores que distinguían los números dedicados a las artes plásticas (verde), a la música (amarillo) o a la arquitectura (azul). *Escala IIE* se concibió con el objetivo de contribuir al desarrollo de la historia de la cultura de Colombia y de promover su interpretación en diálogo con la de otros países de América Latina. Este objetivo se hizo explícito desde la presentación de la primera revista:

▼ Página interior de *Escala IIE* n.º 5, «Guillermo Wiedemann – Pintor», mayo, 1986, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Guillermo Wiedemann, *Selva colombiana*, óleo sobre madera, 60,5 x 79,5 cm. Sin título, 1955, acuarela sobre papel, 58 x 76 cm. Imágenes tomadas del archivo personal de Ivonne Pini.



#### **encuentro con el trópico**

La llegada al trópico produjo en Guillermo Wiedemann un evidente choque, legible desde las primeras acuarelas que anoto velozmente en el puerto de Buenaventura. En contraste con la luz rebajada y dramática de las acuarelas de 1936-38 ya mencionadas, el nuevo paisaje está definido por una luminosidad deslumbrante que aclara formas y colores hasta casi disolverlos en la atmósfera. Quizá este deslumbramiento fue tan definitivo que creó en el artista una necesidad de luz, de calor, de medio selvático, imposible de satisfacer en la altiplanicie de la sabana de Bogotá. Y así, aunque residiendo en la capital, Wiedemann volvió siempre al medio ambiente de su iniciación americana: el trópico.

Rodeado de un pequeño núcleo de amigos, en su mayoría alemanes o centroeuropeos radicados de tiempo atrás en el país, el artista retomó sus pinceles. Muy pronto comenzaron los viajes a tierra caliente: primero Melgar y Girardot, luego Purificación, Saldana, La Dorada. Más tarde extendería sus correrías al litoral Pacífico, al Valle del Cauca, a Cartagena. Se interesó apasionadamente en el paisaje; su talento reaccionó velozmente ante el nuevo estímulo y en pocos meses el pintor reunió suficientes obras para realizar su primera muestra individual (Biblioteca Nacional, 1940).

El color, apenas sensible en las acuarelas de 1938,



La historia de la cultura latinoamericana del siglo XX está en plena gestación. Muchos son los temas inéditos, los poco estudiados, los que necesitan revisiones, y los que apenas tenemos con documentación más o menos completa. Todos, por supuesto, temas perfectamente polémicos y que deben seguir siendo analizados. (Pini 1986)

Con respecto a la tradición investigativa que confluyó en el IIE, la revista se postulaba como un lugar de diálogo que, más que romper con las versiones historiográficas existentes sobre los temas tratados, procuraría observarlas desde el presente, actualizarlas y polemizar con ellas, con base en una convicción:

La historia no puede establecerse como verdad absoluta, solo como una concepción en la que siempre caben nuevas interpretaciones y enfoques. La Facultad de Artes de la Universidad Nacional y *Escala* están convencidas de que esta serie contribuirá a despertar el más vivo interés por nuestra cultura y al mismo tiempo ampliará el debate sobre temas como artes plásticas, música, etc. (Pini 1986)

### **Bachués y caníbales plásticos**

De los once números de *Escala IIE*, seis se dedicaron a artistas plásticos.<sup>7</sup> El formato monográfico abrió un espacio de indagación sobre la totalidad de la trayectoria profesional de los artistas en cuestión, permitiendo la emergencia de lecturas que, en varios casos, rebasaban el *cercos histórico* dentro del cual el trabajo de dichos artistas formaba parte de las obras fundacionales de la historia del arte colombiano. En todos estos números, la puesta en diálogo con los procesos del arte latinoamericano se sumó a la interpelación clásica del arte europeo de vanguardia, enriqueciendo el estudio de las trayectorias de los artistas seleccionados, y señalando posibles líneas de fuga de la historia nacional hacia el campo continental. En *Escala*, la obra de Rengifo se entronca con el desarrollo del Taller de Gráfica Popular de México, tendiendo lazos entre este y el posterior desarrollo de la gráfica testimonial; la ruta de transformación antiacadémica del arte, explorada por Magnenat, resulta afín a los caminos recorridos por los argentinos Lino Enea Spilimbergo, Miguel Carlos Victoria y Horacio Butler, por los brasileños Di Cavalcanti y Vicente Do Rego, y por Marcelo Pogolotti, Antonio Gottorno y Jorge Arche en Cuba (Rubiano 1986a); la obra de Beatriz González contamina el canon del arte con el virus de la cultura popular, vernácula y de la imagen en los medios de comunicación masiva, sumándose a las voces de Jacobo Borges en Venezuela o de Luis Felipe Noé en Argentina (Guerrero 1986); Bursztyn es la renovadora de la escultura y la inquisidora de las reducciones del arte puro, junto a Helen Escobedo, Gego, Marta Minujín, Lygia Clark, Lika Mutal y Marisol Escobar (Rubiano 1986b).

Es imposible reunir a los investigadores que realizaron estas monografías bajo un mismo signo. Sus enfoques son distintos, incluso podría afirmarse que, más que en la grilla historiográfica tradicional, es en el estilo de escritura que adoptan y en los detalles con los que generan tensiones en sus ensayos, que podría descifrarse su posición de entonces con respecto a la disciplina. Sin embargo, todos comparten

---

7 Estos números fueron: «Luis Ángel Rengifo – Grabador», por Ivonne Pini (n.º 1, enero de 1986); «Sergio Trujillo Magnenat – Pintor», por Germán Rubiano (n.º 2, febrero de 1986); «Guillermo Wiedemann – Pintor», por María Elvira Iriarte (n.º 5, mayo de 1986); «Pedro Nel Gómez – Pintor», por Lylia Gallo de Bravo (n.º 7, julio de 1986); «Beatriz González – Pintora», por María Teresa Guerrero (n.º 9, septiembre de 1986); «Feliza Bursztyn – Escultora», por Germán Rubiano (n.º 11, noviembre de 1986).

una matriz interpretativa, la cual justamente había sido desplegada por la *incipiente tradición* de la historia del arte en el país: vanguardia, modernidad y nación constituyen la médula —y en algunos casos el punto ciego— de la valoración de los autores en cuestión y de la interpretación de sus obras. Algunos puntos álgidos de esta trama discursiva son los siguientes: los números sobre Trujillo Magrenat y Pedro Nel Gómez, escritos por Germán Rubiano y Lylia Gallo respectivamente, se suman al arduo debate sobre el lugar del americanismo y de opciones estético-ideológicas alternativas de la misma generación, en el nacimiento del arte moderno en Colombia. Para Rubiano, «dentro de su generación, Trujillo es una figura insular» porque, a pesar de poder considerarse «muy colombiano» (Rubiano 1986a) en el tratamiento de algunos medios y géneros, su obra resulta muy diversa para encasillarlo en la restringida tendencia nacionalista que se desarrolló en la primera mitad del siglo XX; mientras que para Lylia Gallo, el concepto de «bachuismo» debería ampliarse:

Se tendría entonces que denominar Bachué, el movimiento que abarcó todos los campos de la actividad cultural y no solo el artístico, a partir de la tercera década del siglo, cuyo acicate era el de romper con la rigidez académica y con el dictado de las escuelas europeas, a fin de buscar voluntariamente una expresión nacional. (Gallo 1986)

Esta discusión tiene valiosos contrapuntos en los números dedicados a Guillermo Wiedemann y a Luis Ángel Rengifo, a cargo de María Elvira Iriarte e Ivonne Pini respectivamente; como figuras de transición, estos artistas permiten la expansión de los límites de la plástica americanista, extrapolándola a la emergencia de la gráfica testimonial de los años sesenta —como lo sugiere Pini en el caso de Rengifo—, o cuestionan su presencia en el tratamiento de géneros como el paisaje y la pintura de género, a través de un análisis estilístico —como lo plantea Iriarte con respecto a Wiedemann—. Para Ivonne Pini:

El contacto de Rengifo con el mundo del arte mexicano pesó mucho en su obra y podemos inscribirla en un tardío nacionalismo. Nacionalismo que para diversos artistas plásticos latinoamericanos no pasó más allá de la formalidad, sin respaldo teórico para fundamentar sus propuestas y presentando visos de anacronismo. Rengifo rompe con esos planteos y asume el mayor compromiso de su obra con la serie de los 13 grabados sobre la violencia, abriendo camino a propuestas que hacia fines de los 60 se convirtieron en tema prioritario para diversos grabadores. Baste citar a Augusto Rendón, Umberto Giangrandi, Pedro Alcántara, para tener claros ejemplos del arte testimonial que se nutre no solo de la violencia pasada sino de la cotidiana. (Pini 1986)

Por su parte, Iriarte afirma:

La figuración la hizo Wiedemann durante los mismos años del apogeo artístico de la generación de los «Modernos» o «Bachués» [...] Temáticamente, la obra del pintor alemán hasta 1957, podría muy bien incluirse en ese capítulo de nuestra historia del arte. Plásticamente, sin embargo, el trabajo de Wiedemann no puede

# INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ENSAYOS 1993 - 1994



**Facultad de Artes  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
Santafé de Bogotá  
1995**

Ensayos n.º 1, 1995, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

compaginarse con el de sus contemporáneos colombianos. Sus lenguajes resultan incompatibles y distantes. Al trasnochado postimpresionismo que es fuente de los colombianos, se enfrenta con indiscutible ventaja la forma suelta, ágil, sintética del alemán. (Iriarte 1986)

Caso aparte lo constituyen los números sobre González y Bursztyn en los que, por la apertura al ámbito del arte contemporáneo operado por sus obras, el binomio modernidad-nación se fragmenta, reorientando la atención del(a) historiador(a) intérprete—en estos casos María Teresa Guerrero y Germán Rubiano respectivamente—, sin que ambos términos puedan desaparecer por completo. Más bien, ocurre un giro por el cual la observación de lo nacional como objeto de la representación, e incluso como fuente o marco de las formas de la representación, resulta inadecuada: ahora se observan índices de lo nacional como contexto de producción de la obra y lugar de enunciación.

Por ejemplo, Germán Rubiano rescata la instauración de una «estética de lo pobre y deteriorado» en una etapa temprana de la trayectoria artística de Bursztyn:

Dentro del principio de acumulación sin mayores premeditaciones, en el que no se busca la definición de espacios internos o vacíos, sino la reunión casi maciza de piezas completas o parciales de toda suerte, estas esculturas instauraron la estética de lo pobre y lo deteriorado. Aunque es obvio que las chatarras de Feliza Bursztyn se inspiran directamente en los trabajos del francés César [...] iniciados en 1952 (hay que recordar aquí que la artista estudió en París entre 1956 y 1958), no puede dejar de reconocerse que la artista buscó un material de fácil consecución en nuestro medio —en el que ciertamente no abundan los prodigios tecnológicos—, material que además resultó ser un excelente portador de mensajes tanto de rebeldía personal como de escasez circunstancial. (Rubiano 1986b)

Seguramente inspirada en la antropofagia cultural propuesta por Oswald de Andrade, María Teresa Guerrero retrata a González como una «caníbal plástica» del tercer mundo:

En ese mueble [*Encajera In Situ*], donde bien podría echarse ropa sucia, o guardarse, ¿por qué no?, los elementos de costura, el cuadro al que Claudel llamaba una perla y al cual Proust dedicaría sus más apasionados elogios, había resultado totalmente canibalizado. Una nativa del Tercer Mundo, una artista del subdesarrollo, se lo había devorado. [...] Teniendo siempre presente la historia del arte, y la historia del arte europeo como máximo punto de referencia, ella quería descomponerla [...] Luego, de algún modo, intentaba reducirla a dimensiones colombianas —la caja de mimbre, el almanaque Pielroja— y esa aparente degradación era, quien lo duda, una forma irónica de exaltarla. (Guerrero 1986)

La diversidad de las lecturas propuestas en las páginas de *Escala IIE* que acabamos de explorar, siguiendo solo uno de sus posibles hilos conductores (modernidad-nación), es prueba del potencial renovador de la historia del arte colombiano que esta publicación estaba destinada a desarrollar. Verdaderamente es lamentable que la continuidad del proyecto no fuera posible. Su abrupta interrupción, al final del primer año de su publicación, se debió a una crisis de la alianza entre el IIE y *Escala*.

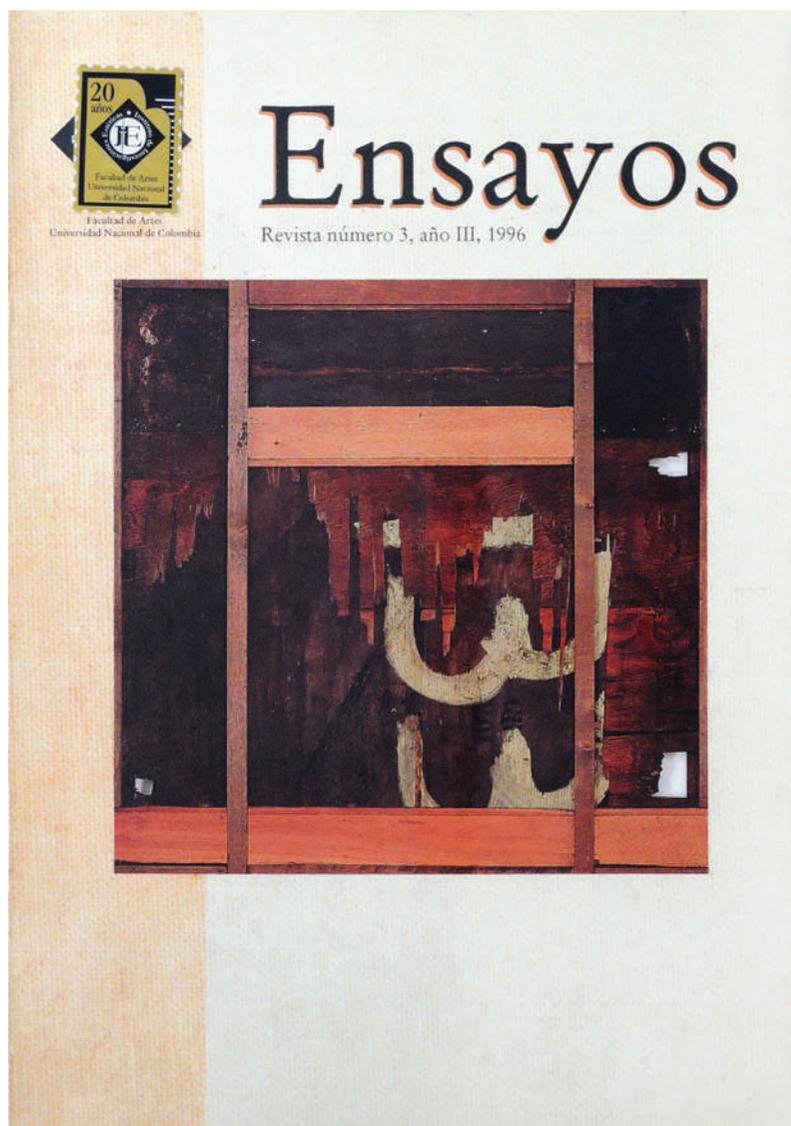
Fue necesario que pasaran nueve años más para que se reanudara el proyecto de mantener una publicación periódica que hiciera públicos los avances de investigación desarrollados en el IIE, y para sostener una plataforma de intercambio con colegas adscritos a otras instituciones académicas o independientes. Así, en 1995 se publicó el primer número de la revista *Ensayos*. En términos generales, *Escala IIE* puede considerarse como un antecedente directo o causal de *Ensayos*. La diferencia más ostensible entre ambas publicaciones es el abandono en *Ensayos* del formato monográfico con que *Escala IIE* se había concebido. Probablemente, esta decisión se tomó en parte con la intención de ampliar el intervalo de los números publicados, que pasaron de ser mensuales a anuales, pero sobre todo con el objetivo de reproducir

el formato de las revistas académicas de cualquier departamento de humanidades en el contexto internacional, al modo, por ejemplo, de *Caravelle*, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, dirigida por el colombiano francés Jacques Gilard quien, desde 1963 cuando funda la revista —no sobra decirlo—, tenía un diálogo muy intenso y decisivo con el mundo literario y académico del Caribe colombiano y Bogotá. La distinción disciplinaria que estructuró a *Escala IIE* durante su corta existencia se eliminó en *Ensayos*, ya que cada número de la nueva publicación recogió artículos dedicados a la historia y teoría de la música, la arquitectura y las artes visuales, así como a la filosofía estética sin distinción editorial alguna. En 1989, el IIE fundó la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, en el seno de la cual se ha desarrollado una porción significativa de las investigaciones más recientes en historia del arte colonial, moderno y contemporáneo en Colombia. Desde 1988, la investigación histórica y teórica dedicada a los medios audiovisuales se abrió campo en el IIE, y por ende en la revista, debido a la creación de la carrera de Cine y Televisión en la Facultad de Artes de la UN. La necesidad de difundir las labores desarrolladas en la mencionada maestría fue la base para la formación de la revista *Textos*, en 1999.

La estructura de *Ensayos* recuerda, sin embargo, a la de *Escala IIE*, en la medida en que se concibe como un momento contiguo al de la propia investigación. Desde su fundación en 1995, la revista presenta las secciones: «Artículos», «Reseñas» y «Documentos», a las que eventualmente, durante sus primeras ediciones, se añadían secciones especiales, como «Reflexión Abierta» o «Estudio», que básicamente distinguían los textos publicados en ellas de las investigaciones más avanzadas, contenidas en la sección de «Artículos». Del mismo modo que en *Escala IIE*, el espacio dedicado a los «testimonios» que puede interpretarse como una táctica para la reafirmación simbólica de la labor investigativa del historiador, la sección «Documentos» en *Ensayos* funciona como un comentario sobre los procesos de investigación, al destacar el carácter de huella del documento que se presenta completo, en ocasiones como facsímil, acompañado únicamente por una presentación redactada por el investigador que lo aporta. Solo en los primeros números de la publicación se mantuvo una sección denominada «Instituto de Investigaciones Estéticas», dedicada a la difusión de las actividades de extensión académica promovidas por el IIE, o bien de la participación de sus integrantes en eventos o publicaciones relevantes, llevadas a cabo por otras instituciones. La clausura de esta sección se realizó en el número 5, con la conmemoración de los veinte años de existencia del IIE.

Desde la publicación de su primer número, en 1995, hasta el día de hoy, *Ensayos* ha perdurado sin variaciones muy significativas en su formato, concernientes a una nitidez cada vez mayor del carácter de la publicación, más que de un cambio en su orientación o disposición con respecto a las disciplinas que congrega. En su tercer número, tras un cambio en el diseño de su portada, la apariencia de la revista se estabilizó, alternando en sus portadas documentos y obras de arte concernientes a alguno de los artículos del número en cuestión. Este diseño, que se mantuvo desde

Ensayos n.º 3, 1996, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.



el número 3 hasta el 9, era una metáfora de la antigüedad del documento histórico y, a la vez, funcionaba como un lienzo en blanco sobre el que este se desplegaba. En su séptimo número (2002–2003), se le agrega al título *Ensayos* el complemento *Historia y Teoría del Arte*, insistiendo en la especificidad disciplinaria de la revista. En el 2005, cuando se publica su décimo número, ocurre un nuevo cambio de diseño, dándole a la revista una faz más contemporánea. Además, otro cambio importante se observa en el mismo número: la revista logra su indexación en el *Handbook of Latin American Studies* (HLAS). Este último diseño de la revista se ha preservado hasta el presente, cuando se encuentra a punto de publicarse su número 24, que recogerá las investigaciones desarrolladas durante el año en curso; no sobra insistir en que la estructura interna de la revista se ha mantenido prácticamente invariable desde su fundación. Por la diversidad disciplinaria de *Ensayos*, y por la carencia de un estudio de públicos

que permita abordar su recepción, es difícil realizar un balance de su incidencia en el campo cultural colombiano. De todos modos, algunas hipótesis se pueden aventurar al respecto con solo observar el momento de su producción. A primera vista, es muy grande el valor de ser —asumiéndola como subsecuente de *Escala IIE*— la primera revista *académica* en Colombia dedicada a la divulgación de la historia y la teoría del arte colombiano y de América Latina. Por cierto que este no es un indicador positivo para todos. En el citado discurso de Jorge Orlando Melo, «Las revistas culturales en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia», el historiador afirma:

[...] La revista institucional por excelencia es la revista universitaria. Son un grupo difícil, pues reflejan equilibrios y consensos internos, que hacen difícil evitar textos de mala calidad o de poco interés [...] En general, son raros los momentos en que una revista universitaria vale la pena de leerse: oscilan entre el mosaico de textos incongruentes y breves momentos en los que expresan un proyecto oficial, a veces llamativo y ambicioso, que normalmente no dura. Y no tienen ojo para la literatura ni pulso para la discusión de temas sociales y políticos: son como revistas sin editor. (Melo 2008)

Para debatir este punto de vista, es necesario resaltar que Melo les impone a las revistas universitarias un rasero ajeno a su naturaleza, el mismo con el que mide a las revistas literarias independientes o «con editor». Además de ser, sí, revistas institucionales, las producidas en el ámbito universitario suelen tener la ambición de consolidarse como *revistas científicas* y, en este sentido pretenden abrir, enriquecer o cuestionar el discurso de sus respectivas disciplinas en vez de «tomar el pulso» del momento. A propósito, las revistas que funcionen de acuerdo al tráfico de influencias, que sean sociedades del mutuo elogio, o que, en términos de Melo «reflejen equilibrios o consensos internos», depredan su propio estatus de revistas científicas, pues una de las principales funciones de estas es constituirse en espacios de *legislación* sobre la producción científica, en cuanto expresión de autonomía y objetividad de la actividad intelectual. Esto no significa que dichas publicaciones no expresen también relaciones de poder, pero pasadas por el tamiz de las propias reglas del campo. Desde la perspectiva sociológica de Bourdieu, sin embargo, cierto nepotismo es inevitable para la preservación de instituciones culturales como las revistas —no solo las universitarias— porque este:

Es una manera de conservar algo más esencial, que funda la existencia misma del grupo, es decir, la adhesión a la arbitrariedad cultural que se halla en el fundamento mismo del grupo, la *illusio* primordial sin la cual ya no habría juego, ni nada en juego. (Bourdieu 2008 [1984], 80)

La relevancia cultural de una actividad como la realizada en las revistas de historia, por ejemplo, no es deleznable ni menos pertinente que la crítica y periodística, sino que se relaciona de manera sustancialmente diferente con la cultura, reconociendo que, en primer lugar, más allá de la ficción moderna de cambio y obsolescencia cultural —tan cara a las dinámicas del mercado—, son más los elementos persistentes, resistentes o

parcialmente variables de la cultura que los *nuevos* o diferentes; y que la emergencia de estos últimos ocurre dentro de matrices culturales de larga duración. En el lanzamiento del primer número de *Ensayos*, Beatriz García —que por entonces dirigía el IIE— describió los propósitos de la investigación como sigue:

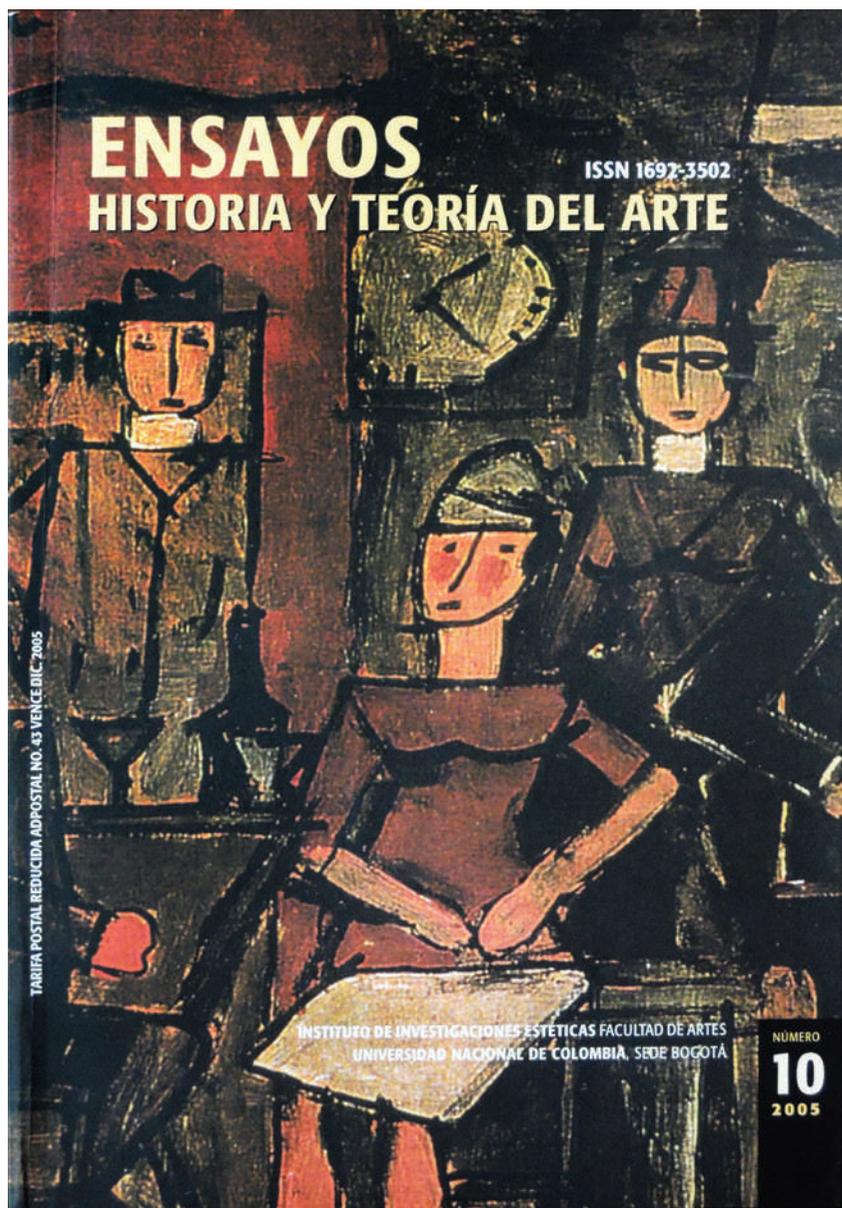
Hacer investigación significa [...] intentar comprender quiénes somos mediante el entendimiento del pasado y el encuentro de las aperturas contenidas en el presente. Es enfrentar el olvido [...] es tratar de acaparar aquello que se ha marcado a través del tiempo y que queda sometido a su raudo pasar [...] con el fin de examinarlo, comprenderlo, erigirlo como memoria y referente ante nuevos interrogantes; es el esfuerzo por construirnos un horizonte hacia donde se dirige nuestra acción. (García 1996)

En este sentido, la labor desarrollada por *Ensayos* durante las últimas décadas, debería evaluarse a la luz de las propias disciplinas del conocimiento que ha contribuido a consolidar por su propia existencia: la historia y teoría de las artes plásticas —especialmente del arte colonial, del siglo XIX y del arte moderno y contemporáneo—, del cine y la fotografía, de la musicología, la museología, los estudios del patrimonio inmueble y del urbanismo, en los ámbitos colombiano y latinoamericano.

Sin pretender ofrecer una mirada exhaustiva, se puede afirmar que, con respecto a la apreciación del arte moderno y contemporáneo colombiano y de Latinoamérica, en las páginas de *Ensayos* se consignó un cambio fundamental, ostensible desde sus primeros números, al mutar el núcleo interpretativo *modernidad/arte de vanguardia*, de su versión eurocéntrica pura a una noción compleja y plural. Mediante esta transformación se desplazaron considerablemente los juicios de valor subalternos y subalternizadores, que dejaban a la zaga las manifestaciones artísticas locales, ignorando la particularidad de sus condiciones de producción y, por ende, la sustancia de sus aportes en términos artísticos, culturales y políticos. Se trata de una evolución a partir de los mojones que autores fundacionales como Eugenio Barney Cabrera, Marta Traba y Álvaro Medina<sup>8</sup> instalaron durante los años sesenta y setenta. Nutridos por la eclosión de las ciencias sociales en América Latina, por las teorías del subdesarrollo y de la comunicación que se desprendieron de estas, y por el movimiento de la crítica latinoamericanista del cual formaron parte en mayor o menor grado, ellos formularon cuestionamientos capitales para la construcción de la historia del arte colombiano, sin romper, sin embargo, el concepto monolítico de arte moderno que tiene como único modelo a las vanguardias artísticas europeas.

---

8 No menciono a otras figuras históricas clave como Luis Alberto Acuña y Gabriel Giraldo Jaramillo, porque sus obras se enmarcan en un capítulo anterior al que aludo aquí, con respecto a la instauración de la historia del arte como disciplina en Colombia. Este no es, en absoluto, un juicio de valor sobre sus obras, que han sido decisivamente influyentes, especialmente en el caso del segundo, por el recurrente y necesario retorno a sus libros *La miniatura en Colombia* (1946); *La pintura en Colombia* (1948) y *El Grabado en Colombia* (1960).



Ensayos. Historia y Teoría del Arte n.º 10, 2005, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

En «Historiografía y ubicación de Epifanio Garay», artículo publicado en el tercer número de *Ensayos*, Álvaro Medina, avanzando sobre el horizonte que él mismo había abierto con la publicación de su libro *Procesos del Arte en Colombia*, se pregunta:

Pero, ¿se podía ser modernista en Colombia, uno de los países latinoamericanos más atrasados artísticamente, cuando la noción de modernidad no existía aún en las artes plásticas del resto del continente? Por supuesto que no, pero sí se podía intentar al menos ser un antiacademicista resuelto, *embrión de las muchas modernidades que posteriormente se forjaron* [...] A pesar del aprecio que merece Marta Traba por sus innegables aportes teóricos y críticos al arte colombiano de su tiempo, hay que admitir que su aproximación histórica a Garay fue un simple

anacronismo. En primer lugar, juzgó la modernidad colombiana de fines del siglo XIX con los cánones de modernidades propias de los movimientos vanguardistas europeos del siglo XX. [...] Se puede concluir que Marta Traba midió las expresiones artísticas decimonónicas de un país atrasado como Colombia con la regla que solo sirve para medir las que en el siglo siguiente tuvieron los países desarrollados. (Medina 1996, énfasis míos)

La idea de la existencia de múltiples experiencias de la modernidad y de su relación dialéctica con modernismos artísticos también plurales, igualmente la manifiesta Lyllia Gallo en su artículo «Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX», publicado en el cuarto número de *Ensayos*, donde sostiene:

Siguiendo a Berman, las caracterizaciones y concreciones de la Modernidad resultan demasiado generales y problemáticas, por el peligro de quedarse simplemente en la dicotomía reductora: moderno-premoderno o moderno-no moderno, generalizando un fenómeno que se caracteriza precisamente por su complejidad. Más que acercarse a una definición, parece conveniente explorar el significado que ha tenido en los diversos momentos, y que la liga a los productos culturales mismos, al contexto social y espacial, a las relaciones e influencias de las personas que en ellos funcionan [...] La emergencia de la modernidad y, por ende, del arte moderno, de alguna manera corresponde, en América Latina, a las circunstancias específicas de cada país, que comienza a reclamar su identidad. (Gallo 1997)

En «Variaciones en torno al tema de lo propio en el arte latinoamericano de los años cincuenta», Ivonne Pini realiza una lectura transversal del arte moderno, mediante el análisis de algunos textos instituyentes y polemizantes como manifiestos, editoriales de revistas de arte y propuestas teóricas, desarrolladas por artistas de diversos países de la región. A partir de este abordaje, concluye que:

Para los latinoamericanos, el contacto con las vanguardias europeas no significó simple imitación [...] No es válido hacer una lectura rígida pues ella imposibilitaría comprender la complejidad de los componentes que enfrentaban los artistas. Recordemos que a la idea de nacionalismo e internacionalismo se le añaden problemas políticos, propuestas anticolonialistas, reivindicaciones raciales y culturales que hunden sus raíces en el pasado indígena o africano, además de pretensiones de arte puro [...] Lo que resulta preocupante es que esta ambivalencia comprensible en la particular situación en la que estaban inmersos haya sido vista como una incapacidad, cuyo resultado sería la creación de modernidades reflejas, periféricas. La capacidad de los pioneros estuvo justamente en la posibilidad de recibir selectivamente lo que venía de Europa y adaptarlo a sus necesidades para generar una «hibridación cultural». El arte no fue imitativo, tal vez tampoco demasiado original en el sentido de crear un nuevo modelo, pero sí tuvo la capacidad de combinar lo tradicional y lo moderno, lo propio y lo importado, el arte popular con las manifestaciones culturales de élite, lo occidental con lo que no lo era. (Pini 1997)

La crisis del paradigma vanguardista permitió el surgimiento, en diálogo con las ciencias sociales contemporáneas, de conceptos como *hibridación cultural*,

*transculturación* y otros, que contribuyeron a relativizar los juicios de valor que pesaban sobre la producción artística de América Latina, haciendo de los ya clásicos *nación, modernidad, vanguardia* (originalidad, ruptura, novedad), conceptos instrumentales, definidos *ad hoc*, con el fin de cambiar el estatus del arte latinoamericano en el ámbito artístico nacional e internacional.

Hasta aquí, se ha propuesto una doble lectura del proceso que llevó de la efímera existencia de la revista *Escala IIE* a la creación de *Ensayos*: la primera, para mostrar que el surgimiento de estas revistas científicas fue el síntoma de una progresiva institucionalización de la historia del arte como disciplina del conocimiento en el ámbito universitario, a la vez que ellas mismas cumplieron una función instituyente en el mismo proceso. Se trata de interpretarlas como expresiones de la conformación de una comunidad académica, que encontró su *illusio* fundacional en el rescate y estudio del patrimonio artístico nacional, y en su puesta en diálogo con el del resto de América Latina.

Por otro lado, mediante una lectura historiográfica, aunque muy incipiente y necesariamente fragmentaria, de los números de *Escala IIE* dedicados a las artes plásticas, y de algunos de los artículos de *Ensayos* sobre la misma materia, publicados en su primera etapa, se deja ver la transformación del discurso histórico artístico, en su diálogo con las ciencias sociales, la teoría del arte y la estética contemporáneas, en este caso en lo que respecta a los núcleos interpretativos del arte moderno en Latinoamérica. Un ejercicio similar, emprendido con respecto a otras revistas de arte académicas, como *Artes la Revista* (Universidad de Antioquia, desde 2001), *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Universidad Javeriana, desde 2004) o *Calle 14* (Academia de Artes Superior de Bogotá, desde 2007), daría luces sobre el estado de cosas en la historia, la teoría y la crítica del arte en Colombia. Con este gesto se pretende señalar el potencial performativo de la cultura (regenerador/transformador) de publicaciones periódicas como estas, y del crecimiento de comunidades interesadas en las manifestaciones artísticas locales, con la finalidad de cultivar una autonomía cultural, dialéctica y plural.

#### **Listado de números de la revista *Escala IIE***

- N.º 1, enero de 1986. «Luis Ángel Rengifo – Grabador», investigadora Ivonne Pini.
- N.º 2, febrero de 1986. «Sergio Trujillo Magnenat – Pintor», investigador Germán Rubiano.
- N.º 3, marzo de 1986. «Gaston Lelarge – Arquitecto», investigadora Silvia Arango.
- N.º 4, abril de 1986. «Guillermo Uribe Holguín – Músico», investigadora Ellie Anne Duque.
- N.º 5, mayo de 1986. «Guillermo Wiedemann – Pintor», investigadora María Elvira Iriarte.
- N.º 6, junio de 1986, «Alberto Wills Ferro – Arquitecto», investigador Juan Carlos Pergolís.
- N.º 7, julio de 1986. «Pedro Nel Gómez – Pintor», investigadora Lylia Gallo de Bravo.
- N.º 8, agosto de 1986. «Jesús Bermúdez Silva – Músico», investigadora Susana Friedmann.
- N.º 9, septiembre de 1986. «Beatriz González – Pintora», investigadora María Teresa Guerrero.

- N.º 10, octubre de 1986. «Víctor Schmid – Arquitecto», investigadora María Claudia Romero.
- N.º 11, noviembre de 1986. «Feliza Bursztyn – Escultora», investigador Germán Rubiano.

### Referencias

- Acuña, Ruth. 2002. *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*, tesis de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Nacional de Colombia. Documento inédito.
- Acuña, Ruth. 2010. *Alberto Urdaneta, coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Aguilar, José Hernán. 1997. «Reconstruyendo la visión. La obra de Carlos Rojas: análisis iconológico primario», en: *Ensayos* año 3, n.º 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 7–20.
- Bermúdez, Egberto. 1996. «La investigación y los procesos creativos», en: *Ensayos* año 2, n.º 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 309–315
- Bhabha, Homi. 2002 [1994]. «Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna», en: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, pp. 175–210.
- Bourdieu, Pierre. 2008 [1984]. *Homo Academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Calabrese, Omar. 1993. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Corradine, Alberto. 2000. «Orígenes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia», en: *Ensayos* año 5, n.º 5. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Fajardo, Marta. 1997. «Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes», en: *Ensayos* año 3, n.º 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 171–179.
- Gallo, Lylia. 1996. «Francisco Gil Tovar. Del arte y el hombre», en: *Ensayos* año 2, n.º 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 304–305.
- Gallo, Lylia. 1998. «Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX», en: *Ensayos* año 4, n.º 4, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 7–27.
- Gamboa, Pablo. 1995. «Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano», en: *Ensayos* año 1, n.º 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 75–102.
- Gamboa, Pablo. 1996. «Dibujos y pinturas de Urdaneta», en: *Ensayos* año 2, n.º 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 221–256.
- Henríquez, Cecilia. 1995. «José Carlos Mariátegui. Sus artículos sobre arte», en: *Ensayos* año 1, n.º 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 179–185.
- Jiménez, Carlos. 1996. «La impresión instantánea y su representación visual», en: *Ensayos* año 2, n.º 2. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 55–74.
- López, William. 2005. *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*, tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Documento inédito.

- López, William. 2008. «Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible», en: *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, pp. 17–34.
- Martínez, Alexandra. 2012. «La función estética de las publicaciones ilustradas en Bogotá a finales del siglo XIX», en: *Universitas Humanística* n.º 74, Bogotá: Universidad Javeriana pp. 77–96.
- Medina, Álvaro. 1997. «Historiografía y ubicación de Epifanio Garay», en: *Ensayos* año 3, n.º 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 93–114.
- Medina, Ángel. 1995. «Modernismo e imagen. Hacia una comprensión unificada del movimiento moderno», en: *Ensayos* año 1, n.º 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 35–44.
- Melo, Jorge Orlando. 2008. «Las revistas culturales en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia». Conferencia dictada en el Segundo Seminario de Edición Profesional para Revistas y Publicaciones Seriadas, Jorge Orlando Melo (ed.). Disponible en: <[www.jorgeorlandomelo.com](http://www.jorgeorlandomelo.com)>, consultado el 29 de octubre del 2013.
- Pini, Ivonne. 1995. «Propuestas multiculturales en la plástica cubana de los 80», en: *Ensayos* año 1, n.º 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 131–146.
- Pini, Ivonne. 1998. «Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada de los años 20», en: *Ensayos* año 4, n.º 4. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 97–113.
- Pini, Ivonne. 2000. «Variaciones en torno al tema de lo propio en el arte latinoamericano de los años 50», en: *Ensayos* año 5, n.º 5. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 97–108.
- Ramírez, Jorge. 2000. «Apuntes sobre identidad y expresión nacional», en: *Ensayos* año 5, n.º 5. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 231–242.
- Romero, María Claudia. 2000. «Instituto de Investigaciones Estéticas: 20 años», en *Ensayos* año 5, n.º 5. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Vega, Amparo. 1995. «En torno a la materialidad de la imagen: representación, presentación, simulación», en: *Ensayos* año 1, n.º 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, pp. 17–33.
- Vázquez, Lydia. 2003. «Diderot, crítico de arte», en: *Diderot Salón de 1767*, Lydia Vázquez (ed.). Madrid: A. Machado Libros S.A., pp. 15–54.



dossier

# PÁGINAS EN CONEXIÓN.

LAS REVISTAS CULTURALES EN AMÉRICA LATINA COMO ESCENARIO VISUAL DE LA MODERNIDAD

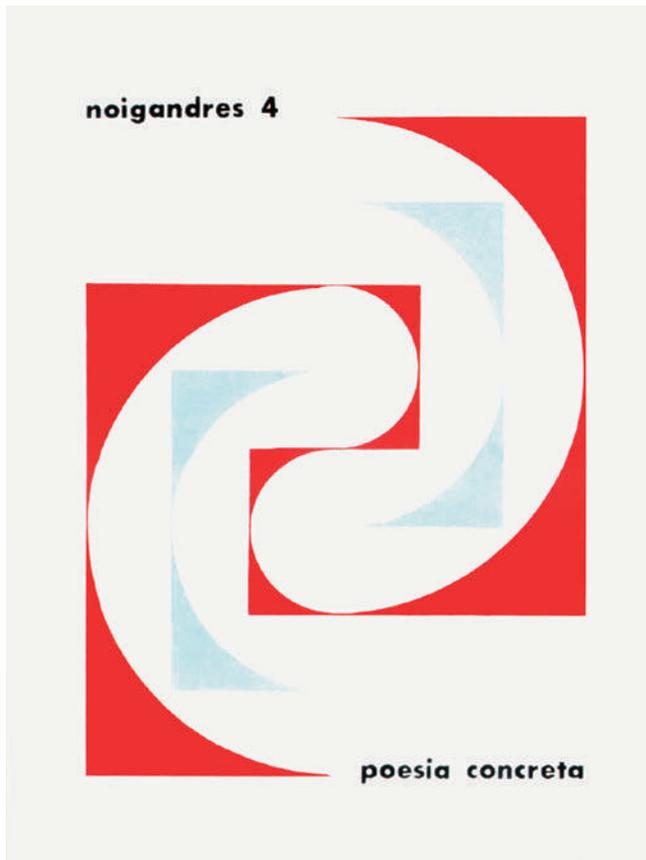
Por Silvia Dolinko y María Amalia García

Un obrero extiende su mano derecha hacia el eventual espectador mientras alza la izquierda con el puño cerrado; la figura es flanqueada por un hombre negro con un bebé en brazos y por una mujer de rasgos indígenas alzando un niño. Este fragmento de *Mitín obrero*, mural realizado por David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles en 1932 —aludiendo a las luchas gremiales desde un alegato de unión interracial—, ocupa la portada del tercer número de *Contra. La Revista de los Franco-tiradores*. Publicada en Buenos Aires en julio de 1933, la edición está centrada en las resonancias de la presencia del artista mexicano en el Río de la Plata. De este modo, el mural de temática proletaria, ya entonces censurado, cobra una visibilidad renovada, o tal vez sustitutiva, a partir de la circulación de su fotografía en una revista clave durante esos años de radicalización política.

Estructuras ortogonales desfasadas sobre el eje vertical de simetría forman una espiral en movimiento centrífugo. Esta serigrafía de Hermelindo Fiaminghi y dos líneas de caracteres en los ángulos superior izquierdo e inferior derecho aportan la poca información que se necesita acoplar a la imagen: «Noigandres 4», «Poesía concreta». *Noigandres*, la publicación de los poetas concretos paulistas Décio Pignatari y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, que buscaba proyectar esta nueva poesía —sin verso y con énfasis en lo visual—

explicitaba sus objetivos públicamente por medio de dicha portada. En este sentido, la producción de estos poetas estuvo relacionada con las búsquedas de las artes plásticas, la arquitectura y el diseño. Precisamente, en el número 4 se publicó el famoso «plano-piloto para poesía concreta»: este poema, que se encuentra en total sintonía con el proyecto de construcción de Brasilia, actúa como portavoz del nuevo clima de modernización que atravesaba el país.

«12345678910 revolución». Con un leve movimiento en su alineación, la secuencia de números aparece dentro del círculo amarillo y rojo que domina la tapa del número 51-52 con el que Casa de las Américas evocaba los diez años de la Revolución Cubana. Como «telón de fondo», definidos en un contrastante azul y rojo, una multitud con caras sonrientes agitando banderas remite al apoyo popular; su definición es sintética debido al efecto de solarización, técnica extendida en la gráfica de la época. Los textos, a modo de saludo, de numerosos intelectuales latinoamericanos —Mario Benedetti, Julio Cortázar, Noé Jitrik, Arnaldo Orfila Reynal, José Emilio Pacheco, Jorge Zalamea, entre otros—, junto a los aportes de sus pares europeos, daban cuenta del impacto de una causa que pervivía como gesta político-cultural, en esos años de extensión de las luchas revolucionarias en distintos puntos del planisferio.



Noigandres n.º 4, marzo de 1958, São Paulo. Tapa con serigrafía de Hermelindo Fiaminghi.

Es evidente que las tapas resultan espacios de enunciación relevantes para acceder a las propuestas de cada revista, y simultáneamente a las tramas de problemas y debates en las que ellas se inscriben o las cuales activan. Imágenes, textos, palabras clave, anclaje en lugares y fechas precisos, selección de nombres centrales para los programas que sostienen: allí tiene lugar un universo de ideas que asocia la publicación a un proyecto colectivo o, tal vez, a una figura líder.

En este sentido, las tapas aquí mencionadas a modo de ejemplo no solo permiten dar cuenta, en forma particular, de la amplitud cronológica y territorial propuesta para este artículo, sino que también constituyen un punto de partida para reflexionar, en términos generales, sobre el rol clave de las revistas en la articulación de intercambios intelectuales y artísticos, en la difusión de planteos textuales y visuales

significativos relacionados con la conformación de programas de modernización cultural y posicionamientos políticos.

Manifiestos, proclamas, encuestas, ensayos coexisten en sus páginas con fotografías, viñetas, imágenes gráficas, reproducción de obras visuales. La confluencia de una constelación de materiales y de retóricas permite considerar las revistas como «espacio de cruce» o también «obras en movimiento» (Rocca 2004; Manzoni 2007). Sin embargo, aun considerando estos diálogos entre discursos, muchos de los trabajos de referencia sobre las revistas culturales en América Latina las han abordado fundamentalmente como objetos de estudio sobre la vanguardia literaria.

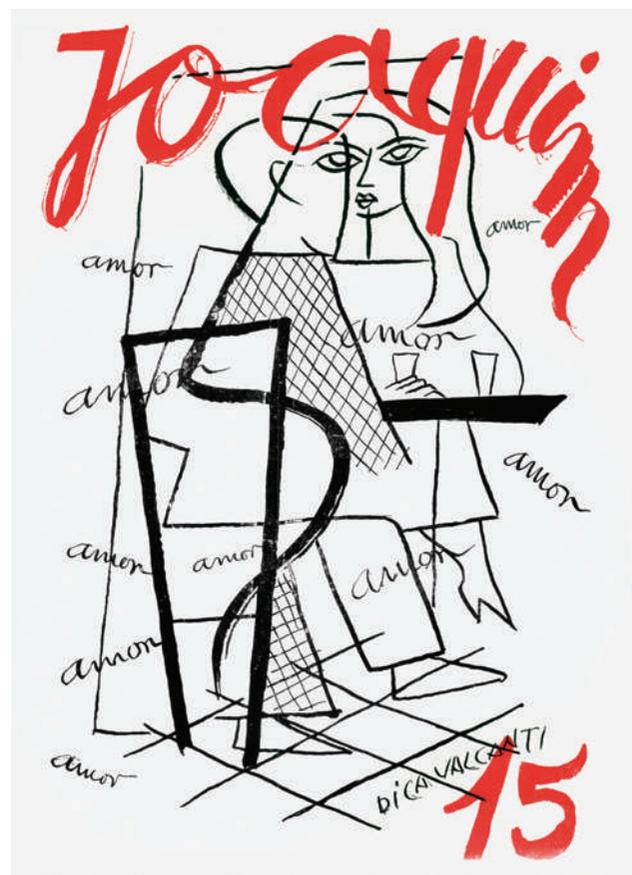
Presentar un estado de la cuestión respecto a los trabajos sobre las revistas culturales es una tarea ambiciosa que este artículo no pretende asumir; sin

embargo, sí interesa señalar brevemente la labor de algunos investigadores en torno a esta producción. Beatriz Sarlo (1988) se ha aproximado a las publicaciones en tanto soporte de circulación de discursos literarios en los años veinte y treinta en la Argentina, a la vez que ha reflexionado en torno a la revista como dispositivo cultural (Sarlo 1992). Por su parte, Jorge Schwartz (1991) ha realizado una historia de las vanguardias mediante el análisis de las revistas en su condición de medio fundamental para los debates en torno a la modernización. Patricia Artundo (2010) y Pablo Rocca (2004) también han reflexionado sobre este objeto, considerando tanto su inscripción en una trama cultural, como su visualidad y su relación con lo textual. También se pueden mencionar los trabajos de Saúl Sosnowski (1999), Sylvia Saïtta (2005), Celina Manzoni (2007) e Ivonne Pini (2012) con su lectura sobre este objeto de difusión de ideas y proyectos. En su mayoría, los estudios referidos han privilegiado la perspectiva

literaria de las revistas de las primeras décadas del siglo XX. Si bien este texto se propone continuar con esos valiosos aportes, se considerará una mayor amplitud cronológica, y aunque muchas veces artistas y escritores desarrollaron juntos sus propuestas, el presente artículo se concentrará en problemas que permiten reflexionar sobre la construcción de una modernidad visual en América Latina.

En este orden de ideas, el objetivo de este trabajo apunta a ensayar un mapeo de algunas revistas culturales, enfatizando en la construcción de vínculos o sincronías por medio de las narrativas y problemáticas de la imagen. Así, nos proponemos dar cuenta de la conformación de redes de papel tejidas a través de obras y discursos; de la difusión de poéticas visuales y de la materialización en las publicaciones de ciertas problemáticas comunes en determinadas coyunturas sociohistóricas. El recorrido será trazado entre los

Joaquim n.º 15, noviembre de 1947, Curitiba. Tapa con dibujo de Emiliano Di Cavalcanti.



años veinte y principios de los setenta, periodo en el que los planteos y estrategias de estos emprendimientos se inscriben en el cruce dinámico de proyectos de la modernidad. Entonces, este artículo se propone abordar las revistas en tanto dispositivos de circulación de lo nuevo, soportes de difusión y promoción de poéticas artísticas y como armas de lucha política.

### Dispositivos para *lo nuevo*

Realizadas para —o funcionales a— la consolidación y propagación de un ideario moderno, las revistas que aquí tratamos, como otras producciones culturales del siglo XX, pueden inscribirse dentro de una *tradición de lo nuevo*. En ellas se sucedieron imágenes asociadas a las nuevas formas, a una nueva estética o a la aspiración por un mundo transformado que auguraban desde sus páginas. La novedad como fundamento y motor, en distintos grados y con diversos objetivos: actualización, renovación, revolución. La modernización o la ruptura como variables ya fueron formuladas por Sarlo (1998), cuando contrapone a *Proa* y a *Martín Fierro*: la primera, presentada como revista de nexos; la segunda, de artillería intelectual. Si bien tanto las revistas de modernización como las de ruptura sostuvieron un programa renovador, en el primer caso los lineamientos se mantuvieron dentro del *decorum* cultural, mientras que en el segundo el objetivo era desestabilizador: *épater le bourgeois*. En este mismo sentido, Schwartz (1991) ha señalado cómo las publicaciones de tendencia modernizante, desprovistas del carácter agresivo de las de vanguardia, apuntaban a una renovación del campo artístico local sin pretender una transgresión de normas.

La consideración de algunas revistas como apuesta disruptiva y otras de modernización atemperada no solo depende de los materiales presentados, sino también de los contextos de circulación y lectura. Por ejemplo, *Plástica* (1956–1960), dirigida por la artista colombiana Judith Márquez, podría considerarse en términos generales una publicación de modernización, ya que su tarea básica fue la difusión del nuevo arte colombiano en el extranjero y del arte moderno

—abstracto— internacional en Colombia (Gómez y Serna 2007, 30). Desde la lectura de Jorge Jaramillo y Carmen María Jaramillo (2007, 16), algunos de los escritos allí aparecidos funcionaron como textos manifiestos para el arte moderno colombiano, ya que ubicaron la revista en una toma de posición política, pública y reivindicativa por parte de los artistas frente a las instituciones de poder. En esta línea de circulación de materiales e ideas de renovación, *Joaquín* (1946–1948) de Curitiba buscó integrarse a la vida contemporánea en la tensión del contexto internacional: fue el descubrimiento del arte moderno y sus implicaciones progresistas lo que catalizó la aparición de esta revista, que oxigenó el ambiente provinciano del Estado de Paraná (Sánchez Neto 2004). En esta búsqueda de apertura a nuevas ideas, *Joaquín* les hizo espacio a las propuestas del abstraccionismo porteño, publicando el «Manifiesto invencionista» y una particular versión gráfica de las obras del grupo (marcos recortados) en sus páginas.

Efectivamente, las revistas fueron los soportes gráficos privilegiados para diseminar *lo nuevo*, intercambiando, reproduciendo y haciendo circular imágenes en distintas latitudes. La reproducción fotomecánica de producciones visuales contemporáneas —pintura, escultura, arquitectura, fotografías— coexistió en las páginas de las publicaciones con toda una artillería de recursos gráficos: viñetas, juegos tipográficos y dibujos, por ejemplo, la transposición lineal de las pinturas de Tarsila do Amaral incluida en las páginas de la emblemática *Revista de Antropofagia* paulista (1928). Particularmente, los grabados fueron recursos destacados: la multieemplaridad propia de las estampas producidas en linóleo o xilografía fue potenciada por su inclusión en las revistas (Dolinko 2012). Los grabados allí publicados podían ser reproducción de estampas realizadas previamente, el anticipo a su aparición en otros círculos artísticos, así como también *grabados originales* editados especialmente en estos medios y, en muchos casos, impresos directamente de la matriz realizada por el artista. La reproducción de litografías de tono combativo de Guillermo Facio Hebequer en la anarquista *Nervio* (1933) en la

Argentina, o de los gofrados experimentales de Omar Rayo en el número 7 de la revista colombiana *Nadaísmo* (1971), dirigida por Gonzalo Arango, dan cuenta de la puesta en juego de diversas poéticas gráficas en distintas coyunturas históricas. Así, la posibilidad de impresión accesible —en términos visuales y económicos— posibilitó la difusión de imaginarios tanto revolucionarios como modernizadores.

La pretensión de renovación vanguardista sostenida desde las páginas de las revistas, en algunas ocasiones tuvo su expansión a otro tipo de visibilidad y soporte: los muros de la ciudad. Con su irrupción en el espacio público, la vanguardia se leía y veía en las paredes. En diciembre de 1921, se lanzaba en Puebla *Actual. Hoja de Vanguardia* como «comprimido estridentista»; el diseño de la publicación mural mexicana se encontraba dominado por la imagen del autor del manifiesto e ideólogo del movimiento, Manuel Maples Arce, en relación con el juego tipográfico (Schwartz 1991). Junto con la progresiva aparición de los cuatro manifiestos del estridentismo surgieron las revistas del movimiento, como *Horizonte* o *Irradiador*, con abundantes imágenes de temática urbana de Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y, especialmente, Ramón Alva de la Canal. Durante la misma época, la vanguardia ultraísta irrumpía en Buenos Aires por medio de *Prisma. Revista Mural*, donde se estableció un diálogo entre la xilografía modernista *Buenos Aires* de Norah Borges y la proclama-manifiesto de su hermano Jorge Luis y sus poesías, junto con las de Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre, entre otros (Artundo 1994). Si estos emprendimientos que vinculaban gráfica y poesía tuvieron un eco en Montevideo, con la aparición en 1926 de *Mural. Revista de Arte* dirigida por Humberto Zarrilli, existe otro vínculo lejano con la revista-cartel *Alicia la Roja*, publicada en Puerto Rico, con cuatro ediciones entre 1972 y 1979 (Reyes Franco 2013).

Tomando en cuenta los usos de los espacios editoriales convencionales y los soportes tradicionales, podría pensarse en otras publicaciones consideradas como modernizadoras y que cumplieron un rol clave en

la circulación de obras y discursos: entre ellas, *Ver y Estimar* en Buenos Aires, *Habitat* en São Paulo, *Prisma* en Bogotá. Aparecida en Buenos Aires en 1943–1944, *Correo Literario* también fue una revista de modernización; dirigida por los escritores Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado, junto con el artista Luis Seoane, que desplegó en sus páginas un compendio de información sobre cultura general histórica y contemporánea, poniéndose en sintonía con Pablo Picasso y Mario de Andrade, Antonio Berni y Pancho Fierro, Piet Mondrian y Honoré Daumier, Lasar Segall y Joaquín Torres-García (Dolinko 2008). El emprendimiento —nuclear en la trama de las publicaciones de los exiliados gallegos republicanos— introducía referencias a *lo nuevo* en forma moderada y a la vez altamente actualizada. Junto a la puesta en evidencia de una comunidad de intereses ideológicos o culturales con otras revistas del campo local —*Sur*, *Latitud*, *Contrapunto*, *De Mar a Mar*— no debería resultar casual su parentesco gráfico y de contenidos con la mexicana *Romance* (1940–1941), ya que Varela integró su comité de redacción antes de su radicación rioplatense (Zuleta 1983; Caudet 2007, 129–190).

### Poéticas

Las revistas ocupan un rol clave en la difusión de los ideales de las diversas formaciones artísticas. De hecho, la relevancia otorgada al órgano de promoción, y a los textos, manifiestos e imágenes allí publicados, fue muchas veces similar a la que se le adjudicó a la obra plástica. En este sentido, existe toda una línea de revistas que podríamos denominar *constructivas*. Desde la pionera *Círculo y Cuadrado* hasta *Nueva Visión*, podemos trazar un arco de publicaciones que subrayan dicha poética. La diferencia fundamental de este conjunto frente a otras revistas renovadoras es el anclaje en la idea de *arte abstracto* que, aunque amplio y heterogéneo, constituye una marca contundente respecto a otras instancias de inscripción de lo nuevo. En el caso sudamericano, podemos considerar que estas revistas siguieron los desarrollos franceses de la década de los treinta (*Cercle et Carré*, *Art Concret*, *Abstraction-Création*), la propuesta de la Bauhaus y el concretismo suizo como principales

referentes (García 2011). Debemos comprender esta línea de publicaciones constructivas desarrolladas en Sudamérica como revistas de vanguardia; bajo esta idea nos referimos a un núcleo editor que responde a un grupo o formación que se propone de avanzada. Este es el caso, por ejemplo, de *Círculo y Cuadrado* (1936–1938), órgano de la Asociación Arte Constructivo, agrupación formada en Montevideo en torno a la figura de Joaquín Torres-García. La revista se proponía como la segunda época de su homónima francesa, y sostenía la doble intención de presentar arte geométrico abstracto europeo en Uruguay y mostrar al público europeo las nuevas posibilidades que desarrollaba el arte en Sudamérica (Buzio de Torres 1991; Peluffo Linari 1999).

Muchas veces este tipo de publicaciones tuvo una corta duración y un tiraje reducido: en este sentido, el caso paradigmático es *Arturo. Revista de Artes Abstractas* que solo publicó un número en el verano porteño de 1944. Este emprendimiento —unión de artistas y poetas que instaló el debate en torno al arte abstracto en Buenos Aires— tuvo una prolífica descendencia: la revista de la Asociación Arte Concreto–Invención, *Arte Madí Universal*, *Perceptismo* y *Nueva Visión*. Esta última puede considerarse como el resultado decantado de aquella serie de experiencias editoriales, ya que encausó el programa vanguardista abocado a la transformación de la realidad cotidiana en praxis específicas como arquitectura y diseño (García 2011).

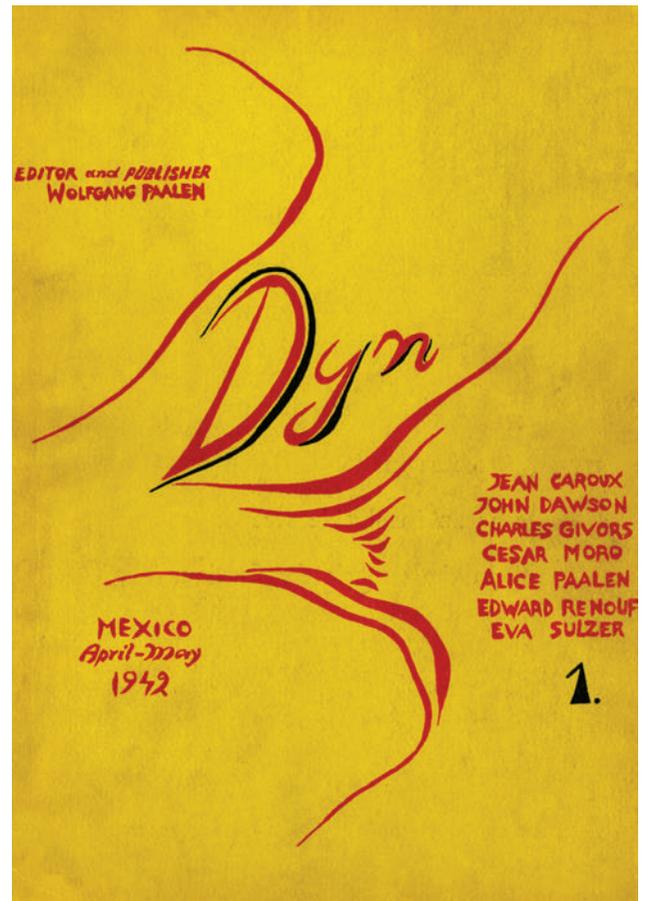
En cuanto a la difusión de la abstracción, es preciso mencionar *Los Disidentes*. Esta revista, que marcó la irrupción del arte abstracto venezolano, apareció en París en 1950; aunque de procedencia francesa, el alcance fue explicitado por sus editores —Alejandro Otero, Mateo Manaure y Carlos González Bogen, entre otros— en la tapa de la publicación: «Circulando por América Latina». La revista sostenía la apuesta abstracta y arremetía contra los artistas realistas, las instituciones artísticas (Salones, Escuela y Museo de Bellas Artes), la crítica y «la falsedad que constituye la realidad cultural venezolana»; precisamente, en el

quinto y último número de septiembre de 1950 publicó el «Manifiesto No», que identificaba las impugnaciones del grupo (Salcedo 2007).

El Jano bifronte del modernismo no solo considera las posibilidades de una imagen racional, sino también las producciones del impredecible inconsciente. A la par que las revistas abstraccionistas surgieron las surrealistas, con una mayor orientación poético-literaria y destinadas a difundir (y en algunos casos a disentir con) el credo de André Breton. Casi en simultaneidad con los sucesos europeos aparecía en Buenos Aires *Qué* (1928), dirigida por Aldo Pellegrini y Elías Piterberg (bajo los seudónimos de Adolfo Este y Esteban Dalid, respectivamente). En dicha revista, donde editores y colaboradores experimentaron con la escritura automática, las artes plásticas estuvieron ausentes. Diez años después de esta primera inscripción sudamericana del surrealismo, en la ciudad chilena de Talca surgía *Mandrágora* (1938–1943), fundada por los poetas Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Braulio Arenas. En sus siete números, publicó manifiestos de los editores y poemas y textos de Rimbaud, Alfred Jarry, Benjamin Péret, André Breton y Paul Éluard que dan cuenta del culto al inconsciente freudiano. Esta línea editorial los perfiló como los representantes de la continuidad del diálogo que ya había establecido Vicente Huidobro con el surrealismo francés (Subercaseaux 1999).

En diciembre de 1939 se publicó en Lima el único número de *El Uso de la Palabra*, creada por los peruanos César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, y que se vinculaba con la realización de una pionera exposición de obras surrealistas realizada en Lima en mayo de 1935. Esta revista, que sería la primera de la saga de publicaciones vanguardistas editadas por Westphalen —*Las Moradas* (1947–1949) y *Amaru* (1967–1970)—, buscaba dar a conocer experiencias estéticas ignoradas en el Perú, traduciendo poemas de Breton y Éluard, entre otros (Zanetti 1999). Moro, involucrado en París con el grupo de Breton y activador a su regreso de Europa de la escena de vanguardia peruana, se exilió en 1938 en México (a causa de

Dyn n.º 1, abril–mayo de 1942, México.



ERRATA# 11 | DOSSIER

su activismo en defensa de la República Española), constituyéndose en uno de los protagonistas del núcleo surrealista mexicano. Alejado del círculo bretoniano por no compartir su ortodoxia, Moro fue colaborador de *Dyn* y organizador en 1940 de la «Exposición internacional del surrealismo» (Leddy y Conwell 2013). *Dyn* (1942–1944) fue publicada en México por el artista Wolfgang Paalen y distribuida fundamentalmente en Nueva York y Londres, dado que la revista tenía como público privilegiado al grupo surrealista ortodoxo, de ahí que los artículos se presentaran en inglés y francés (Gay 2004). En el primer número apareció el texto de Paalen «Farewell au Surréalisme» (una mitad en inglés y la otra en francés: «Adiós al surrealismo») donde marcaba sus críticas a las bases filosóficas del movimiento y particularmente la aplicación simplista de las ideas de Freud y Marx. *Dyn*, con un fuerte eje en lo visual, fue la cuna de la nueva sensibilidad

que precipitaría el expresionismo abstracto; también es resaltable el espacio concedido en sus páginas a los estudios etnográficos y a los descubrimientos arqueológicos.

En los años cuarenta en Buenos Aires, Pellegrini, el primer impulsor del surrealismo en América Latina, volvió a la carga —junto con Elías Pitterbarg y Enrique Pichón Rivièrè— con un nuevo emprendimiento: los dos números de *Ciclo* (1948–1949), que recortaba perfiles del surrealismo y la apuesta constructiva. Entendiendo ambos universos como núcleos complementarios del modernismo, *Ciclo* —con un cuidado diseño inspirado en la gráfica suiza concreta— publicaba textos sobre Paalen, Lautréamont, Apollinaire, entre otros. Pellegrini continuó esta tarea en *Letra y Línea* (1953–1954), donde también buscó articular abstracción y surrealismo, realizando homenajes al dadá y a De Stijl (García

2010). En torno al desarrollo del surrealismo porteño de los años cincuenta, tal vez la revista *Boa*, dirigida por Julio Llinás, sea la que mejor representa la reactualización de esta poética en conexión con la apuesta informalista.

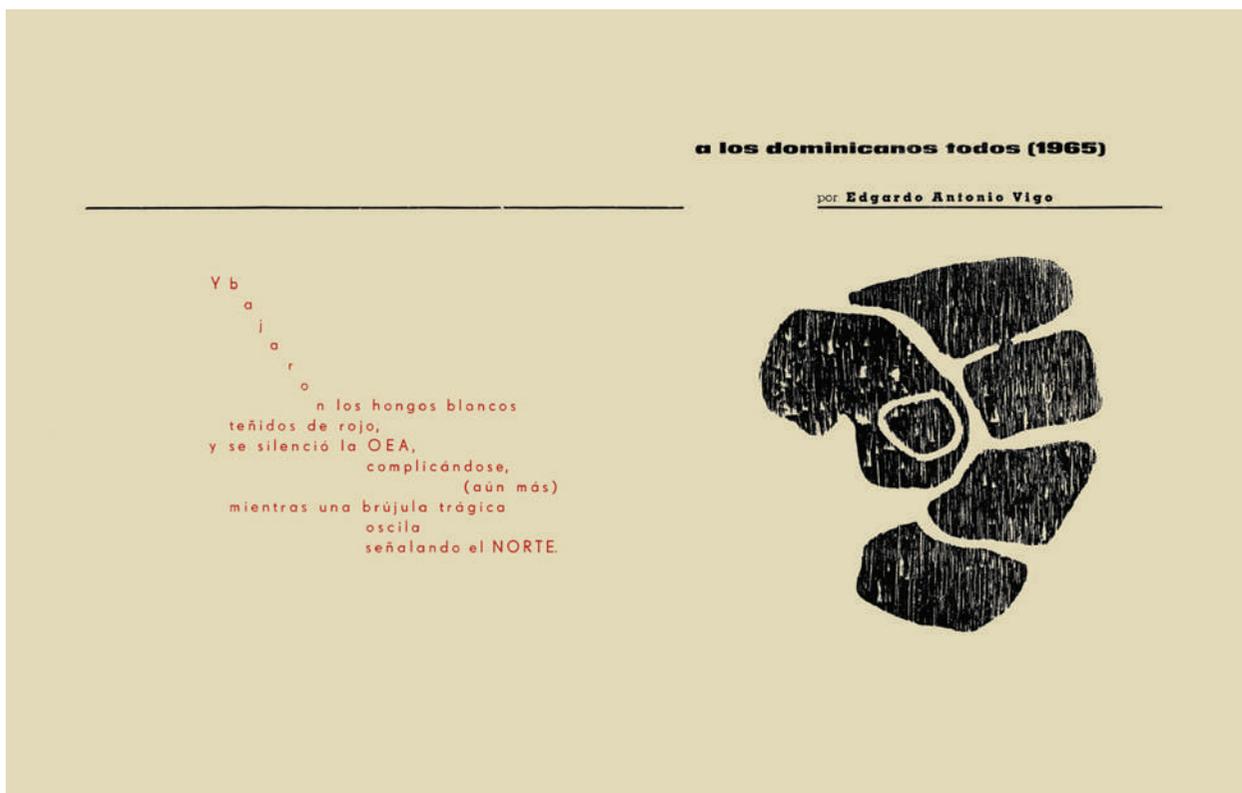
### Políticas

La noción de *latinoamericanismo* operó en distintos momentos del siglo XX, como clave ideológica en función de una definición indentitaria a la vez que geográfica, articuladora de redes regionales en el marco de la aspiración internacionalista revolucionaria o modernista. A partir del reconocimiento de proyectos culturales similares y de la definición de vías de intercambios simbólicos, la noción de latinoamericanismo activó desde las revistas una voluntad de trascender o diluir las fronteras geopolíticas nacionales, imprimiendo una dimensión transnacional a esos proyectos.

Nombres, ideas e imágenes surgidas de las publicaciones trazaron entonces redes ideológicas a lo largo del continente. En muchos casos, se trataba de órganos de difusión partidaria o sindical; en otros, portavoces de frentes militantes entre la cultura y la política. A mediados de los años veinte, las xilografías de Siqueiros, José Clemente Orozco o Xavier Guerrero difundidas en las páginas del periódico quincenal *El Machete* —órgano de difusión del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores— cumplían en México un rol relevante en términos de lucha social, a la vez que proyectaban su impacto en términos continentales: la gráfica mexicana era un referente indiscutido del arte comprometido. Por esos mismos años, las estampas que editaba *La Campana de Palo*, en Buenos Aires, apuntaban a propagar el imaginario político anarquista, a la vez que significaban una fuente de recursos para el mantenimiento de emprendimientos editoriales (Artundo 2004). Aún con sesgos ideológicos diversos, ambas publicaciones encuentran un código visual común en la profusa recurrencia de la caricatura del burgués y de la figura heroica del obrero empuñando su arma de trabajo o de lucha, su maza, su machete.

En 1926, José Carlos Mariátegui inició en Perú *Amauta*, revista que sostuvo una densa trama intelectual y artística, fundamental en relación con el movimiento indigenista. En sus selecciones visuales se incluyeron obras de Norah Borges, Miguel Covarrubias, George Grosz, Diego Rivera o Emilio Pettoruti, junto a las de artistas locales como Julia Codesido, Camilo Blas y José Sabogal, quien fue el responsable de la imagen identificatoria de la publicación. Simultáneamente, a partir de los discursos difundidos en sus páginas resulta clara su voluntad de dar cuenta de *lo nuevo*, tanto desde el punto de vista estético como del político, poniendo en juego cuestiones que oscilan entre lo local y lo universal: vanguardia y nacionalismo, indigenismo y marxismo se articularon en sus páginas (Terán 2010). Así, este ejemplo permite matizar la lectura dicotómica —tan arraigada en nuestros estudios culturales— entre una vanguardia estética y una vanguardia política.

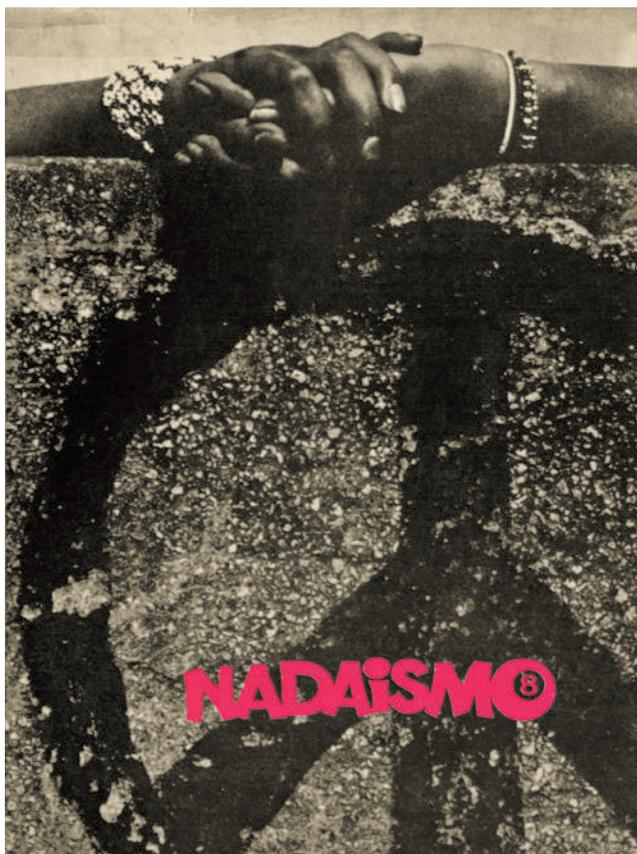
Con el avance de los fascismos en Europa, el impacto de la Revolución Soviética y los sucesivos golpes militares acaecidos en distintos países del Cono Sur, las posiciones de artistas e intelectuales se radicalizaron a principios de los años treinta. Compromiso, sentido social del arte y politización de la vanguardia eran algunas de las cuestiones puestas en juego en los debates de esos años, y distintas publicaciones las recogen de modo singular. Entre marzo y abril de 1931, Oswald de Andrade junto con Patrícia Galvão (Pagu) y Queiroz Lima editaron en São Paulo los ocho números de *O Homem do Povo*. Pocos años habían pasado desde la escritura de su «Manifiesto antropófago», clave para el modernismo brasileño de los años veinte y, ya volcado a la militancia comunista, Oswald tomaba estas páginas para sostener una crítica y parodia de la sociedad burguesa en forma abierta y combativa. Con formato tabloide, *O Homem do Povo* buscaba transformar la conciencia del proletariado por medio de variados procedimientos gráficos: tipografía, caricatura, fotografía e historietas al servicio de la acción revolucionaria (Andrade 2010). También en Buenos Aires —dentro de una línea de revistas culturales de izquierda, como



*Claridad* o *Metrópolis*— aparecieron en 1933 los cinco números de *Contra*, ubicados en una posición que David Viñas caracterizó como «el lugar de la izquierda intelectual más radicalizada en esa circunstancia cultural» (Viñas 1996). Dirigida por Raúl González Tuñón —antiguo integrante del núcleo de la vanguardia martinfierrista de los años veinte—, su vinculación con los lineamientos del Partido Comunista permiten asociarla al planteo de *O Homem do Povo*.

Los sesenta fueron años de movilización política bajo el impacto de la Revolución Cubana, pero también de los programas de la Alianza para el Progreso. Esa década fue el marco para la expansión de proyectos contraculturales en los que la noción de latinoamericanismo cobró nuevas definiciones. En esa coyuntura, las ediciones brindaban un anclaje concreto para la conformación de redes continentales. *Diagonal Cero* (1962–1968), editada por Edgardo Antonio Vigo en la ciudad argentina de La Plata, estuvo caracterizada

por la profusa inclusión de sus xilografías biomórficas y la progresiva presencia de la poesía visual (Dolinko 2012). Esta revista resultó un vehículo fundamental para la conformación de una inédita trama de publicaciones. Ya en el editorial del número de diciembre de 1964, Vigo proponía crear «comunidades de artistas» por medio de intercambios entre distintas poblaciones del mundo, aunque apuntando especialmente a la consolidación de un circuito artístico continental. Los listados de revistas en *Diagonal Cero* incluían *Poesía 1*, de México; *Los Huevos de Plata*, dirigida por Clemente Padín en Montevideo; y *Alcor*, de Asunción del Paraguay; entre otras. En esta dinámica red tuvo un lugar destacado *El Corno Emplumado* (1962–1969), publicación mexicana bilingüe (español–inglés) dirigida por Sergio Mondragón y Margaret Randall (Aceves Sepúlveda 2010); conectada con figuras de la *beat generation*, sus páginas conjugaron exploración con la tipografía y la gráfica con formas poéticas que rompían los esquemas literarios tradicionales.



Nadaísmo n.º 8, Bogotá, 1971. Contratapa con fotografía de Claude Place. Archivo y digitalización Biblioteca Nacional de Colombia.

Aunque la referencia a la política no fue tan frecuente en *Diagonal Cero* —como sí sucedería en el posterior emprendimiento de Vigo, *Hexágono 71*—, la inclusión en el número 15 (1965) de su poesía-xilografía *A los dominicanos todos*, en alusión a la invasión norteamericana a Santo Domingo, resultaba toda una declaración de principios. También lo era la difusión de las bases para el Concurso Casa de las Américas 1966, señal de reconocimiento a ese foco de validación para la intelectualidad latinoamericana: Casa de las Américas fue, en efecto, uno de los espacios que legitimó nombres y discursos con resonancias en otras revistas del continente (Gilman 2003, 80).

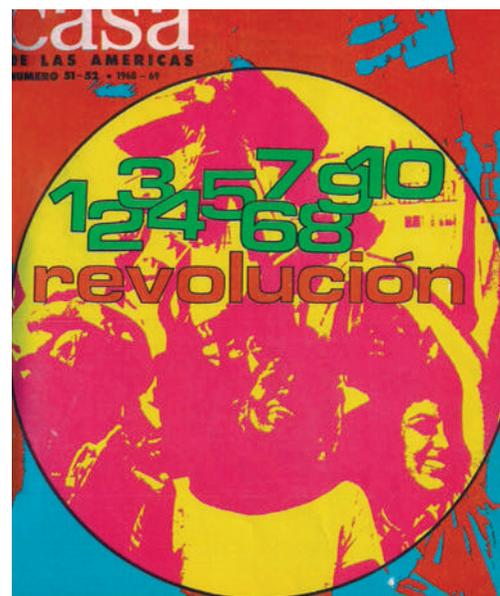
#### A modo de cierre

Un signo de la paz pintado con trazos negros sobre un muro levemente descascarado; por encima, se entrelazan dos manos ornadas con pulseras de flores con

mostacillas o pequeñas cuentas: esta fotografía es la contratapa del número 8 de *Nadaísmo*. La relación entre contracultura, nueva era y nuevo hombre se podría vincular con la consigna «paz a través del arte», y con la aspiración por una revolución en la conciencia contemporánea —postulada en 1964 por el Movimiento Nueva Solidaridad de Poetas y Artistas de las Américas— difundida por *El Corno Emplumado*, *Diagonal Cero*, *Eco contemporáneo* y otras publicaciones.

Si consideramos que la vanguardia operó en el frente de la utopía, la contratapa de esta edición nadaísta —en su invocación de una comunidad que actuara en busca de una comunión cultural desde la irreverencia y el inconformismo— resulta un cierre visual pertinente no solo respecto del planteo de esa revista colombiana, sino también de un imaginario de época que nos hemos propuesto como parámetro final para este recorrido.

Revista Casa de las Américas n.º 51-52, La Habana, 1968-1969.  
Foto: Pamela Desjardins.



## Referencias

- Aceves Sepúlveda, Gabriela. 2010. «Entre cornos y plumas: la re-significación del *Corno Emplumado* como archivo histórico y catalizador de redes», en: XIII Reunión de Historiadores de México, Estados Unidos y Canadá. Santiago de Querétaro, 26 al 30 de octubre. Ponencia.
- Aguilar, Gonzalo. 2003. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Andrade, Gênese (curadora). 2010. *Pagu, Oswald, Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall.
- Artundo, Patricia. 1994. *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Artundo, Patricia. 2004. «La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos», en: *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 208-209, pp. 773-793.
- Artundo, Patricia. 2010. «Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas», en: *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. La Plata. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf)>, consultado el 15 de octubre del 2013.
- Buzio de Torres, Cecilia. 1991. «La Escuela del Sur: la Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942», en: *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, Mari Carmen Ramírez y Cecilia Buzio de Torres (curadoras). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Caudet, Francisco. 2007. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Dolínko, Silvia. 2008. «El rescate de una cultura "universal". Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*», en: *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Patricia Artundo (ed.). Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 131-165.
- Dolínko, Silvia. 2012. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*. Buenos Aires: Edhasa.
- García, María Amalia. 2010. «Aldo Pellegrini y la reactualización de la escena surrealista en los 50», en: *Avances* n.º 15. Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 143-156.
- García, María Amalia. 2011. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gay, Juan Pascual y Philippe Rolland. 2004. «La revista *Dyn* (1942-1944). Sus principales contenidos», en: *Anales*

- del Instituto de Investigaciones Estéticas XXVI, pp. 53-92.
- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea y Laura Malosetti Costa (eds.). 2005. *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez, Nicolás y Julián Serna. 2007. «Una rosa de los vientos», en: *Plástica dieciocho*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Universidad de los Andes, pp. 29-40.
- Jaramillo, Jorge y Carmen María Jaramillo. 2007. «Variaciones alrededor de la obra de Judith Márquez», en: *Plástica dieciocho*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Universidad de los Andes, pp. 15-28.
- Leddy, Annette and Donna Conwell. 2013. *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico*. Los Angeles: The Getty Center.
- Manzoni, Celina (comp.). 2007. *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Peluffo Linari, Gabriel. 1999. *Historia de la pintura uruguayana*, t. 2. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Pini, Ivonne y Jorge Ramírez Nieto. 2012. *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Reyes Franco, Marina. 2013. *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970-1980)*, tesis de Maestría. Buenos Aires: IDAES/UNSAM.
- Rocca, Pablo. 2004. «Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)», en: *Hispanamérica*, año 33, n.º 99, pp. 3-19.
- Saítta, Sylvia. 2005. «Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra*. La Revista de los Franco-tiradores», en: *Contra. La Revista de los Franco-tiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 13-33.
- Salcedo, Jacinto. 2007. «Los Disidentes, manifiesto del arte abstracto», en: *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, Lydia Elizalde (coord.). México: CNCA, pp. 241-256.
- Sánchez Neto, Miguel. 2004. «Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura», en: *Revista Iberoamericana. Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX* n.º 208-209, Jorge Schwartz y Roxana Patiño (ed.). Pittsburgh University, pp. 857-874.
- Sarlo, Beatriz. 1992. «Intelectuales y revistas: razones de una práctica», en: *Les discours culturels dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970. América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 9-16.
- Sarlo, Beatriz. 1998. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schwartz, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Sosnowski, Saúl (ed.). 1999. *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Madrid: Alianza.
- Subercaseaux, Bernardo. 1999. «Mandrágora mía: del vanguardismo estético-político al vanguardismo estético», en: *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski (ed.). Madrid: Alianza, pp. 131-142.
- Terán, Oscar. 2010. «Amauta: vanguardia y revolución», en: *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Carlos Altamirano (dir.). Buenos Aires: Katz, pp. 169-191.
- Viñas, David. 1996. «Cinco entredichos con González Tuñón», en: *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zanetti, Susana. 1999. «Amaru: una apertura peruana al conocimiento del presente», en: *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski (ed.). Madrid: Alianza, pp. 369-384.
- Zuleta, Emilia de. 1983. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

# VERSIÓN LIBRE SOBRE EL ORIGEN DE UNA CALLE

*Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*

Bogotá (2007-)

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14>

Por Pedro Pablo Gómez

Entre 1992 y 2006, la comunidad de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), además de realizar sus labores formativas se propuso pensar en las condiciones de posibilidad para la investigación en el campo de las artes, en diálogo con otras comunidades académicas y artísticas. En ese entonces, se empezaba a discutir sobre la posibilidad de abordar la investigación desde el interior mismo del campo del arte como una actividad realizada por sus propios agentes. El arte no podía seguir siendo únicamente un objeto de investigación para las ciencias sociales.

Muchas de las preguntas con las que se pretendía iniciar la aventura investigativa de las artes eran —y quizá siguen siendo— diversas y contradictorias. Una muestra de esto es la serie de cuestiones planteadas en la introducción del libro de memorias de un evento académico realizado en 2003, el cual reunió a investigadores de varias *disciplinas* artísticas, como el teatro, la música, la estética y las artes plásticas y visuales. Entre otras, se plantearon en aquella ocasión las siguientes preguntas:

Con la entrada del arte en la universidad, un fenómeno relativamente reciente, ¿la comunidad artística se hace consciente de las nuevas posibilidades investigativas y reflexivas que encuentra en el *campus* universitario? Una vez allí, ¿reflexiona sobre la naturaleza misma de sus prácticas y de lo que se entiende por arte?

¿Existe una comunidad artística? ¿Cuáles son los discursos contruidos por esa comunidad? ¿Sobre qué versan sus cuerpos teóricos? ¿Existen sistemas de referencia unificadores de las diversas construcciones de «mundos» que surgen desde el arte? ¿En qué consiste un saber artístico? ¿El arte es enseñable o simplemente aprehensible? ¿Se enseñan técnicas para la fabricación de objetos estéticos o actitudes críticas frente a las cosas? ¿Qué ocurre con la relación entre el arte y la ciencia? ¿Está en desventaja histórica la comunidad artística frente a la comunidad científica? ¿Es la sistematización del saber científico un modelo a seguir por el arte? ¿Es la universidad el lugar donde asistimos a procesos de positivización del arte? ¿Son estos procesos una amenaza de disolución del arte en la ciencia? ¿Los esfuerzos por posicionar la categoría investigación-creación son un indicio de que la creación no se sostiene por sí misma? ¿Llamar a la creación una forma de investigación no será, más bien, una estrategia de los artistas e investigadores del arte para acceder a la financiación de sus proyectos? (Gómez 2006, 11).

La *investigación-creación* aparecía como una categoría capaz de guiar las pesquisas en el ámbito de las artes y de conservar a la vez la *especificidad* del campo artístico en diálogo con las investigaciones sobre el arte realizadas especialmente por científicos sociales. No obstante, una parte de la comunidad académica



Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte vol. 3 n.º 3, «Arte y Cultura», julio-diciembre 2009, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En la tapa: Andrés Bustamante, Centro ceremonial contra un oso carroñero, 2009, acuarela sobre papel.

se empeñaba en potenciar la *creación* independientemente de la investigación, pues veía amenazada la relativa autonomía del *modus* del arte (Kant 1977, § LIX) por el método, las *lógicas* y hasta por los formatos de presentación de proyectos de la investigación científica. De todas maneras, uno de los modos más coherentes de responder a las cuestiones anteriores era convirtiéndolas en preguntas de investigación, que serían el núcleo central de proyectos elaborados preferiblemente por comunidades académicas organizadas en grupos de investigación.

Algunos grupos de investigación se formaron entre el 2003 y el 2005, y un año después empezaron a producir sus primeros resultados. Esos incipientes resultados se publicaron en la *Revista Científica de la Universidad Distrital*. Dicha publicación, si bien resultaba adecuada para la divulgación de hallazgos científicos, no lo era tanto para la socialización de la investigación en artes. Ciertamente, los artículos de

arte —textos configurados con estructuras flexibles, acompañados de imágenes antes que de tablas y ecuaciones— quedaban perdidos en medio de la proliferación de resultados científicos de la voluminosa *Revista Científica*.

Entonces fue necesario pensar en un medio de divulgación que los investigadores de arte sintieran como propio, creado y agenciado por ellos mismos para llegar en primer lugar a comunidades de pares con las que se pudiera propiciar un intercambio académico que beneficiara a un público amplio de estudiantes y personas interesadas en estos asuntos.

Esa posibilidad empezó a ser viable con la creación de la quinta facultad de la Universidad Distrital, la Facultad de Artes ASAB. Antes del 2006 la ASAB era una dependencia del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), que ofrecía tres programas de formación artística (Artes Plásticas y Visuales, Artes

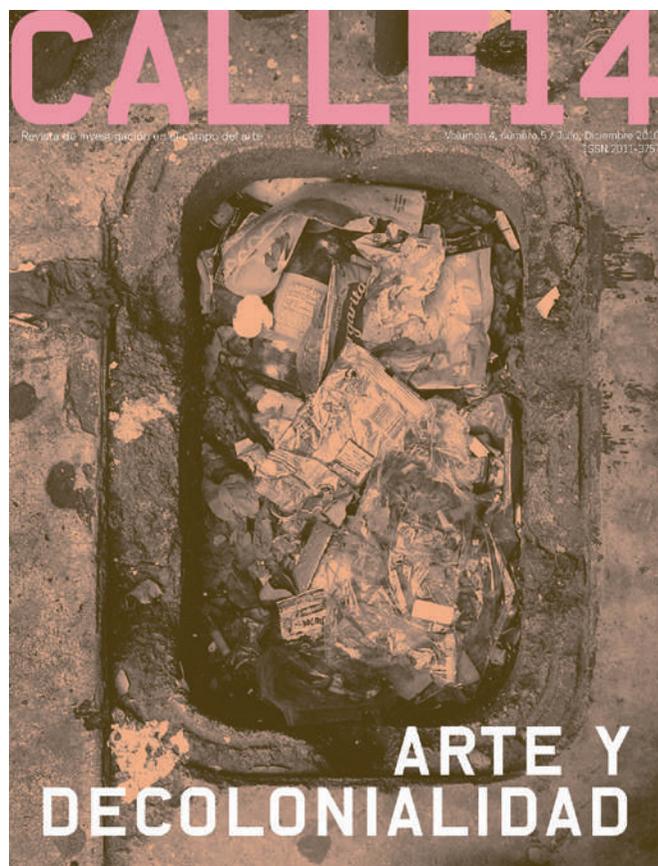
Musicales y Artes Escénicas) en convenio con la Universidad Distrital. Durante esos años se había creado la *Revista ASAB*, una publicación de artes de alta calidad cuya política editorial, sin embargo, funcionaba por invitación de un comité editorial y con una periodicidad discontinua. En este orden de ideas, la nueva revista debía tener desde el comienzo una política editorial clara y funcionar con base en convocatorias abiertas para el envío de artículos.

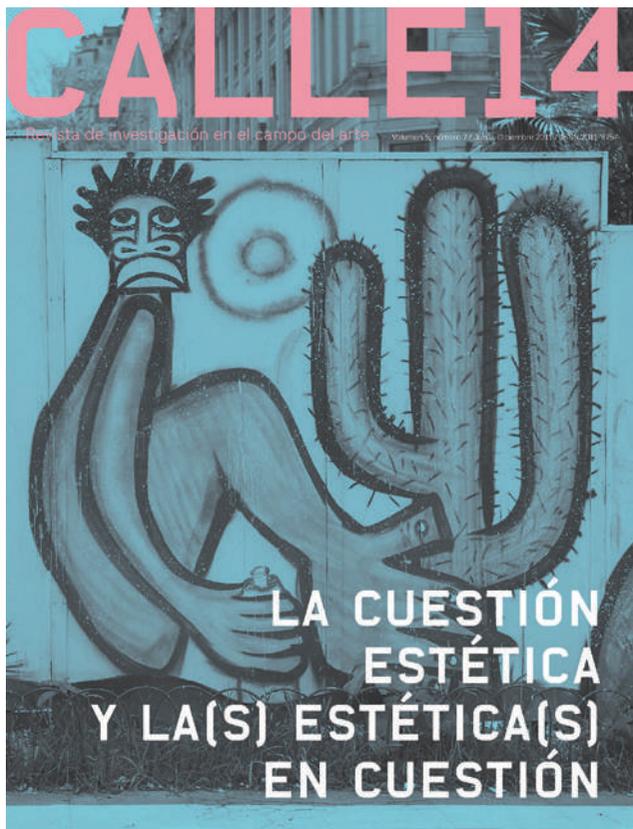
Durante sus dos primeros años de vida, entre otros logros, la nueva Facultad dio a luz el primer número de *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*. El nombre de la publicación se debe a la imaginación espacial de la historiadora Liliana Cortés, quien nos hizo ver la analogía que hay entre una vía urbana y una revista, pues las dos son medios de libre circulación: la una, de personas y vehículos, y la otra, de saberes y conocimientos. Claro está que una revista

es mucho más que un nombre o un título llamativo. Si se buscaba un nombre para la nueva revista era porque se había descartado la opción de adaptar la *Revista ASAB* a las nuevas circunstancias. El Consejo de Facultad aprobó el proyecto para la creación de la nueva revista, garantizando su financiación, y encargó a la Coordinación de Investigación para conformar un comité editorial.

El primer acuerdo académico-político fue acerca de darle a la revista el carácter de publicación indexada. Entonces, se empezarían a tener en cuenta los lineamientos de las revistas denominadas *científicas*, no por una aceptación irreflexiva de las condiciones y parámetros extrínsecos al campo del arte, sino como un modo de «plantear una discusión desde adentro» con las comunidades académicas —especialmente de las ciencias humanas y sociales— para las que el arte también es un asunto de investigación.

*Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* vol. 4 n.º 5, «Arte y decolonialidad», julio-diciembre 2010, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En la tapa: Grupo Poesis XXI, *Acueducto*, 2008. Foto: Pedro Pablo Gómez.





Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte vol. 5 n.º 7, «La cuestión estética y la(s) estética(s) en cuestión», diciembre 2011, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En la tapa: grafiti en São Paulo, 2009. Foto: Nicolás Consuegra.

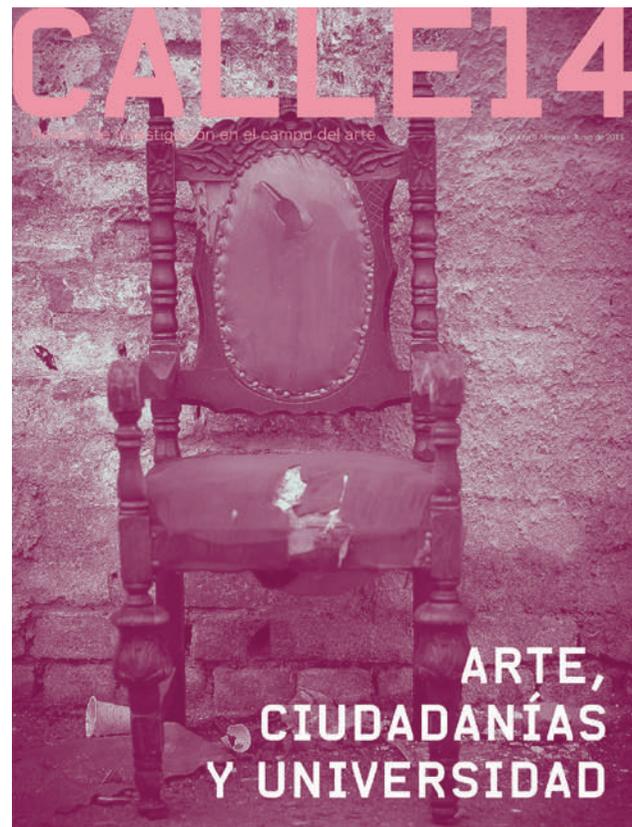
Para la conformación del primer comité editorial, se recurrió a la generosidad de nuestros pares académicos y profesores. La profesora María Elvira Rodríguez aportó su amplia experiencia como editora de la *Revista Enunciación*; Ricardo Arcos creyó en el proyecto y le aportó sus mejores ideas; y con Ricardo Lambuley, Catherine Walsh y Liliana Cortés quedó completo el comité editorial.<sup>1</sup> Este grupo académico definió el enfoque de la revista como una publicación de artes en general, a la que al mismo tiempo le corresponde plantear discusiones transversales al arte, la cultura y la sociedad. En este sentido, el comité de *Calle14* definió, como parte de la política editorial, que cada año se propusiera una temática de discusión específica. Para tal fin, se invita a un autor, especialista en el

1 Posteriormente el comité editorial se enriqueció con académicos locales, nacionales e internacionales. Además, se creó el comité científico para cumplir con los requisitos de indexación.

tema, para escribir el artículo con el que abre la revista y que constituye la sección «Autor invitado». Los artículos recibidos sobre la temática especial de cada año conforman la segunda sección, denominada «Sección central». Por su parte, los artículos recibidos por convocatoria abierta y permanente sobre problemáticas más amplias de las artes, que no necesariamente tienen relación con el tema central, configuran la «Sección transversal» de la revista. Otras secciones como «Reseña», «Expresiones emergentes» o «Miscelánea» se abren cuando los aportes de contenidos lo ameritan.

Por otra parte, *Calle14* se permitió ampliar la tipología de artículos propuesta por Colciencias (ente regulador de la ciencia y la tecnología en Colombia) al denominar a los artículos que se consideran completos y resultado de una investigación: *artículos de investigación artística, científica y tecnológica*, junto a los *artículos de reflexión y artículos de revisión*,

Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte vol. 7 n.º 9, «Arte, ciudadanías y universidad», diciembre 2011, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En la tapa: Sandra Suárez Quintero, de la serie *Fragmentos de ciudad*, 2012, fotografía.



derivados también de una investigación (ya sea institucionalizada o realizada por iniciativa propia de los investigadores).

Sin dejar de ser una revista especializada, *Calle14* no se conforma con restringir su circulación a los públicos especializados y se propone llegar a públicos más amplios. Su área de circulación es especialmente, aunque no de manera exclusiva, Latinoamérica y el Caribe. Sin embargo, últimamente ha empezado a circular en contextos más amplios gracias a la difusión realizada por los miembros del comité editorial, los autores, y por las facilidades de circulación de la versión digital, de libre acceso y reproducción, que es idéntica a la publicación impresa en cuanto a sus contenidos.

La política de acceso se define así:

*Calle14* es una publicación académica que inspirada en las ideas de acceso *abierto* y mediante

la autorización expresa de la reproducción, distribución y comunicación pública sin costo de los artículos que publica, apoya de manera decidida el intercambio de conocimiento para la investigación y la educación.<sup>2</sup>

Esta política ha sido clave para la credibilidad de la revista frente a los autores y para darle una vía libre a sus contenidos, tanto en el sitio web de la revista como a través de bases de datos especializadas como Publindex, Redalyc, Latindex o Dialnet, donde todos los números publicados se encuentran disponibles. Por otra parte, la convocatoria pública y la política de evaluación de pares académicos completan la política editorial de *Calle14*.

2 La guía completa para los autores, incluida la política editorial de *Calle 14*, se encuentra al final de cada revista impresa y en el siguiente vínculo: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/about/submissions#authorGuidelines>

Desde el año 2007 hasta mediados del 2013, *Calle14* ha publicado diez números, abordando en su «Sección central» las siguientes temáticas: el autor y la autoría, el museo y lo museal; arte y cultura; arte y decolonialidad; la cuestión estética y las estéticas en cuestión; arte, ciudadanía y universidad. Actualmente se encuentra vigente la convocatoria sobre el tema arte y pedagogía, y las próximas temáticas son: arte y política; seguida de arte y manifestaciones populares.

La viabilidad de *Calle14* y su consolidación como una reconocida revista académica de arte en Colombia se deben a la respuesta de los lectores y a la cada vez mayor participación de los investigadores y creadores locales, nacionales e internacionales. En ocasiones, la participación de investigadores nos ha llevado a plantear una sana preocupación acerca del carácter exógeno o endógeno de la revista. Todo esto, sin embargo, es al mismo tiempo un reconocimiento y un reto editorial para mantener el diálogo equilibrado entre los investigadores nacionales e internacionales, así como entre los editores y comités de revistas del mismo tipo.

Actualmente, con la dirección de Carlos Araque, los comités y el equipo editorial trabajan en la consolidación de *Calle14*, con la perspectiva de mantener su política editorial, aumentar su circulación, cambiar la periodicidad de semestral a cuatrimestral, indexarla en otras bases de datos y, muy probablemente, subir a la siguiente categoría de indexación. De todas maneras, somos conscientes de que la vida de esta revista depende de los contenidos que los investigadores, generosamente, deciden poner en circulación por esta *Calle* que, desde el centro de Bogotá, se bifurca en muchas direcciones. Al hacer accesibles dichos contenidos, la revista cumple su misión de entregarlos a la sociedad, que es, en últimas, la que le da sentido a todos estos avatares de la investigación.

#### **Comité editorial**

Doctora Catherine Walsh (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)

Candidato a doctor, Ricardo Lambuley Alférez (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Doctor Walter Mignolo (Universidad de Duke, Estados Unidos)

Doctora María Elvira Rodríguez Luna (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Doctor Iván Segura Lara (Universidad París 8, Francia)

Magíster Raúl Parra Gaitán (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Magíster Juan Fernando Cáceres (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Magíster John Mario Cárdenas (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Doctora Sonia Castillo Ballén (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

#### **Comité científico**

Doctora Eugenia Vilela (Universidad de Porto, Portugal)

Doctor Ricardo Arcos-Palma (Universidad Nacional de Colombia)

Candidato a doctor, Sandro Romero Rey (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

Magíster José Enrique Juncosa (Universidad Salesiana, Ecuador)

Doctor Santiago Rueda Fajardo (Universidad Nacional de Colombia)

Candidato a doctor, Pedro Pablo Gómez (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia)

**Editor general** Magíster Carlos Araque Osorio

**Editor de contenido** Maestrante Jesús Holmes Muñoz

**Asistente de indexación y web master** Maestra Diana Marcela Ayala Paz

#### **Referencias**

Gómez Moreno, Pedro Pablo. 2006. «Introducción: la pregunta por la investigación», en: *La investigación en artes y el arte como investigación*, Pedro Pablo Gómez y Ricardo Lambuley (eds.). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, págs. 11-16.

Kant, Immanuel. 1977 [1790]. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa.

# UN VENENO BENÉFICO, EN PEQUEÑAS DOSIS Y EN FORMA DE REVISTA

**Curare: Espacio Crítico para las Artes**

México, D.F. (1991–)

Por Karen Cordero Reiman

[L]as revistas culturales son el exponente de la buena salud intelectual de un país. Son la posibilidad de expresión de minorías y de pequeños grupos con intereses específicos [...] Exponentes del bien cultural y exponentes de la libertad de expresión [...] Sin ellas nuestro horizonte cultural sería más mezquino y desde luego menos libre. Manuel Rodríguez Rivero, «Los parientes pobres de la cultura»

La revista *Curare: Espacio Crítico para las Artes* es un proyecto de la Asociación Civil Curare, fundada en 1991 en Ciudad de México por un grupo de críticos, historiadores del arte y un museógrafo, quienes habían colaborado en varios proyectos curatoriales.<sup>1</sup> Su nombre, sugerido por Armando Sáenz Carrillo, uno de los integrantes originales del colectivo, corresponde a un veneno que en pequeñas dosis resulta benéfico pero que en cantidades más grandes puede ser mortal, aludiendo de esta forma al papel incisivo de la crítica que planteaba el grupo. Se trata de una asociación sin ánimo de lucro, dedicada a la investigación y al análisis de la cultura visual en México, desde una perspectiva pluridisciplinaria.

1 En este texto se usarán cursivas cuando nos refiramos propiamente al título de la revista, y rectas en el caso de la institución que lleva el mismo nombre, Curare.

La Asociación Curare surge como un espacio alternativo de acción cultural para sus integrantes, en respuesta a las necesidades percibidas en el ámbito cultural. Desde un inicio, se enfocó en el estudio y la difusión del arte —concebido como conocimiento más que como espectáculo—, y buscó fomentar proyectos y discusiones que no tienen cabida o un libre desarrollo en las instituciones públicas y privadas con las que sus propios integrantes mantenían vínculos académicos y laborales. Con el tiempo, las actividades y prioridades del grupo se fueron ajustando a las distintas circunstancias del entorno, privilegiando siempre una perspectiva crítica y de incidencia estratégica en el contexto. En el 2011, después de veinte años de constante presencia cultural y editorial, se suspendieron sus actividades regulares, y actualmente el colectivo plantea un proceso de revisión del archivo de la asociación para preparar una publicación que recoja su historia.

A diferencia de otros espacios alternativos que surgieron en los años noventa en México, Curare, aunque siempre ha contado con el apoyo y participación entusiasta de un buen número de artistas, no es una iniciativa de practicantes de arte, sino de escritores, historiadores, críticos y curadores. Curare se plantea como un espacio de discusión y presentación de propuestas plásticas, políticas y teórico-históricas, que fomenta su problematización por medio de

la reflexión analítica. Aunque participa del intercambio permanente con museos, galerías y otros organismos culturales oficiales y privados, Curare mantiene una perspectiva crítica ante las actitudes —a menudo sacralizadoras y dogmáticas— de dichas instituciones y abre, a su vez, alternativas frente a las tendencias monopólicas del mercado del arte. Curare aborda la producción artística y sus usos como parte del proceso productivo de conocimiento individual y grupal y, desde esta perspectiva, mantiene vivo un espacio de reflexión y diálogo sobre el arte y la cultura visual que involucra a artistas, ensayistas, curadores, museógrafos y sus diversos públicos.

Los vehículos que Curare utiliza para llevar a cabo estos objetivos incluyen:

- La formación de un archivo–biblioteca especializado en arte contemporáneo, y particularmente en los fenómenos que estudia, investiga y difunde Curare.
- La realización de exposiciones. Actividad que en un inicio se realizó en la sede de Curare y en algunos casos en otros espacios; por ejemplo, «Si Colón supiera...» se presentó en el Museo de Monterrey en 1992.
- El fomento y la realización de proyectos y seminarios de investigación.
- La organización de foros de discusión, y en algunas ocasiones de coloquios, sobre propuestas artísticas, políticas culturales y temas teórico–historiográficos.

Sin embargo, la actividad y la cara más constante de Curare hacia afuera —a lo largo de su trayectoria de más de veinte años— ha sido la edición de sus publicaciones: seis libros vinculados con los seminarios y proyectos de investigación del colectivo (los más conocidos son los que conforman la serie de cuatro volúmenes titulada *Hacia otra historia del arte en México*, que se generó a partir del proyecto de investigación Revisión de la Historia del Arte en México, y que fue publicada con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Fundación Rockefeller); y un boletín que desde 1996 se transformó en revista.

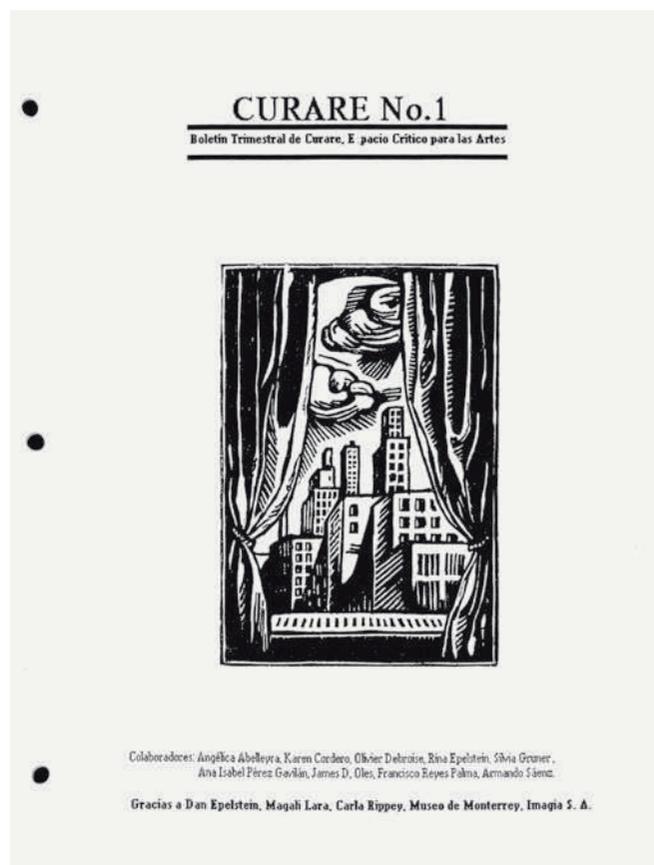
Siendo esta última la publicación más longeva sobre arte y teoría contemporáneos, en un periodo de radical transformación en el ámbito cultural y artístico de México, su estudio permite revisar no solo el surgimiento y la consolidación de medios como el performance, la instalación, el video y el arte digital y sonoro en la escena nacional mexicana, sino también la maduración de un proceso de reflexión y crítica que incluye importantes componentes teóricos e historiográficos.

### **Trayectoria, formatos y contenidos**

En octubre de 1991, Curare publicó su primer boletín trimestral, el cual fue diseñado de manera casera en una computadora por el escritor y crítico de arte Olivier Debroise, y luego fotocopiado.<sup>2</sup> En los primeros números dominaba la voz de los integrantes de Curare, pero rápidamente empezaron a integrarse otros autores, y la publicación adquirió un tono de debate sobre aspectos neurálgicos de la escena cultural. Desde su origen, el boletín *Curare* dejó constancia de lo ocurrido en galerías, museos y encuentros

---

2 Los integrantes originales de Curare fueron Olivier Debroise, Rina Epelstein, Francisco Reyes Palma, Armando Sáenz Carrillo y Karen Cordero. A lo largo de los años la conformación del grupo se fue transformando; una historia completa de este proceso rebasa por mucho los límites de este ensayo; no obstante, entre los integrantes adicionales más activos y persistentes del colectivo podemos nombrar a James Oles, Pilar García, Esther Acevedo, Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios e Issa Benítez. También han tenido un papel importante en diversas épocas Ana Isabel Pérez Gavilán, Angélica Abelleyra, Renato González Mello, Georges Roque, Gabriela Gil, Itala Schmelz, Pilar Villela, Cecilia Delgado, Mariana Munguía, Tania Aedo y Ana Leticia Carpizo, entre otros. Actualmente, los miembros activos del colectivo son: Francisco Reyes Palma, Karen Cordero, Pilar García, Esther Acevedo, José Luis Barrios, Gabriela Gil y Ana Leticia Carpizo. El grupo de colaboradores externos de la publicación —algunos asiduos y otros eventuales— es, desde luego, mucho más amplio. Por razones de espacio, y por el carácter eminentemente colectivo del proyecto de Curare, en este ensayo se hablará principalmente de los procesos de la revista en general, sin entrar en detalles sobre los individuos involucrados, cuyas aportaciones específicas quedan consignadas en cada número de la publicación.



académicos dedicados al arte mexicano, con una información sustentada, además, en un punto de vista crítico que buscaba dejar al descubierto los juegos de poder. *Curare* subrayaba la tensión entre los discursos erigidos como portadores de verdades absolutas y aquellos abiertos, capaces de desmontar las maquinarias productoras de certezas y creencias. Buscaba no solo una manera ética de recorrer el territorio del arte, sino construir el sentido sin desatender los desafíos de la interpretación. Además, en un ámbito de poca producción crítica sobre el arte contemporáneo, y dominado por un número limitado de figuras, *Curare* introdujo nuevas voces y perspectivas teóricas que atravesaban fronteras de generación, formación disciplinaria, origen nacional y adscripción institucional.

En septiembre de 1993, después de seis números, la publicación fue adoptada por el periódico *La Jornada*, en forma de un suplemento extraordinario, trimestral,

que conservó el nombre de *Curare* e inauguró un logotipo diseñado por la artista plástica Carla Rippey, inspirado en el diseño artesanal del logotipo del grupo artístico-político ¡30-30! de los años veinte. En el formato de periódico —que expandió dramáticamente la distribución de la publicación durante un breve periodo— se produjeron cuatro números. Durante este lapso se diversificó mucho más la participación de críticos e investigadores, y predominaron los artículos por sobre aquellas breves reseñas que caracterizaron los primeros números: esto evidenciaba la plena transformación de la publicación en un órgano de crítica cultural. A principios de 1995, debido a una crisis económica nacional que impactó a la industria editorial, causando la contracción o desaparición de muchos suplementos culturales, se interrumpió dicha colaboración con *La Jornada*. Sin embargo, se mantuvo el boletín *Curare* con las mismas características, impreso en formato tabloide y con una distribución más reducida.



Boletín Curare n.º 6, segunda época, abril-junio de 1995, México.

Más adelante, en el otoño de 1996 y gracias a un patrocinio externo, el boletín se transformó en una revista de entre cien y ciento cincuenta páginas, con un formato de 16,5 x 21,5 cm, primero de carácter cuatrimestral y luego semestral. El salto del formato de boletín al de revista fue la respuesta a una doble exigencia: mantener vivo el boletín y dar a conocer los resultados del proyecto de investigación Revisión de la Historia del Arte Mexicano, auspiciado por la Fundación Rockefeller entre 1994 y 1998. Si bien parte del costo de edición lo asumió dicho proyecto, en la nueva etapa, la contribución de los articulistas mantuvo su carácter honorario.

A partir de 1996 la revista no solo se distribuye por suscripción, sino por venta directa en librerías, galerías y museos, y en simposios y ferias de arte que incluyen un área de publicaciones. La mayor calidad en la impresión de la revista abrió nuevas posibilidades y

presentó nuevos retos, entre ellos, el de establecer una posición clara respecto a la relación entre texto e imagen. En este sentido, *Curare* es una revista donde predomina lo textual, y la imagen se aleja del exceso decorativo predominante en otras publicaciones de arte que se enfocan en la comercialización; de ahí que no haya imágenes internas a color que suban los costos, y que además la publicación se mantenga al margen de aquellas estrategias de venta donde se confunde el producto anunciado con la ilustración que acompaña a los textos. Así, los interiores se imprimen en blanco y negro, usando color únicamente en la portada, la cual, a partir del número 10, se realiza como un proyecto en colaboración con algún artista contemporáneo. En algunas ocasiones la revista también ha incluido algún objeto vinculado con la obra de la tapa, por ejemplo una bolsa de té en el caso de la portada que realizó Mariana Gullco, o un disco con una animación en el caso de la portada con obra de Magali Lara. Asimismo, cada número de la revista contiene entre cuarenta y cincuenta ilustraciones en blanco y negro, distribuidas a lo largo de un promedio de 135 páginas y en función de los requerimientos de los textos.

Vista desde la esfera mercantil, *Curare* parecería quedar aplastada por el universo lustroso y llamativo de aquellas revistas inmersas en el paraíso artificial del consumo de imágenes. Pero, al mismo tiempo, la continuidad y consolidación de la revista —que durante veinte años ha salido ininterrumpidamente, con dos épocas en lo referente a su numeración<sup>3</sup>— sugieren que esta llena una necesidad tanto de los escritores y artistas que contribuyen a su producción, como del

3 Aunque la revista *Curare* ha dispuesto de cuatro formatos diferentes, la numeración solo distingue entre la primera época (diciembre 1991-abril 1993) cuando se producía de manera casera en computadora y fotocopia, y la segunda, cuando se imprimió por medios fotomecánicos. Sin embargo, en esta segunda época hay tres formatos distintos: el primero (septiembre 1993-octubre 1994) como suplemento del periódico *La Jornada*; el segundo (enero 1995-enero 1996) como boletín tamaño tabloide; y el tercero (otoño 1996 al presente) como revista que, hasta enero de 1996 fue trimestral, cuatrimestral en el otoño de 1996 y, en su etapa más reciente, semestral e incluso anual.

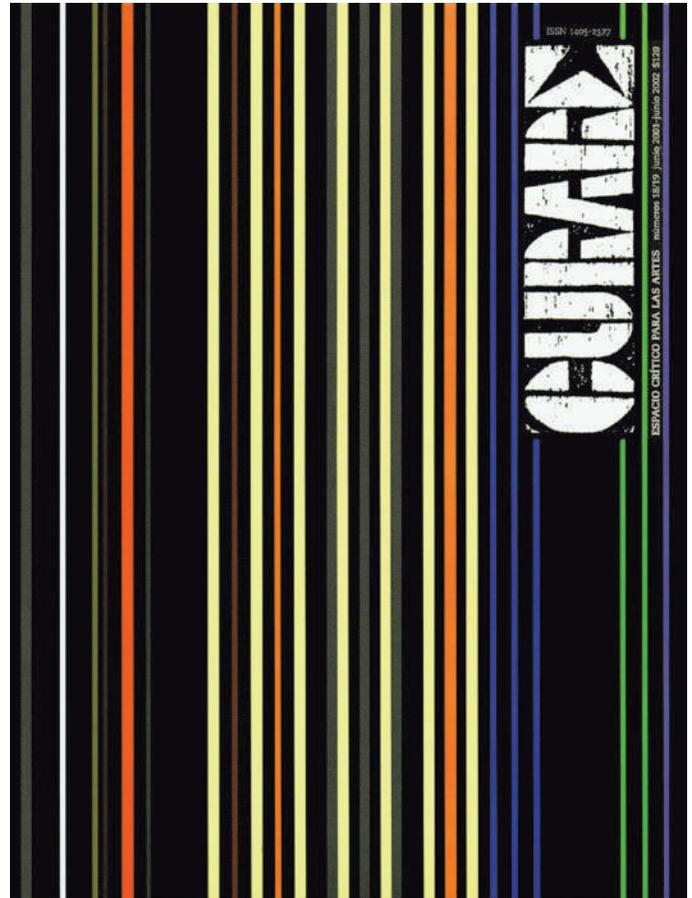
público ávido por disponer de acercamientos críticos y analíticos acerca del arte, los mismos que no siempre satisfacen revistas más especializadas de la academia y, mucho menos, las de corte comercial.

Con el número 13 terminó el apoyo económico que había brindado la beca de la Fundación Rockefeller, lo cual exigió encontrar otras vías de apoyo financiero para sostener el formato ampliado de la segunda época. Los fondos para mantener la publicación provienen de ventas, suscripciones, donaciones, anuncios, becas (Fondo Nacional de la Cultura y las Artes) y apoyos de fundaciones (Fundación Cultural Bancomer, Patronato de Arte Contemporáneo), así como del apoyo de algunos artistas que producen ediciones de obra gráfica ex profeso cuya venta se destina al sustento de Curare, como institución y publicación. También en varias ocasiones se ha realizado la edición de coloquios

sobre temas de análisis artístico por medio de la revista, en un formato de coedición, como es el caso de una serie de simposios sobre arte contemporáneo organizados por la Facultad de Artes de la Universidad de las Américas en Cholula, Puebla (UDLAP), entre ellas el simposio titulado El Insidioso Gusto de lo Global, coordinado por Cuauhtémoc Medina (n.º 17), y el encuentro El Malestar de la Curaduría, coordinado por Osvaldo Sánchez (n.º 20). Asimismo, la publicación incorpora, desde el 2002, fichas de información y difusión de arte contemporáneo de la Fundación/Colección Jumex, como una inserción que a la vez coadyuva al sustento económico de la revista.

Hasta el número 29, la revista estaba conformada por dos secciones distintas, que responden a diversas vertientes de las actividades de Curare. La primera prolongaba la idea original de un boletín informativo:

Revista Curare n.º doble 18/19, segunda época, junio 2001–junio 2002, México.

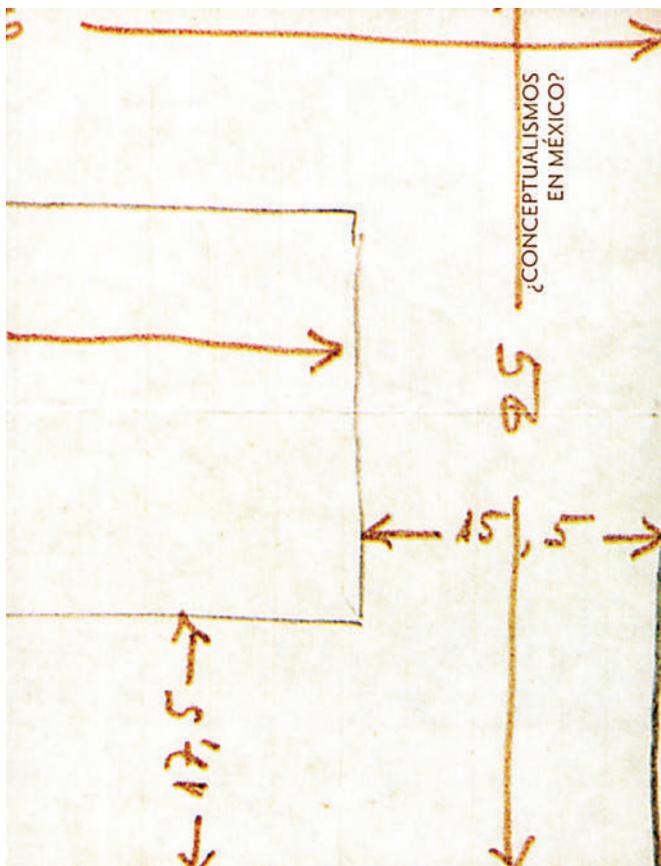


recogía y analizaba la actividad artística, sobre todo de la ciudad de México, incluyendo exposiciones, eventos, publicaciones e hitos y mitos de la historia del arte y la cultura contemporánea, así como aquellos sucesos relacionados con el país y que se llevaban a cabo en el extranjero. El recuento se realizaba por medio de reseñas y artículos cortos, de entre tres y seis páginas. En textos a veces más amplios, aparecían documentos y entrevistas inéditas relacionadas con el panorama analítico del arte mexicano del siglo XX. Asimismo, se registraban gazapos y hechos inverosímiles del medio cultural, y se recogían debates, incluidos aquellos que la misma revista ocasionaba.

En la segunda sección, denominada «Revisiones de la Historia del Arte», impresa en papel de color distinto, se publicaron en primera instancia los ensayos derivados del programa de investigación, realizados por los becarios de Curare-Fundación Rockefeller. Concluido

en 1998 el proyecto de Revisiones de la Historia del Arte en México, la revista mantuvo vigente su espíritu de revisión, presentando en dicha sección resultados de investigación documental y nuevas aproximaciones conceptuales que contribuyen a la reflexión crítica sobre la construcción de una historia del arte mexicano contemporáneo. Es en esta sección donde también se han incorporado las memorias de coloquios, como los eventos de la UDLAP arriba mencionados, y también (en el n.º 18/19) los textos del coloquio *Otra Historia del Arte*, coordinado por Curare con motivo de la celebración de su décimo aniversario, y realizado en el Museo Rufino Tamayo. Asimismo, el número 24 recoge las memorias del coloquio *El Sentido de las Cosas. El Mundo de Kati y José Horna*, realizado en el Museo Nacional de Arte en octubre del 2003.

A partir del número doble 30/31, *Curare* inauguró una nueva modalidad de números monográficos que cuentan



Revista *Curare* n.º 32, I y II semestres del 2010, México.

con la colaboración de diferentes editores invitados, quienes se encargan de *curar* temas o problemas específicos relacionados con la producción artística contemporánea. La decisión de comenzar con esta nueva política respecto de la publicación respondió a la necesidad de contribuir de manera oportuna al análisis, mediante perspectivas amplias de las problemáticas artísticas actuales, que se producen en los momentos de crisis por los que cruza la globalización, y que sin duda suponen un nuevo reordenamiento de los sistemas culturales. El último número publicado (n.º 32 del 2011) continúa con el concepto monográfico, enfocándose en el debate del tema «¿Conceptualismos en México?», e incluye el catálogo y las memorias de un simposio al respecto.

Asimismo, durante un tiempo una selección de artículos de la revista *Curare* se distribuyó por medio de la página web de la revista, y se debatió en múltiples ocasiones la posibilidad de complementar —o incluso reemplazar— el soporte impreso por uno virtual; esta posibilidad sigue abierta para documentar la producción pasada y, en un momento dado, constituir una tercera época de la publicación.

### **Perfil del lector y línea editorial**

La revista *Curare* está dirigida a quienes miran el arte, lo investigan, lo producen o lo coleccionan; a todo aquel interesado en abordarlo como conocimiento, en su dimensión dialógica, reflexiva, crítica y analítica sobre el ámbito artístico y cultural. Tiene públicos nacionales e internacionales, profesionales (historiadores, críticos, curadores, museógrafos, y estudiosos de la cultura latinoamericana en general) y estudiantes del nivel universitario. Igualmente, la revista ha tenido una circulación nutrida entre artistas en activo o que apenas cursan estudios. De alguna manera, *Curare* ha participado en la formación de una nueva generación de jóvenes críticos e historiadores, ha alimentado las inquietudes de muchos artistas, e indudablemente también ha contribuido a la reformulación del canon del arte contemporáneo en México. Además, *Curare* ha generado interés, aunque en escala más reducida, entre públicos vinculados con la sociología, la literatura, la

filosofía y otras disciplinas y prácticas culturales. Cabe mencionar que fue una de las revistas invitadas al Foro Internacional de Revistas de Arte convocado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de México en noviembre de 1999, y también fue invitada como parte de un proyecto de diálogo cultural virtual entre revistas en la Documenta 12 (2007).

Desde un inicio, *Curare* se planteó como un espacio abierto a la colaboración y participación de artistas, historiadores y críticos de arte, enfocado al análisis del ámbito artístico y cultural, y a la difusión de investigaciones interpretativas sobre el arte mexicano de los siglos XX y XXI, así como a temas internacionales afines. La publicación pretende resignificar los espacios y los hábitos para ver el arte, además de proponer lecturas diferentes que, desde la crítica, el sarcasmo y la ironía, permiten deconstruir y reconstruir nuestras relaciones con la esfera del arte y la cultura. La exigente selección de los artículos se realiza, al igual que la conceptualización de cada número, de manera colectiva por el comité editorial, el cual está conformado por integrantes de la asociación civil, para asegurar el perfil conceptual que ha distinguido la publicación; a partir de una lectura cuidadosa de las contribuciones recibidas, se realiza una selección por votación, se estructuran los contenidos, las secciones de la revista y, dado el caso, se recomiendan ajustes editoriales.

Si bien se valoran los artículos informativos o descriptivos como generadores de conocimiento, el comité editorial de *Curare* se interesa sobre todo en aquellos que, además, construyen un sentido e incluyen una clara reflexión teórica, más allá del hecho periodístico. Esto, precisamente, es lo que da un valor duradero a los textos que recopila y difunde esta publicación. Como postura editorial, valora la duda y la revisión creativa; lo comercial y lo canónico tienen otros foros. Si bien no sataniza la existencia de empresas o mercados ligados al arte, esta publicación reitera la urgencia de una cultura democrática, con posiciones críticas, que salvaguarde la especificidad de la tarea analítica ante las múltiples problemáticas de la

producción artística, y frente a las deformaciones en que suelen incurrir las instituciones legitimadoras. *Curare* no pretende cerrar los problemas con respuestas contundentes, sino observar, analizar y reflexionar sobre conflictos, apropiaciones, innovaciones y tantos aspectos que, aun vistos a escala pequeña, ofrecen un universo abierto de complejidad y posibilidades.

Así, *Curare* se concibe como un dispositivo de producción de conocimiento abierto y múltiple, distante del pensamiento lineal o binario; por ello, parte necesariamente del trabajo colectivo para conformar una memoria significativa y, por ende, selectiva. *Curare* entiende la crítica como una forma de producción teórica más que como una doctrina, e intenta romper la separación entre el historiador del arte y el crítico del arte contemporáneo. Citando al historiador Antonio Saborit, en una presentación pública de la revista: «Cada entrega de *Curare* ofrece un conjunto de profecías menores que apuntan todas ellas hacia una inteligibilidad enriquecida por la inconformidad, el gusto y la memoria».

#### **Fundadores**

Olivier Debroise, Rina Epelstein, Francisco Reyes Palma, Armando Sáenz Carrillo y Karen Cordero.

#### **Integrantes y colaboradores**

James Oles, Pilar García, Esther Acevedo, Cuauhtémoc Medina, José Luis Barrios, Issa Benítez, Ana Isabel Pérez Gavilán, Angélica Abelleira, Renato González Mello, Georges Roque, Gabriela Gil, Itala Schmelz, Pilar Vilella, Cecilia Delgado, Mariana Munguía, Tania Aedo y Ana Leticia Carpizo, entre otros.

#### **Miembros activos del colectivo**

Francisco Reyes Palma, Karen Cordero, Pilar García, Esther Acevedo, José Luis Barrios, Gabriela Gil y Ana Leticia Carpizo.

# UN COMPROMISO CON EL PENSAMIENTO CRÍTICO

*Estudios Visuales*

Murcia, España (2003–2010)

Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac)

www.estudiosvisuales.net

Por Nasheli Jiménez del Val

La revista *Estudios Visuales* constituye un parteaguas para la emergencia de los estudios visuales en Iberoamérica. Por un lado, su publicación entre los años 2003 y 2010 permitió que un gran número de las discusiones sobre la cultura visual estuviera al alcance de académicos, artistas y trabajadores culturales en países de habla hispana. Asimismo, esta revista abrió la puerta para que toda una generación de investigadores se hiciera de las herramientas conceptuales y metodológicas que les permitieran contribuir a la formación continua de los estudios visuales, hecho cuyas secuelas siguen teniendo efectos palpables hoy en día.

Resulta imposible hablar de la revista *Estudios Visuales* sin mencionar a su fundador y director, José Luis Brea (1957–2010). Teórico y crítico del arte, así como comisario independiente, Brea fue profesor titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid (Guasch 2010). Su actividad como editor aportó una auténtica fuente de obras fundacionales para los estudios visuales en los países de habla hispana, tales como los textos de la colección Estudios Visuales de la editorial Akal, y las revistas *Acción Paralela* y *salonKritik*. Sobre todo, José Luis Brea fue un pensador incansablemente comprometido con el debate y la discusión crítica del estado actual del arte y lo visual. En este sentido, *Estudios Visuales* surgió como un recurso mediante el

cual Brea, junto con su equipo editorial y sus colaboradores, brindó al contexto iberoamericano acceso a las discusiones sobre la visualidad y los estudios visuales, interdisciplina que a finales de los años noventa y principios del siglo XXI solía ser el bastión casi exclusivo de instituciones académicas angloparlantes.

Como el mismo Brea refiere en «Estudios Visuales. Nota del editor» (Brea 2003, 6), texto con el que inaugura el primer número de la revista, *Estudios Visuales* tiene por objetivo participar en el debate de los estudios visuales con el fin de abrir la problemática a nuevos interlocutores, siempre en el ámbito de una discusión pública. En una primera instancia, precisa Brea, la contribución de la revista es funcionar como repositorio crítico, como un espacio para reunir y presentar los textos fundacionales de los estudios visuales. En un segundo momento, la revista se dedica a señalar los lugares problemáticos dentro del campo de los estudios visuales con el fin de enriquecer los debates que en él puedan producirse. Así, la revista nace con la meta de indagar sobre:

[...] los puntos de crisis, los espacios de inflexión, sus terrenos movedizos y liminares, [...] las grandes placas en las que las más firmes presuposiciones y fundamentos se resquebrajan y tambalean, dejando a la vista sus inconsistencias y flaquezas, sus líneas de inestabilidad y desmantelamiento. (Brea 2003, 6)

Estos espacios de apertura, líneas de inestabilidad y de desmantelamiento tienen eco en la gama de temáticas que ha tratado la revista a lo largo de sus siete números.

El primer número, titulado «Los estudios visuales en el siglo 21» (diciembre del 2003), aborda el estado de la cuestión de los estudios visuales, mediante la publicación de varios textos que discuten puntualmente qué son —y qué implican— los estudios visuales. Así, este número inaugural brinda elementos para un posicionamiento crítico ante este campo de estudio, particularmente con relación a la álgida controversia entre la historia del arte y los estudios visuales, emanada desde las diversas disciplinas interpeladas por los estudios visuales.

Un texto coyuntural surgido de esta controversia es el «Cuestionario sobre cultura visual», publicado originalmente en la revista *October* en 1996 y reproducido en versión castellana en el primer número de *Estudios Visuales*. En este cuestionario, los editores de *October* lanzan un llamado a historiadores del arte y de la arquitectura, teóricos del cine, críticos literarios y artistas para discutir el proyecto interdisciplinario de los estudios visuales, a partir de cuatro enunciados que tocan los puntos clave de la polémica generada por los estudios visuales. El primer enunciado del cuestionario versa sobre la tendencia de los estudios visuales a organizarse en torno a un modelo antropológico y no histórico. El segundo punto aborda el tema de la renovación de la historia del arte, con el fin de remitirla a sus primeros modelos de disciplinas históricas basadas en el medio de la imagen —historia del arte, la arquitectura y el cine—. El tercer enunciado discurre sobre una nueva concepción de lo visual como imagen incorpórea, independiente de su medio de comunicación correspondiente, y sobre la manera en que esta conceptualización de lo visual contribuye a la producción de sujetos para una nueva fase del capital globalizado. La cuarta afirmación se centra en la presión dentro de la academia por ajustarse a la interdisciplinariedad de los estudios visuales, como un reflejo de cambios interdisciplinarios

similares que se están dando en los campos del arte, la arquitectura y el cine.

A partir de estos cuatro puntos, los encuestados se posicionan frente a los estudios visuales y, en algunos casos, señalan ejes programáticos teóricos y metodológicos para la (entonces) emergente interdisciplina. La gama de reacciones reflejada en el cuestionario de *October* es muy amplia y, se podría afirmar, bastante polarizada y polarizante. Desde el franco rechazo a los estudios visuales, hasta la reivindicación optimista de la interdisciplina, el cuestionario de *October* revela «los puntos de crisis, los espacios de inflexión, [los] terrenos movedizos y liminares» (Brea 2003, 6) de los estudios visuales, que permiten desmantelar los grandes presupuestos en torno a lo visual con el fin de enriquecer los términos de la discusión.

De manera semejante, el segundo número de *Estudios Visuales*, titulado «La polémica sobre el objeto de los Estudios Visuales» (diciembre del 2004), resalta la problemática que gira en torno a la (in)definición del objeto de investigación de los estudios visuales. El número parte del lúcido y controvertido artículo de Mieke Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales», publicado originalmente en la revista británica *Journal of Visual Culture* en el 2003. En este texto, Bal aborda cuestiones complejas, tales como la disciplinariedad, la metodología y el objeto de estudio, que son el trasfondo de la polémica suscitada por los estudios visuales. Partiendo de la premisa barthesiana de la interdisciplinariedad entendida como el ejercicio de creación de un nuevo objeto de estudio «que no pertenezca a nadie» (Bal 2004, 14), la autora argumenta que, si los estudios visuales han de insistir en que su objeto de estudio son los artefactos visuales, corren el riesgo de caer en una esencialización de lo visual que reproduce la primacía que la historia del arte ha otorgado al objeto de arte. Así, propone que la visualidad misma sea el objeto de los estudios visuales, toda vez que puntualiza que la visualidad implica una *relación* «entre lo visto y el que ve» y no un objeto material *per se* (Bal 2004, 25). De tal suerte, una aproximación *no esencializante* a la visualidad

implicaría un «cuestionamiento de los modos de visión y los privilegios de la mirada» (Bal 2004, 29). Asimismo, Bal rescata la importancia del elemento cultural de los estudios visuales, al subrayar que la dimensión cultural puede revelar la transmisión de valores dominantes, pero también puede ser el sitio de resistencia desde donde se desmantelen los códigos vigentes y comiencen a construirse otros códigos alternativos. En fin, Bal aboga por una auténtica interdisciplina que estudie la cultura visual a partir de una teoría social de la visualidad que tome en cuenta «[lo que] es hecho visible, quién ve el qué, cómo se ve, y cómo la visión, el conocimiento y el poder están íntimamente relacionados» (Bal 2004, 35).

Los números subsecuentes de la revista *Estudios Visuales* tienen este enfoque netamente interdisciplinario a su debido término. El tercer número de la revista aborda la relación entre la estética, la historia del arte y los estudios visuales. A partir de esta intersección de disciplinas, autores tales como Mieke Bal, Ernest van Alphen, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, Luis Puellas Romero, Marquard Smith y Matthew Rampley discuten los estudios visuales en tanto que:

[...] un escenario intersticial, de un espacio crecido en los entremedios, en el *inbetween* de disciplinas y prácticas, de una tensión de despliegue para el trabajo ensayístico y analítico en el que una multiplicidad de enfoques, metodologías y articulaciones discursivas coparticipan en el abordaje del estudio y análisis efectivo de la frondosa complejidad de los actos de ver, como actos cargados de significancia y valor cultural. (Brea 2006, 21-22)

El cuarto número de *Estudios Visuales* sigue esta misma línea. Titled «¿Un *diferendo* "arte"?» (2007), incluye textos de varios autores que analizan la compleja articulación entre imágenes y poder. Autores tales como Martín Jay, Néstor García Canclini, Miguel Á. Hernández-Navarro y el mismo Brea —entre otros— discuten la manera en que la imagen es copartícipe del afianzamiento tanto de relaciones de dominación como de tentativas de resistencia.

El número 5 «24/7: política de la visualidad en un mundo 2.0» (2008) continúa indagando sobre las implicaciones políticas de la visualidad, esta vez en el contexto de un mundo global caracterizado por la emergencia de las redes sociales como un espacio virtual para la reunión de la multitud conectada. El sexto número de *Estudios Visuales*, «[Puntos de suspensión...]» (2009), consiste en una recopilación de artículos que expanden las vías de desarrollo de los estudios visuales a partir de una indagación de temas diversos, tales como el giro icónico, la nueva historiografía, los lugares sin lugar en la globalización, archivos posibles, entre otros.

El séptimo y último número de la revista retoma el tema de la visualidad y la política, esta vez desde la óptica de la resistencia y su retórica. El número, titulado «Retóricas de *La Resistencia*» (2010), sobresale por la fineza del argumento que establece Brea en su introducción. Desde una postura reivindicativa de los estudios críticos, Brea propone hacer una distinción entre «los *imaginarios de dominación* [y] los *dominantes*. Estos no van ya a venirnos de cara: sino, al contrario, travestidos de *antihegemónicos*, de *antisistémicos*, de *antagonistas*, abanderando sus astutas y oportunistas *retóricas de la resistencia*» (Brea 2010, 10). Aquí, la importancia de los estudios críticos se torna fundamental, ya que pueden contribuir a desmantelar tales retóricas de falsas resistencias, así como «las dependencias ideológicas y los intereses de hegemonía que se esconden entre los pliegues de sus pronunciamientos aprendidos» (Brea 2010, 12).

Además de ser una fuente rica de textos complejos, críticamente comprometidos y fundamentalmente políticos, la revista *Estudios Visuales* ha sido un catalizador de la producción intelectual en estudios visuales tanto a nivel nacional (España) como internacional. Esto se debe a su cometido de abrir la problemática de los estudios visuales a nuevos interlocutores dentro del ámbito de una discusión pública. Así, la revista *Estudios Visuales* fue la punta de lanza para el encuentro entre investigadores de nivel internacional en eventos académicos tales como el I Congreso

Internacional de Estudios Visuales (Arco, Madrid, 2004) y el Encuentro Internacional de Estudios Visuales. Geopolíticas de la Imagen en las Sociedades del Conocimiento (Arco, Madrid, 2006). En estos congresos participaron teóricos internacionales del más alto nivel, muchos de ellos presentándose por primera vez en un contexto hispanoparlante. No se puede menospreciar el impacto que el establecimiento de estos vínculos intelectuales —muchas veces gestionados por el mismo Brea—, tuvo en el ámbito del surgimiento de unos estudios visuales *en español*.<sup>1</sup>

De manera muy palpable, *Estudios Visuales* allanó el terreno para ampliar la discusión de los estudios visuales más allá de las disciplinas académicas tradicionales y de las limitaciones geolingüísticas en la producción del conocimiento. Por un lado, desde su surgimiento en el 2003, todos los números de la revista han sido digitalizados y están disponibles *online*, con acceso abierto y de manera completamente gratuita, en el sitio [www.estudiosvisuales.net](http://www.estudiosvisuales.net). Así, textos que típicamente pertenecen a antologías o revistas científicas de circulación especializada quedan a disposición del lector interesado en adentrarse en temas de visualidad y estudios visuales. De la misma manera, *Estudios Visuales* ha hecho accesible al público hispanoparlante un gran número de textos fundacionales que originalmente fueron publicados en inglés. Esto ha permitido que se abra el campo de los estudios visuales más allá de su posicionamiento originalmente anglocéntrico, bajo el cual corría el riesgo de reproducir la exclusión que los mismos estudios visuales buscan rebasar.

---

1 Algunos ejemplos de textos que buscan implicarse en el debate de los estudios visuales desde estas latitudes incluyen: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Brea 2005); *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales* (Català Domènech 2008); *Seeing in Spanish: From Don Quixote to Daddy Yankee. Twenty-Two Essays on Hispanic Visual Cultures* (Prout 2011), y los libros de la colección Estudios Visuales de Akal, por mencionar solo algunos.

Si, como ha escrito Brea, la revista ha mantenido como primera intención la de reunir y presentar «ahora y aquí» los materiales básicos del campo de los estudios visuales y participar de la problemática de esta interdisciplina (Brea 2003, 6), es posible afirmar que su cometido se ha alcanzado a todas luces. Si bien es una pena que su publicación haya quedado truncada después de tan solo siete números, felizmente aún queda mucho por cosechar del legado que ha dejado, y que seguramente seguirá aportando esta revista.

#### Comité editorial

**Director** José Luis Brea

**Jefa de redacción** María Virginia Jaua

**Consejo editorial** Pedro A. Cruz, Salomé Cuesta, Miguel Á. Hernández Navarro, Anna Maria Guasch, Carles Guerra y Simón Marchán

#### Referencias

- Brea, José Luis. 2003. «Estudios Visuales. Nota del editor», en: *Estudios Visuales* n.º 1, pp. 5–7.
- Brea, José Luis. 2006. «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales», en: *Estudios Visuales* n.º 3, pp. 8–25.
- Brea, José Luis. 2010. «Retóricas de *La Resistencia*: una introducción», en: *Estudios Visuales* n.º 7, pp. 8–13.
- Brea, José Luis (ed.). 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Català Domènech, Josep M. 2008. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Editorial UOC.
- Guasch, Anna Maria. 2010. «José Luis Brea, pensador generoso y rizomático», en: *El País*. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2010/09/10/necrologicas/1284069601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/09/10/necrologicas/1284069601_850215.html)>, consultado el 4 de diciembre del 2013.
- Prout, Ryan and Tilman Altenberg (coords.). 2011. *Seeing in Spanish: From Don Quixote to Daddy Yankee. Twenty-Two Essays on Hispanic Visual Cultures*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

# LECTURA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN *MITO*

*Mito. Revista Bimestral de Cultura*

Bogotá (1955–1962)

Por Santiago Mutis Durán

[...] solo aceptamos el mito en su plenitud para mejor *desmitificarlo* y más fácil torcerle el cuello.  
*Mito* n.º 1

Tal vez *Mito* sea la revista colombiana de la que más nos hemos ocupado, a la que más acudimos, la que más hemos estudiado y la que más valoramos de toda esta clase de acontecimientos «intelectuales» y culturales de nuestro siglo XX. Con justicia o no, hemos hecho de *Mito* el trabajo más brillante e influyente en Colombia, el más coherente y crítico, convirtiéndola incluso en la piedra fundacional de nuestra «modernidad». No lo creo así, pero, en cualquier caso, *Mito* forma parte del despertar y del afirmarse de nuestro ensayo y de nuestro espíritu crítico, y también de nuestra nueva pretensión, la de comprender e intentar, tal vez, «aliviar la escabrosa tarea de vivir», como en esos años decía Álvaro Mutis.

«No hay muchas revistas hispanoamericanas —escribe Octavio Paz en 1959— que podamos leer con el mismo placer ávido con que, en sus tiempos, leímos *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* o *Sur*. Sin duda el siglo se ha cansado... *El Hijo Pródigo*, *Orígenes* y *Las Moradas*, han desaparecido... El sermón, la homilía, la exposición de la buena doctrina, se han convertido en los géneros literarios preferidos de los “espíritus avanzados”. A diferencia de lo que ocurría hace veinticinco años,

en nuestros días el radicalismo en política está teñido de superstición burocrática y se alía al “academismo” en literatura y al conformismo en filosofía y moral... Una de las revistas por las que aún circula un poco de aire fresco —y otros saludables venenos— es *Mito*, la valerosa y valiosa publicación fundada por el poeta Jorge Gaitán Durán. Valiosa, aunque desigual, porque en cada número se puede leer, por lo menos, un texto memorable. Valerosa porque Gaitán Durán, uno de los espíritus más despiertos y originales de la nueva literatura hispanoamericana, partidario del riesgo intelectual, no ha vacilado en publicar algunos documentos ejemplares y explosivos, como el “Diálogo entre un sacerdote y un moribundo”, de Sade, y la “Historia de Edelmira B.”, testimonio atroz de la sexualidad hispanoamericana».

*Mito. Revista Bimestral de Cultura* surge en Bogotá en abril de 1955, publica cuarenta y dos números —hasta junio de 1962— y no solo es una revista, sino un plan cultural, que incluye un programa de radio (manejado por Jorge Eliécer Ruiz), el proyecto de una librería, una lúcida y activa editorial y la revista, que publicará históricas separatas.

Ediciones Mito solo incluirán un título dedicado a las artes plásticas (1958), *El museo vacío* («Un ensayo sobre el arte moderno») de Marta Traba, quien en ese entonces ya había publicado en Buenos Aires un libro

(de ipoesía!) y publicaría su obra siguiente en 1961 en la Librería Central de Bogotá, fundada por el poeta Gilberto Owen: *La pintura nueva en Latinoamérica*.

En el comité patrocinador de *Mito* figuran dos importantes críticos de arte (Vicente Aleixandre, *Luis Cardoza y Aragón*, Carlos Drumond de Andrade, León de Greiff, *Octavio Paz* y Alfonso Reyes), pero solo uno de ellos, y por excepción, escribirá de artes plásticas en la revista, como tampoco, o muy poco, sus directores (Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel), quienes ejercieron la crítica de arte y de cine (en otras publicaciones), en textos que hoy se encuentran en buena parte recogidos en libros.

Podríamos —deberíamos— decir que *Mito* realmente comienza en el quincenario *Crítica* (1948–1951) de Jorge Zalamea, y que continúa, crece y se ahonda, por un camino más generoso y fecundo —hoy patéticamente abandonado— en la revista *Eco* (1960), que también será un proyecto cultural, más amplio y, para mí, más interesante, sumando a la revista una galería de arte, una editorial y la librería Buchholz, instalada en el centro de Bogotá.

En cuanto a las artes plásticas en *Mito* podríamos empezar mencionando:

1. el desinterés estético de sus páginas;
2. la «exclusión» de los críticos de arte Walter Engel, Juan Friede, Casimiro Eiger, Eugenio Barney Cabrera, Ernesto Volkening...;
3. su cercanía a Marta Traba (el único crítico con revista propia), y
4. las artes plásticas no son su principal interés.

En el **número 1**, la revista abre una página (!) para el «Cinematógrafo», donde Jorge Gaitán Durán comentará (con solo sus iniciales) la película *Nido de ratas* de Elia Kazán, y Antonio Montaña *Trigo joven* de Claude Autan Lara. Ambos destacan valores sociales y humanos sobre los posibles valores estéticos, o el análisis de la imagen en sí: «No obstante su experiencia de hombre de teatro, Kazán nos demuestra, con más fuerza

en cada nueva película, las posibilidades del cinematógrafo como arte autónomo y total. Ningún otro cineasta americano actual —a excepción de Huston— ha sabido presentar problemas de la condición humana en Estados Unidos de manera tan descarnada, viva y, a la vez, tan válida estéticamente... Películas como *Nido de Ratas* son una denuncia de un medio social, a pesar de ciertas precauciones explicables por la atmósfera que reina en Hollywood». Y dice Antonio Montaña: «*Le Blé en Herbe* [la obra de Colette “trasladada al idioma cinematográfico”], como novela, muere en la pantalla. Y nace, allí mismo, una nueva versión más hermosa quizá que el original: la fílmica. Diferentes... en su esencia». Pese a todo, agrega Montaña, mucho «de su valor radica en el tema», que ha suscitado polémica. Se le ataca su amoralidad, pues no hace justicia castigando la falta moral, sino que opta por el «simple y descarnado planteamiento de un hecho». Frase que vela una nítida afirmación sobre estética, forma, estilo y tratamiento de la imagen, de la cual no se ocupa J. G. D. en su nota.

En la página siguiente la revista menciona un ciclo de «Conferencias sobre la Crisis Moral» y celebra la aparición de una nueva revista (mensual) de literatura, publicada por Belisario Betancur, del partido conservador. «Cuando sean editadas volveremos a tratar de estas conferencias, cuya importancia es obvia, con el detenimiento que se merecen. Por ahora queremos preguntar, y preguntarnos, si la crisis obedece a una ruptura del esquema moral tradicional o al hecho de que el esquema moral tradicional se ha transformado en “una apariencia” inoperante y no responde ya a las necesidades de nuestra época».

De *Prometeo* (la «nueva revista») comenta: «La aparición de revistas... de cultura nos parece un indicio del renacimiento cultural del país. Nuestros suplementos literarios son en general de excelente calidad, pero, por su misma naturaleza, no pueden presentar obras de extensión... por ejemplo el ensayo, una de las mayores preocupaciones, y uno de los caudales de *Mito*.

En el **número 3**, al fin, aparece un comentario sobre artes plásticas: una brevísima reseña de «La Exposición [de pintura] de Cecilia Porras», firmada con las iniciales de Jorge Gaitán Durán, quien dice, o mejor, exclama: «la más grande revelación de la pintura colombiana, desde 1947». Hoy es imposible creerle, aunque sea, una sola de estas palabras. La nota se refiere a la generación que apareció ese año, con la aspiración y la «capacidad para lo universal»: Obregón, Grau Araújo, Ramírez Villamizar, Lucy y Hernando Tejada, «los más importantes de esa nueva sensibilidad», ya con «un sólido prestigio» en 1955. Pero J. G. D. reclama, primero, que nuestro público no entendía ni aceptaba esa nueva sensibilidad, que antes de 1947 Colombia, en cuestiones plásticas, «estaba retardada medio siglo» y que «tal vez nuestra crítica [tampoco la] ha comprendido». ¿Por qué? Por el tema de Cecilia Porras en estos cuadros: soledad, tristeza y vida interior, que es lo que encuentra J. G. D. en una «Cartagena que los cartageneros no han descubierto todavía»: un «universo despojado, de una desnudez conmovedora, logrado a base de tonalidades grises»... Sus dibujos —dice al final la nota— son de «lo mejor» en Colombia. Tal vez por estas razones se ilustró el libro de cuentos de Álvaro Cepeda Samudio *Todos estábamos a la espera*, publicado por la Librería Mundial en 1954 —escrito en su mayoría en la clave de «soledad sin solución» de Nueva York—, con dibujos de Cecilia Porras. Este libro es el «ingreso de la cuentística nacional a la modernidad», declarará Jacques Gilard en 1980, esa modernidad y universalidad que obsesionan a *Mito*. Sin embargo, las ilustraciones de Cecilia Porras son solo eso, ilustraciones, sencillas, claras, bonitas, elementales...<sup>1</sup>

1 Cecilia Porras ilustrará también el volumen de cuentos de Baldomero Sanín Cano, *Pesadumbre de la belleza*, publicado por *Mito*. «Tres de los más importantes pintores colombianos modernos y un pintor español de renombre —dice la publicidad de la revista—, han contribuido con dibujos a las Ediciones Mito, a saber: Alejandro Obregón, ilustró el volumen del Marqués de Sade; Grau Araújo, ilustró “Muestras del Diablo”, de Pedro Gómez Valderrama; Roda, ilustró “Literatura y Sociedad” de Hernando Téllez...»

En la importante publicación que hace Gaitán Durán de su «Diario de viaje» en el **número 5** de la revista (enero 1956), el arte sí es personaje principal. La catedral de Chartres o la reconstrucción de Varsovia, metódicamente devastada por los alemanes durante la guerra. Piensa Gaitán que la arquitectura —y el urbanismo— pueden ser un arte, podrían, deberían serlo: ¡un acontecimiento humano!; pero la ideología le hace decir: «se han levantado grandes bloques colectivos, nudos de las construcciones obreras del futuro». Los mosaicos de Venecia, vistos sin fe, se convierten en fría artesanía: «a una estructura social y económica corresponde una superestructura ideológica... [L]as técnicas nacen, se desarrollan y mueren con el cuadro histórico que las hace necesarias para la expresión». Triste percepción en un poeta, y pobre en el *Diario de un escritor*. Su permanente interés en «el tema», esta vez, de la sexualidad, le hará ver en Botticelli «la plenitud de un mediodía inundado por las emociones y los colores del ardoroso clima florentino... El dibujo abierto hacia el infinito, se cierra en el espacio para apretar las formas hinchadas por el deseo... Bajo las ropas transparentes de Simonetta, las carnes redondeadas por el amor se solazan en el esplendor de la materia».

El mismo Gaitán comentará que su visión es completamente opuesta, por ejemplo, a la del crítico de arte italiano Lionello Venturi (1950). Sin embargo, duda si estas figuras de Botticelli expresan «voluptuosidad o dolor».

Gaitán ama los museos. De las cerámicas de Picasso en el Museo Grimaldi, nos dice en el *Diario*: «la composición de Picasso, y Picasso mismo, se incorpora a la tierra, a la materia transformada en arte por la mano del “buen obrero creador de formas” y ajena a todo *idealismo* plástico» (*Siempre tras la exaltación de vivir*). El realismo de Brueghel, el genio sarcástico del Bosco («la madurez de Brueghel comienza a ser fructuosa cuando se sustrae a la influencia del Bosco»), Menling, los pintores flamencos del XV y del XVI, casi incomprendibles sin «la *belleza* yacente» de la vieja ciudad, con la que tienen una *íntima unión*: «uno se pregunta si es el

ambiente lo que desata la emoción ante la poesía de sus cuadros o si, por el contrario, es la perennidad de su arte lo que permite identificarse con esta ciudad milagrosamente conservada en otra época». (*La ciudad como cultura y la cultura como ciudad*). De Van Gogh (en «el excelente» Museo Comunal de Ámsterdam, que da un «panorama completo de la evolución del pintor») nos dirá: «comienza buscando la luz material», pero «la fruta que devora debe poseer bajo la pulpa “algo más”», entonces «inicia la lucha por esa luz interior», *su pugna mortal para acceder a la expresión total*: «Anexar lo humano, a través de esa combustión que va destruyendo su energía». Esto, según Gaitán, le impedirá «alcanzar la armonía orgánica de lo subjetivo y lo objetivo». Van Gogh «entreveía la contradicción trágica a la que se sentían abocados quienes buscaban, aislados, los dos fundamentos» de la unidad: la luz material y la luz interior, «síntesis superior» que demostraría su entrañable amor humano, aspecto que la crítica moderna ha desvanecido con sus alabanzas, *más temibles que la condenación*.

Pierre Courthion, en su texto «Después de Picasso», da por terminada su influencia en el arte, celebra que el Louvre le haya abierto las puertas, pero mucho más que lo vaya a hacer con los artistas de «la nueva generación», la que ya no lo necesita, en un gesto «de exageración», sin duda necesaria en la «reacción normal» de la juventud en contra de las generaciones anteriores: «La juventud parece alejarse de este arte cerebral y geometrizable», busca una expresión «desenfrenadamente intuitiva». En nuestros días —dice el autor traducido por *Mito*— el artista «no puede dirigirse más a una sola ciudad», sea Nueva York o París (catalizadoras de la creación artística), la «apreciación no es ya nacional, ni aun europea, sino intercontinental, a la escala planetaria, con los riesgos que esto comporta». El artista «tiene conciencia de este estado de universalidad que se espera en nuestros días de la creación artística». Lo que choca —dice Courthion— es «la pobreza de América».

Mientras tanto, Hernando Valencia Goelkel nos informa que Lucy Tejada «partió hacia Europa en 1952»,

artista con «una de las obras más maduras dentro de la reciente pintura nacional». Hoy (1956) «tenemos ocasión... por primera vez», de ver «la evolución de su oficio al contacto con las influencias y la vida europeas». Para «un artista americano, y más si este es joven como Lucy Tejada, siempre hay algo de cegador deslumbramiento al contemplar originalmente, en su raíz y en su medio, el capital artístico de Europa, esa concentración de artes cuya impresionante corporeidad» no puede reemplazar el libro (ni ningún tipo de reproducción). A Valencia Goelkel, a quien parte de la obra de Ortega y Gasset le parece señorera, la obra de Lucy Tejada le parece en cambio «una de las más maduras y más interesantes»...

Más adelante, en el **número 6** de la revista, para Fernando Charry, admirador de la obra de Luis Cardoza y Aragón, el gran ejemplo de «arte universal» —tan pretendido por *Mito*— es la pintura mexicana, que «ha ganado la mayor universalidad». Lo mismo parecería decir Marta Traba páginas más adelante citando al profesor argentino Ángel Guido, «uno de los que en América han trabajado más por la revalorización de los valores artísticos continentales en el arte [*Redescubrimiento de América en el arte*]». «El ras-cacielo y la pintura mexicana constituyen hasta hoy la única originalidad plástica en el arte actual de América». Pero —dice Marta Traba— «sobre la pintura mejicana habría que discutir largamente». Y así lo hará, por un camino un tanto pedregoso. «¿Qué quiere decir *Un Arte Americano?*» se titulará su artículo, algo cansado en la retórica de la época. Marta Traba cita un texto del pintor uruguayo Pedro Figari, en el que este lamenta el sentimiento «simiesco de los pueblos jóvenes que antes de actuar... copian el cansado paso de Europa». Pero Marta Traba coge el toro por... la cola: «¿Y qué ofrece el resto del mundo indígena después de cuatro siglos de exterminio, miseria y abandono?». Después del eclipse del barroco español y portugués —dice Marta— América del Sur «acepta sin prejuicios la tutela artística de Francia». Ella sabe que el asunto es político, y se apresura a contestarse a sí misma en esta movediza indagación: «Es posible que invocar el *americanismo* sea un deseo de provincianos nacido de

un complejo de inferioridad por nuestra falta evidente de cultura». ¿Somos un pueblo semibárbaro para Marta? Sin duda, pero ahora, y más que todo los «blancos». Pero regresemos al arte, y a doña Marta, que en ese entonces no debe haber cumplido aún sus treinta años: «es posible que esta expresión no tenga nada de colectivo, puesto que las condiciones económicas, geográficas y culturales son muy distintas de un país a otro en América; es posible que se trate de una expresión individual, como hasta ahora lo demuestran los... seis [sic] grandes pintores que hay en América: Portinari, Petorutti, Figari, Torres García, Guayasamín, Obregón y Wilfredo Lamb». Obras tan heterogéneas, dice ella, «no nos pueden definir qué es el *americanismo*». ¿Es esto lo que su crítica se proponía demostrar? Sí, que el «nacionalismo continental», como los «nacionalismos regionales», es «errado», «peligroso» y «nefasto». Sin embargo, anhela una «verídica voz americana». (*Contra toda evidencia, una esperanza*). Y ahora nosotros preguntamos: ¿Vienen del marxismo, de la sociología, de la política, del intelectualismo, del afán del progreso o de la estética semejantes preguntas? Años más tarde, Marta nos introducirá a su *Historia abierta del arte colombiano* con estas palabras: «He escogido... solo aquellos artistas cuyas obras podían ubicarse claramente dentro del problema de un arte nacional».

En un ensayo anterior (escrito en 1949, pero publicado en el mismo número 5 en la revista de 1955/6), Daniel Arango se propone «ver si lo que tan triunfalmente anotó» Ortega y Gasset en su libro *La deshumanización del arte* «mantiene aún crédito en nuestra conciencia». No se trata aquí del pensamiento de Ortega, tan atractivamente asistemático, sino de exponer una serie de argumentos contra el arte contemporáneo, extraordinariamente visto en la claridad de Ortega en su ensayo, que no es más, dice él, que la «intención de filiar el arte nuevo mediante algunos de sus rasgos diferenciales». El ensayo de Ortega se publicó en la *Revista de Occidente* en 1925, y se refiere a los primeros lustros del siglo, que el siglo XXI regurgitará con el nombre de «arte contemporáneo», y que en Colombia acogió la revista *Mito* en sus más vigorosas

contradicciones, sin tomar una posición unánime, sino haciendo un fecundo nudo con las corrientes opuestas, expresadas años antes de la existencia de la revista, cuando tan mal conviven las obras de Pedro Nel Gómez, Carlos Correa o Ignacio Gómez Jaramillo, por ejemplo, con las esculturas de Negret, la pintura semifigurativa de Alejandro Obregón o los cuadros abstractos de Eduardo Ramírez Villamizar; o los cuentos de Hernando Téllez o José Félix Fuenmayor con los de Pedro Gómez Valderrama; o la poesía de Aurelio Arturo con la de Álvaro Mutis, o la de Fernando Charry con la de Héctor Rojas Herazo. Estéticas, poéticas, formas y actitudes, vitales y artísticas, que en su nacimiento fueron opuestas, antagónicas, y que en el momento de *Mito* surgían como excluyentes y plenas.<sup>2</sup>

Sin embargo, Daniel Arango sí asume una posición en la revista y, contrariando a Ortega y Gasset, toma partido contra la deshumanización del arte, tan

---

2 Podemos considerar las obras de Arturo y de Mutis como el enfrentamiento de dos maneras opuestas de asumir la crisis («moral», ha dicho *Mito*): una, la de Arturo, es el retorno —diáfano— a la infancia, a la naturaleza, al amor, que es también la inteligentísima visión de Daniel Arango, su advertencia y su propuesta. La otra, la de Mutis, es el adentrarse en la crisis: la serpiente que cambia de piel, ciega ante la voz de una nueva epifanía. Quien primero y más claro ve esto en la poesía de Mutis fue tal vez Jorge Eliécer Ruiz, al decir, un año antes de la aparición de la revista *Mito* (y de la cual formará parte), de su libro *Los elementos del desastre*: «dominado su corazón, sujeta la esperanza, condenadas las vanidades de la salvación, ha encontrado que la verdadera poesía, la que nombra y que no alcanza, está en el caos de los elementos» (1954). Nada tiene que ver esta oposición frontal con rivalidades entre temperamentos, sensibilidades y estilos o poéticas, se trata de dos respuestas a una misma realidad, que se desgarran, y que muestran mutuamente su reconocimiento y respeto, confiadas en sí mismas y en las hondas diferencias de sus caminos. En ambos poetas esto se hizo evidente. Aurelio Arturo escribió en 1948 sobre los poemas de Álvaro Mutis: «inventan nuevos mitos e invaden zonas hasta ahora vedadas en nuestra poesía... [Es] la irrupción en nuestras letras de una poesía auténticamente nueva». Y años después Álvaro Mutis, al participar en un importante encuentro internacional de poesía en Ciudad de México, dirá ante los micrófonos: «No leeré mis poemas... mientras mi compatriota Aurelio Arturo permanezca inédito», y leyó la poesía de Arturo.

triumfalmente exhibida por el arte nuevo, que también tendrá acogida en la revista, no ya la de aquellos lustros, sino la que encarna la nueva y «escabrosa tarea de vivir» de los hombres, «hijos del pánico y la costumbre» (A. M.). Contra «el tropel de la nueva horda, que nos arrastra sin ira ni piedad», aparecía «un nuevo orden que rechaza la tenebrosa miseria de estos años» (*donde el hombre / ha dejado su alma que ronda extraviada / sin remedio*. A. M.). Pero este es el paso que no dará Daniel Arango en su lúcido ensayo. Lo primero que propone Arango es volver a mirar los principios de ese arte nuevo de comienzos del siglo XX, y negarle su prolongación, ya que su poética «quiso mantener para ella sola el secreto de la poesía, del fenómeno artístico, pero he aquí que si la poesía estuvo en ella también estuvo en otras partes». (*Un pequeño mundo que se hace pasar por el mundo total*).

«A nombre de esta provincia virgen condenamos anti-guas tierras, de las cuales vivíamos y vivimos. Pues bien —se pregunta Arango— ¿qué ha quedado? Un mundo nuevo, desde luego. Pero también el gran cansancio que significa estar forzados a habitar sólo en él». Y esto, piensa Arango, asfixia y pervierte todo nuevo propósito estético, además de proponernos olvidar lo que «conserva más vida que la que discutimos». La poesía que llamamos contemporánea —cita Arango a Mac Leish— «fue originalmente, y sigue siéndolo, una poesía de rebelión literaria, y como tal es una poesía adaptada no a la creación de una nueva organización poética de la experiencia, sino a la destrucción de las viejas organizaciones poéticas». Y dice don Daniel, ya en sus propias palabras: esta «poesía (permítaseme tomar... la poesía como denominador común del arte de una época) no surge pues de una experiencia general del hombre sino que se dirige contra la utilería o los procedimientos de las corrientes anteriores... Esta poesía de rebelión literaria, producto sólo de razonamientos estéticos, tenía que crear necesariamente una poética que justificara su salto al vacío». (*¿Por qué, a qué horas se formó un hombre nuevo para aplicarla?*).

Son deslumbrantes la transparencia y la coherencia con las que Ortega teoriza y elabora el «manifiesto» de

aquel arte contemporáneo que Arango no acepta y al que opone frontalmente sus razonamientos: «Una de las más monstruosas teorizaciones de este tiempo consistía en formular que lo humano o la convivencia con lo humano inhabilitaba la función estética... Según la frase socorrida, “el llanto y la risa eran, estéticamente, fraudes”». Ortega propone en su ensayo la escena viva de un hombre ilustre que agoniza y la pintura que se hace de dicha escena, para ejemplificar cómo todo «melodrama», todo compromiso afectivo, todo sentimiento empaña y destruye el valor estético de la obra de arte. Pero lo débil de la generalización —comenta Arango— «consistía en asegurar que sólo esa mirada [la más distante] era estética». (*Se trata, tan solo, de conseguir valores plásticos*). «Nadie explicó, no obstante, si esos valores se podrían conseguir también al asumir el drama total que se desarrollaba en la alcoba. Nadie explicó si el drama impedía que esos valores aparecieran». Se ha disminuido lo humano, dice Arango: la nueva estética, en rigor, «parte de una ensañada disminución del hombre» y justifica «el aspecto inhumano y estéril» de su creación. El hombre tuvo en sus manos «un instrumento que no correspondía a su sensibilidad entera. Ya no estaba movido sobre todos los subsuelos del ser sino sobre una rampa cristalizada que lo obligaba a andar en puntillas». (*Raras plantas que se cultivan en el vacío*). Para Arango nunca hubo otros años como estos, de lo cual francamente dudamos. Dice: «No hubo cosa nutricia ni raíz viva que no dejara de avergonzar. Las emociones, el sentimiento, lo que hace, en fin, la breve historia del hombre, era una zona deleznable». El nuevo arte nos pregona que aumenta, que conquista un nuevo territorio. Pero si hemos abandonado tanto, «si no están esas cosas, ¿sobre qué se aumenta?».

Hasta aquí va Arango en lo que compromete a las artes plásticas; seguirá, olvidando a Ortega, tras el fenómeno poético, el misterio, el romanticismo, «el divino furor»... y el cinismo, la estafa, «la retórica del surrealismo», el ahora, «donde no hay más norma que perderse», en oscuras corrientes, entre «fuerzas innumerables». (*La artificialidad del arte contemporáneo se debe a que un procedimiento reemplaza al hombre*).

Arango propone para toda estética, para todo artista —a quien él ve «detenido a cada paso del laberinto que él construyó, aterrado, por fin después de tanta soberbia, ante la noche que cae sobre sus caminos»—, salir de la confusión, del mundo «que él ayudó a construir», dejar su *tenaz escudriñar en el anochecer de su aventura* —«el arte nuevo está helado en su raíz»—, abandonar este *último resplandor* de la cultura contemporánea, que «mantiene el desencuentro del ser humano» —como un párpado atrozmente levantado a la fuerza «hemos vivido frente al arte nuevo»— y desear otro arte «sin referencia exclusiva a los adelantados de lo estético», la búsqueda de «una nueva ternura para el ser, por sus emanaciones sencillas, sus viejos hogares, sus sentimientos espontáneos y sus espontáneas aspiraciones»... (*una suerte de fraternidad con las provincias todas del alma...*) «un retorno», «un ir, otra vez, a la persona... Que el arte deponga su soberbia especializada» para que, después de tan largo encierro en su laboratorio, vuelva a encontrarse con los «movimientos del alma que había olvidado... No sabríamos decir un mejor destino para el arte que debe nacer, que esta capacidad de compañía con que puede llegar al hombre».

(En una nota anterior, Fernando Charry Lara había citado a Cardoza y Aragón donde este define para sí, y para nuestra América, el Surrealismo que Daniel Arango rechaza, convertido, afirma, en una nueva retórica —«Ningún sistema verbal estraga tanto el gusto como el de esta poesía inconsciente»—. Dice Cardoza: «La conmoción del surrealismo encierra para mí mayor interés que su obra. Su influencia es su obra mejor».)

*Mito* privilegió la filosofía, el pensamiento, la poesía... no las artes plásticas.

En su **número 8** (1956) le dedica menos de diez renglones (!) en letra pequeña a la exposición de medio centenar de obras del «pintor peruano», radicado en Colombia, Armando Villegas: talento, trabajo fino, «elegante», sugestivo... «gentil habilidad», pero *se tiene la impresión* de que «no afronta todos los riesgos y de

que se mantiene, un tanto fácilmente, en el límite de lo figurativo y de lo abstracto». Pocos como él se abrían en aquel momento al mundo abstracto con tanto sentido. Una gran crítica de arte tal vez no lo hubiera dejado extraviar en lo figurativo, que en él no tuvo mayor importancia, al menos para el arte, pero no por la supuesta oposición entre arte figurativo y arte abstracto, si uno es cierto y el otro falso, etc., sino si Villegas era falso en uno y cierto en otro. Crítica quiere decir tamiz.

Sin embargo, en este mismo número Rafael Santos Torroella escribe sobre los problemas de la crítica de arte, en un texto no muy legible. Dice don Rafael: «Alguien ha dicho que la historia de la crítica de arte es una historia de tremendos fracasos»; e insiste, con otra cita, esta vez con nombre propio, Benedetto Croce: «puesto que existen tantos artistas modernos, malos y pésimos, es perfectamente natural que existan cuando menos, otros tantos críticos, pésimos, malos y mediocres». Y continúa brillando: la crítica «no podría subsistir sin la obra de arte...». Todo se vuelve «problemático y dudoso en la crítica... No se sabe dónde comienza ni dónde termina, cuál es su misión, si tiene alguna»... En esos mismos años, mas no en *Mito*, Casimiro Eiger escribirá uno de los más bellos y lúcidos ensayos de toda nuestra ensayística, «El arte clásico de Eduardo Ramírez Villamizar», que avergonzaría a la revista y al señor Santos Torroella, tan inútil, pretencioso y ajeno a lo que sucedía en esa década colombiana (y venezolana, peruana, mexicana...). Sin embargo, tres ideas reproduce Torroella; la primera, de Lionello Venturi: la distancia entre historia y crítica de arte es «un tanto insidiosa, porque induce a los críticos a ignorar la historia y a los historiadores a desentenderse de la crítica». Según Torroella «esta tesis del profesor italiano... solicita, más que la fusión, la confusión de dos actividades». La historia —dice— no puede ser *testigo y juez*. La otra idea es de Baudelaire: «para ser justa, esto es, para que tenga razón de existir, la crítica será parcial, apasionada, política, es decir, practicada desde un punto de vista exclusivo, pero que abra los más dilatados horizontes posibles»; con esto quiere demostrar Torroella

que no existe «identidad alguna entre la historia... y la crítica», y que una crítica tal puede —debe, diríamos nosotros— subsistir sin la obra de arte. En cuanto a «periodismo y crítica de arte», entre generalidades, dice: «...lo más que de ella se nos ofrece en columnas de la prensa no viene a ser otra cosa que la supervivencia deleznable y empobrecida de unos principios y de una actividad trasnochados e inservibles». ¿Se referirá al trabajo de «su jefe», Gaitán Durán, realizado en *El Tiempo* en los años anteriores? ¿Al de Luis Vidales? ¿Al minucioso y tan valioso trabajo de Walter Engel? ¡Vaguedades! La tercera idea: es preciso hacer de la crítica de arte «algo que cuente por sí misma como expresión viva de un modo de ver, pensar y sentir el fenómeno de la creación artística; algo que, en definitiva, si vinculado a esta última, se reintegre para sí misma, como pensamiento y creación literaria, en un auténtico valor de cultura». Es decir, la crítica como creación. «Comprensión y estima que afiancen [la] singularidad que [alienta] en la obra de arte. El solo hecho... de que en las historias de la literatura no figuren, entre los apartados que se dedican a los diversos géneros de expresión literaria, uno en el que estudien los escritos sobre arte, debiera inducir al crítico a muy graves reflexiones. Nada más triste que el crítico sólo crítico, llegado a la expresión literaria sin vocación de obra ni de estilo». Es decir, la crítica como un género literario, como debiera volver a serlo también el ensayo, secuestrado y deformado por la academia, en cuyas manos ya no es más que un instrumento, una triste e insípida herramienta, un objeto amorfo e irreconocible agobiado por un aparato teórico.

En el **número 10**, la revista se ocupa tan solo con diez líneas de las artes plásticas: dos pintores colombianos, Alejandro Obregón y Cecilia Porras, «y un español», J. A. Roda. «Obregón es el pintor más dotado que ha habido en Colombia... Su defecto es cierta propensión hacia la brillante facilidad».

El **número 13** le dedica tres renglones (!!) a la revista *Prisma*, dirigida por Marta Traba: «una de las mejores publicaciones consagradas a las artes plásticas que hemos tenido... Ojalá pudiera extenderse más

su ámbito, hasta el instante quizás excesivamente limitado a espíritu de taller» (!!). Este número de *Mito* abre con la reproducción, en blanco y negro, del cuadro *4 de mayo* de Alejandro Obregón, con dos carros blindados del Ejército Nacional o la Policía y las palabras «Muerte al tirano», pintadas en mayúsculas como un grafiti junto al primer plano de la paloma de la paz con la cabeza desgonzada y tan grande como los tanques antimotines. La «huelga estudiantil era un hecho en varias universidades... En las horas nocturnas, la muerte de los dos estudiantes puso un estremecimiento de pavor en la ciudadanía. Cientos de estudiantes estaban encarcelados...», dice Pedro Gómez Valderrama, del comité de dirección de la revista, en su «Crónica de Mayo», que comienza así: «Hasta el dos de mayo, la vida del país parecía venir en un ritmo lento, casi en un compás de conformidad aparente. Se habían producido hechos políticos de profunda importancia, pero sus efectos se encontraban latentes...». Y termina, seis páginas adelante: «Terminamos de redactar una declaración de *Mito*, que se publicará hoy en un plegable, con el Manifiesto de los intelectuales. Alejandro Obregón está con nosotros...».

*El reciente movimiento de liberación carecería de sentido si Colombia volviera* —dice en otro texto la revista, firmado por dos de los directores y por su fundador— *a ser dirigida por quienes hicieron del asesinato, la tortura, el cohecho y el robo un sistema de gobierno.* Sin comentarios.

En el **número 15**, Andrés Holguín trae cuatro páginas sobre «La pintura de Wiedemann», en la sección de «Circunstancias» (!!). Además de la admiración (22 acuarlas en la exposición de la última creación del artista) por la maestría, la vitalidad, la «frescura interna» y «el poder de renovación artística» de Wiedemann, Holguín reconoce y valora la evolución, un lento proceso hacia la madurez de la obra, donde su compenetración, la integración con nuestro paisaje, capta «su significación más profunda, veraz e inédita», entregándonos «cuadros de nuestra naturaleza que nosotros mismos, y nuestros pintores, ignorábamos». Se necesitaba —nos dice Holguín— «un artista cabal, una visión fresca, una intuición sin prejuicios, para que la obra

misteriosa pudiera nacer». El mundo de Wiedemann «no ha cambiado esencialmente» —dice Holguín—, sus nocturnos están ahí, pero «no como reiteración», sino como lenta depuración de «su yo más auténtico». Hemos asistido —dice— al triste coro de artistas que, «frente a una nueva tendencia artística dominante... se creen en la obligación de incorporarse en las filas del nuevo movimiento», violentando su «personalidad íntima», que debería estar en plena y perfecta correspondencia con la creación estética.

Holguín ve en estas nuevas acuarelas (1957) claridades que asume como valores: sinceridad, lealtad y contemporaneidad. «Nada más fugaz y huidizo que esa esencia de un tiempo dado, pero es lo cierto que no hay obra artística perdurable que no participe de ese tiempo y que no se inserte en la corriente de esa fugitiva esencia temporal». La figura, el motivo externo —observa Holguín—, que antes era «obvio y directo», está evolucionando hacia el abstraccionismo. Las figuras, ahora *latentes*, se van disolviendo «entre colores de una transparencia y de una pureza ejemplares». Sin embargo, estas criaturas no se han hecho «menos reales... No, de manera alguna. Al contrario. Y esta es una de las... paradojas del gran arte». Sus paisajes tropicales, esos extraños nocturnos, «aquel movimiento de mujeres», son *mucho más verídicos* que «todo realismo simple, que todo detallismo», en esta manera de «descomponer la luz». Entre sus primeros cuadros, sus óleos «directos bajo una luz vertical, y estas acuarelas, de inclinación abstracta, estas últimas pueden ser más realistas, más veraces, más vivas». Por la emoción del color. Pero —se pregunta retóricamente Holguín— «¿estamos en presencia, aquí, de una pintura abstracta?». Por fortuna, no —se responde apresuradamente—, pues el *abstraccionismo*, para él, «apela solo a su función decorativa» dejando todo como en el aire —sustraído de la ley de la gravedad—, desprovisto de sustancia y de emoción, de elemental figuración —por vaga que sea— y, sobre todo, «desprovisto de ese calor que transmiten a la obra de arte las experiencias profundamente vividas». Parece que don Andrés, como de alguna bella manera tampoco Daniel Arango, no acepta aún que todo arte

es abstracto, en menor o mayor grado, como ya lo tenía escrito Juan Friede, y que Wiedemann avanzaba en ese sentido, pues —como lo dice el mismo Holguín— va haciendo más simples sus medios expresivos, «más puros... Así el gran arte se acerca a una síntesis. Estos trazos, estas manchas, estas líneas esenciales, son testimonios de esta síntesis». Holguín se vivifica ante estos «paisajes dispersos», ante *estas atmósferas iluminadas*, ante este clima interior. Color, disonancias, contrastes, equilibrios... ¡Basta el milagro de una sola armonía! «Así domina el arte». «*Creo que Colombia* —culmina diciendo Holguín— *debe estar orgullosa de este hijo suyo*», quien en muy poco tiempo se convertirá en un pintor abstracto, donde se disolverá el tema tan querido por Holguín, y el paisaje tropical será solo pintura.

En el **número 16**, al fin, la revista publicará a Luis Cardoza y Aragón: «Semblanza de Orozco». Aquí aparece, en solo tres suculentas hojas, un escritor, que conoce todo del arte del que habla, y lo convierte en obra, en su obra, como tal vez añora Torroella: biografía, riesgos, sensibilidad, una manera, *sus* pintores, su escritura, su poesía... tan lúcida y real, tan admirable, verdadera, libre, tan firme en entusiasmos y en honda humanidad, en convicción y fervor por el arte. Dice Jorge Cuesta: «El principio de este escritor es: “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”». ¿Y la pintura?: «Una prueba concreta de la existencia de la poesía».

Cardoza parte de Eisenstein, porque quiere hacer ver que en él se funda «la corriente que dio en México los mejores frutos». Siempre he pensado que el tratamiento de la imagen (permitiéndome ignorar aquí el que él haya iniciado el montaje, la narración dramática...) que hizo el grupo de Eisenstein en la cinematografía ocasionó en Colombia, por lenta carambola (no como azar, sino como movimiento de la cultura), toda la magnífica reportería gráfica que hicieron en nuestros periódicos, y después en algunas revistas, los fotógrafos del pueblo que aquí debemos ocultar bajo solo dos nombres: Luis B. Ramos y Leo Matiz.

«En 1931 Eisenstein se halla en México, tierra de promisión para su espíritu. Con clarividencia penetra en lo popular, lo sarcástico y lo trágico. Orozco ha sentido, oscura y profundamente, sorbiéndolo por las raíces desde niño, el fuego central de tradiciones que aún entibia los senos de Coatlicue. El sentimiento de la muerte en el mexicano, la lucha social, los corridos de toros, los grabados de Posada, desarrollaron en el soviético un mundo que le germinaba como por nostalgia y por exceso de civilización e hiperestesia».

«... En México, Eisenstein escruta en todas direcciones, con facultades que aún no se han estudiado en su significado y trascendencia: no es solo un clásico... sino el fundador de lo que dio en México los mejores frutos. Su influencia fue capital. Mucho de la primera cinematografía mexicana más valiosa vive por esa influencia formalista, hoy superada, aunque no haya logrado llegar a [su] hondura... Caminó esta cinematografía por ruta similar unos cuantos pasos».

A Eisenstein «le gustan mis obras y va a escribir sobre ellas» (dice en una carta José Clemente Orozco en 1931). «Si la *Autobiografía* es un libro valioso, las cartas constituyen una aportación más directa para conocer las luchas y preocupaciones de Orozco. Complementan la *Autobiografía* y nos dan una sensación aún más íntima y descarnada». Ninguna fuente está seca para Cardoza, sabe ver, escoger, encontrar, aprovechar, humanizar: «...las disputas de esos años tienen interés histórico de trascendencia mayor que las pasiones personales que reflejan. Se les puede leer ya como a las disputas literarias del Siglo de Oro». Cardoza conoce México en 1930, y se hace amigo de muchos pintores y escritores. Orozco está en los Estados Unidos pintando el mural de «Prometeo», (Siqueiros, en la «cárcel por comunista») y Diego Rivera «decoraba el Palacio de Cortés en Cuernavaca». Más de una vez —cuenta Cardoza— Federico García Lorca «me habló de la pintura de Orozco». Orozco «pinta y dibuja lo que llamaríamos su *Pintor en Nueva York* y Federico escribe su *Poeta en Nueva York*, obras en que hay relaciones de dos temperamentos muy dispares ante una misma realidad... A García Lorca lo atrajo el

carácter acerado de Orozco, la fuerza de sus cuadros, la expresión que surgía en el mexicano frente a lo que el granadino llama en *Poeta en Nueva York* «la bárbara Norteamérica».

Dice Cardoza y Aragón de sus propios trabajos sobre artistas, de sus primeras versiones conocidas: «Las consideré deficientes y parciales por descuidar las condiciones históricas o por atribuirles todo a ellas». Esto también define su trabajo, el hermoso equilibrio no vislumbrado por Torroella. Habría que dejar correr toda esta semblanza que le hace Cardoza al «poderoso y apasionado» Orozco para sentir el alcance de su escritura, de su manera de sopesar a un hombre, a otro hombre y su obra, y para tener ante nosotros el ejemplo de crítica del ensayista que utiliza sus dones, su vocación, sus ideas (¡propias!), su ser para alcanzar a otro ser en su centro. (*Ninguna fuente está seca*). Dejémoslo que nos hable del hombre, que nos haga su semblanza, el retrato de a quien «irritaba el abandono del carácter individual... las abdicaciones de la personalidad», de un hombre que, «para servir mejor, vivió solo para la pintura».

«Flaco, fuerte y nervioso, de mediana estatura, morena cara angulosa. Por los ojos de acero, detrás de lentes muy gruesos, parecían mirar dos bocas de fusil. Sobre el labio delgado, un bigote macizo y breve. Su conversación, bronca y fina, vehemente, la cortaba con una risa azteca —los ojos tensos retumbando como la risa en los gruesos cristales, porque también se reía a carcajadas con los ojos— le sacudía el cuerpo enjuto y mostraba dientes muy separados que recordábanme sus monosílabos de sílice cuando no quería hablar. Si no conociese su bondad, la risa y los ardientes ojillos taladrantes perpetuarían en mí la falsa impresión de la gárgola. Pasaba de la gravedad de su ternura amarga a una jocundia juvenil y sarcástica. Sus cambios de humor no entorpecían su amistad clara y abierta. Hablaba quedito, suavemente, desafinando hacia lo agudo al matizar conceptos. De pronto, su fuego desbordado estallaba de jovialidad y reía como un niño de peder- nal muy niño y demasiado viejo. Un niño de dinamita... lo seguiré viendo por estas calles, hablando solo, a veces

en voz alta, gesticulando y caminando tan aprisa que va corriendo, sin sombrero o con el sombrero deforme puesto como bien podía caerle al azar, encorvado, el paraguas semi-entreabierto meciéndose en el antebrazo mutilado, embebido en lo suyo, ardiendo en la más alta fiebre de México». (No hemos citado lo que Cardoza dice de esta pintura —tan lúcido— para dejar solo su singularidad en la crítica: ver qué clase de hombre sostiene una obra, cómo, devolviéndole su integridad, y la importancia del carácter. [*Para el que sabe ver, ninguna fuente está seca*]).

En un número posterior (*Mito* 30, 1960) Fernando Charry escribirá sobre Cardoza, fundiendo en su texto, «Orozco y Cardoza y Aragón», la poesía («tan alejada de todo realismo, nos revela, en cambio, su pasión por la realidad») con la obra crítica («en Cardoza y Aragón, la crítica, rigurosamente hablando, es arte»), fusión que raras veces alcanza su equilibrio y que no aprecian mucho los críticos a secas.

También advierte Charry en la obra poética de Cardoza lo que tan difícilmente encuentra Marta Traba en el arte americano: «la nube remota de lo indígena y su gran universo de sueño, mitos, pesadillas, magia... la corriente oscura y milenaria de los siglos [que] inunda con furia y espiritualidad», lo cual compagina muy bien con lo que dice el mismo Cardoza del arte mexicano: «México surge y camina por el filo en que se funden Oriente y Occidente. Un loto de una parte, un teorema de la otra». Teorema que paradójicamente rige la vehemente y lúcida crítica de Marta Traba, y oscura corriente que alarma la bella serenidad de Daniel Arango.

Pero Charry también dará sus propias opiniones sobre la pintura de José Clemente Orozco —que ha podido conocer en México—, comparando sus colores con alaridos, en los que «Orozco se desgarran en total decepción y amargura». Orozco señala —agrega Charry— la estupidez y la bestialidad «para salvar, por contraste, la dignidad humana», pero Charry no oculta que Orozco lo horroriza, que *el horror es una presencia avasalladora* en su pintura, ni que «no produce placer sino...

estremecimiento». «Algo hay en ella de sadismo», concluye, inclinándose tal vez hacia la corriente de aquel arte nuevo que nos explicitara Ortega y contra el que Arango hubiera podido contraponer este de Orozco, de Rivera o de Eisenstein.

Esta afirmación última de Charry, quien escribiera sus mejores poemas sobre la violencia colombiana, me hace pensar, por contraste, en las palabras con las que Federico García Lorca iniciara su lectura pública de *Poeta en Nueva York*, pues provienen de una fuente vigorosamente distinta: «Yo no vengo hoy para entretener... No quiero, ni me importa, ni me da la gana. Más bien he venido a luchar. A luchar cuerpo a cuerpo... y no quiero daros miel, porque no tengo, sino arena o cicutas o agua salada. Lucha cuerpo a cuerpo en la cual no me importa ser vencido... Y hoy no tengo más espectáculo que una poesía amarga, pero viva, que creo podrá abrir sus ojos a fuerza de latigazos que yo le dé».

Charry, que en su extensa obra ensayística no hablará de arte —ni de música, novela o teatro, mucho menos de la personalidad—, lo hace aquí porque está comentando el libro *Orozco* que la Universidad Nacional Autónoma de México acaba de publicarle (1959) a Cardoza, y porque conoce sus trabajos sobre plástica contemporánea mexicana, a los que valora francamente y hace figurar con admiración entre «los estudios verdaderamente importantes con que se haya contribuido al desarrollo y conocimiento de un arte que descubre *lo americano más auténtico*». Otro tema candente, del cual Cardoza fue un gran expositor.

Respecto al oscuro duende, lo auténtico americano y el arte indígena —evidentemente temas álgidos y recurrentes—, cada escritor de *Mito* tendrá su pensamiento propio. Sobre este último, lo indígena, *Mito* se mostró esquivo, como hacia el folclor, razón por la cual, creo yo, nunca fueron invitados a escribir en la revista ensayistas como Gerardo Reichel-Dolmatoff o Guillermo Abadía.

A todo esto *Mito* fue ajeno, como también al arte popular. Reichel-Dolmatoff introduce el capítulo de

su libro dedicado a la cosmogonía de *Los Ika, Sierra Nevada de Santa Marta*, con un poema de William Blake, porque nada encuentra más afín a esta antigua percepción del universo que el poema de un *místico* europeo, del cual sí se ocuparía *Mito*:

*Ver un Mundo en un Grano de Arena  
Y un Cielo en una Flor Silvestre,  
Abarcar el Infinito en la palma de tu mano  
Y la Eternidad en una hora.*

Y Jean Charlot hizo en 1926 una aclaración sobre el llamado arte popular, que es necesario traer al presente: «En este país [México] la producción plástica es cosa tan natural como en otros la actividad comercial. Por eso, estatuillas de barro, tan admirables como las de Tanagra, se venden a 30 centavos, y pinturas de tanto estilo, como los más preciados bizantino-italianos, se amontonan en rincones de sacristías o se dan al peso de la hoja de zinc, sobre la cual están pintados. Por eso también resultaría imposible vivir del arte para los profesionales educados en academias y afinados por el costoso viaje a Europa, sin recurrir a algún expediente, aniquilando la desastrosa competencia “plebeyas”. Por mucho tiempo bastó con el desdén al indio y al pobre, pero cuando ya no fue posible, gracias a cambios sociales, esconder del todo al hombre moreno y a sus creaciones, hubo de encontrarse otra cosa. No se podía menospreciar su producción misma, por ser excelente. Entonces se inventó el truco del “arte popular”, gracias al cual se podía rendir homenaje a los objetos de arte y seguir despreciando al artista autor de ellos, escondiéndole, dizque por su provecho, porque sus obras, cesando de ser anónimas, hubieran cesado de ser populares, y ya no hubieran interesado a la “élite”» (Citado en López, 2005).

Fina harina... de otro costal.

La revista *Mito* debería haberse llamado *Crisis*, ya que en ningún mito cree (a menos que sea el de la Libertad) y sí, en cambio, aspira a crear un espacio, inteligente, real, donde afirmar valores (entre ellos al que se oculta bajo la mal llamada «tolerancia»), urgente

reclamo exclusivo de épocas en conflicto, que *Mito* reconoce existe en Colombia como crisis política, social, intelectual y, sobre todo, moral. Crisis, terrible partera de la modernidad... en la que tanto cree el fundador de la revista.

Desde Hiroshima —escribe Gaitán Durán— «el hombre ha avanzado demasiado en la vía de la complicidad, de la aceptación del mal». Crisis que bien sabemos no proviene de Hiroshima, ni de los campos de exterminio nazis, sino del individuo que incumple cada día todos y cada uno de los principios que según Mahatma Gandhi (asesinado en 1948) salvan una civilización del hundimiento.<sup>3</sup> Tal vez por esta razón *Mito* prefiere —aunque no lo dice— el cine a las artes plásticas, pues con él puede hablar de la crisis, de moral, de ética, de economía inhumana y de los temas que desafían la revista y que sus directores no ven en el arte abstracto, que con tanta decisión surge a su lado.

En el **número 4** de la revista (1955) leíamos: «*Mito* se propone prestar a cada entrega mayor atención al cine. El reestreno en Bogotá de *Los Tiempos Modernos* nos ha dado la ocasión, largamente esperada, de rendirle un homenaje a Charles Chaplin», y lo hace, reproduciendo, primero que todo, el discurso que Chaplin da —vestido de Hitler— en *El gran dictador*. ¿Por qué? Porque en nuestros días «y sobre todo en América», este discurso adquiere «mayor significación que nunca».

Y como la crisálida que sale a la luz, Chaplin surge del *Hitler* redimido, y nos habla como la voz de los Evangelios, «A aquellos que puedan oírme, les digo», y entonces nombra y se afirma en la fraternidad, contra la máquina, la velocidad, contra nuestra inteligencia y sabiduría que se han puesto del lado del mal y del cinismo; protege la amabilidad, la bondad, la inocencia, pues sin estas cualidades «la vida se perderá»; «deseo

---

3 Los siete pecados capitales que pueden destruir una sociedad, según Gandhi, son: la política sin principios, la riqueza sin trabajo, el placer sin conciencia, el conocimiento sin carácter, el comercio sin moralidad, la ciencia sin humanidad y la fe sin sacrificios. (Tomado de Molina 1975).

ayudar a todos», dice *Hitler*, y exhorta a los soldados a abandonar las armas; los «brutos han llegado al poder», luchemos «por un mundo decente»... Solo el que no ha sido amado odia, y no tiene redención.

Entre las magníficas veinte páginas siguientes del homenaje, Hernando Salcedo se ocupa de *Monsieur Verdoux*, filmada por Chaplin en 1947: un estremecedor juicio moral —y condena— a la sociedad moderna, lo que hizo que muchos la calificaran de inmoral, de «película maldita». Charlot, el humilde y conmovedor personaje de Chaplin, se ha convertido aquí en un criminal... dentro de un mundo criminal, lleno de asesinos, qué más podría haber sido. «El mundo me parece —dice nuestro Charlot convertido en Monsieur Verdoux— un lugar siniestro».

Por todo esto dirá Gaitán Durán que Einstein, Picasso, Heidegger, que «representan ante la multitud el mito tradicional del genio», necesitan intermediario, mas no así Chaplin, quien, al contrario, «entra en comunicación directa... nos hace sentir y pensar, no solamente por la perfección de su arte», sino porque lo hace con el «modo de expresión más adecuado para nuestra época: el cinematógrafo».

¿Será este el *mito* al que se le quiere torcer el pescuezo, y estas las razones por las que las artes plásticas no ocupan un lugar principal en la revista?

### Referencias

- Paz, Octavio. 1966. «Los Hospitales de Ultramar», en: *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral.
- García Lorca, Federico. 2009. «Adiós», en: *Poeta en Nueva York*. Madrid: Espasa Calpe, colección Austral.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1991. *Los Ika, Sierra Nevada de Santa Marta. Notas etnográficas 1946-1966*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- López Casillas, Mercurio. 2005. «Introducción», en: *Manuel Manilla*. México: Editorial RM.
- Molina, Gerardo. 1975. *La crisis moral en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.

# ACIERTO Y FRUSTRACIÓN: EL PROGRAMA EDUCATIVO DE LA REVISTA *PRISMA*

*Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte*

Bogotá (enero de 1957–noviembre de 1957)

Por Nicolás Gómez Echeverri

Desde su llegada a Bogotá en septiembre de 1954 y durante treinta años, la crítica e historiadora del arte Marta Traba desplegó en diversos frentes un implacable programa de crítica y enseñanza del devenir artístico de nuestro país, Latinoamérica y el resto del mundo occidental. Esta labor no fue homogénea en su totalidad, pues cambiaba según su lugar de domicilio, las referencias teóricas que iba conociendo y las variables del mismo acontecer artístico. La iniciativa, gestión y coordinación de la publicación de doce números de la revista *Prisma*, entre febrero y diciembre de 1957, es uno de los tantos frentes en los que Traba impulsó sus ambiciones de promover y difundir la reflexión en torno al pasado y el presente de las artes plásticas. *Prisma* se formuló como modelo educativo del devenir artístico local e internacional que funcionaba en dos niveles: en el interior del grupo de redacción —como un prototipo de escuela de críticos de arte—, y hacia el reducido público del arte de mediados de siglo XX en Colombia.

En 1957, Marta Traba ya había emprendido una admirable carrera como crítica, historiadora y docente de arte: figuró en la emisora HJCK; había presentado cinco programas en la televisión nacional (*Una rosa de los vientos*, *El museo imaginario*, *Una visita a los museos*, *El ABC del arte* y *Curso de historia del arte*; véase Gómez 2008a); publicó artículos teóricos y

críticos en los diarios y revistas más importantes del país, también en publicaciones especializadas como *Mito*, *Estampa* y *Plástica*; dictó una cátedra de historia del arte en la Universidad de los Andes (1956–1965) (véase Escuela de Bellas Artes... 1987) y había realizado un esquema de cursos libres sobre arte en la Universidad de América. Dichas labores comprueban el afán divulgativo de un proyecto intelectual que integró las concepciones teóricas e interpretativas que Traba tenía respecto al quehacer artístico de su tiempo, así como del papel que jugaba el público general especializado ante esta producción.

La revista *Prisma* fue un proyecto editorial concebido por Marta Traba y algunos de sus estudiantes más destacados del curso sobre Historia General del Arte Moderno que dictó en la Universidad de América entre junio 15 y septiembre 4 de 1956 (*Intermedio* 1956e; 1956f). El curso se dividía en catorce lecciones que abarcaban diversos movimientos artísticos de vanguardia que tuvieron lugar en Europa a lo largo de la primera mitad del siglo XX (*Intermedio* 1956b; 1956c, 1/15). Milena Esguerra recuerda: «Marta Traba tenía un dominio impresionante, una gran habilidad de palabra respaldada por un profundo conocimiento. Todos estábamos maravillados, no se oía ni una mosca» (Esguerra 2006). El curso convocó una numerosa asistencia gracias a la popularidad que Marta Traba había

Marta Traba dictando un curso en la Universidad de América, Bogotá, 1957. Fotógrafo anónimo, colección particular.



conquistado en los medios de comunicación.<sup>1</sup> Bajo su coordinación y seguimiento, el grupo de estudiantes —en su mayoría, profesionales industriales y comerciantes o estudiantes universitarios que mantuvieron el ánimo por la investigación y el desarrollo de textos— conformó el comité de

redacción de *Prisma*.<sup>2</sup> Su preparación se había dado a lo largo de los últimos meses de 1956, y en diciembre de este año la prensa advertía su aparición:

En los primeros días del año entrante comenzará a circular el primer número de una revista de estudios de crítica artística, *Prisma*, dirigida por Marta Traba y redactada por un grupo de

1 En una alocución radial en la emisora HJCK, el crítico polaco Casimiro Eiger adulaba la labor divulgativa y didáctica de la crítica argentina a través de sus cursos en la Universidad de América, entre otras iniciativas adelantadas por mujeres dignas de encomio por su activa participación en la gestión cultural del país a lo largo de la década de los años cincuenta, entre ellas Teresa Cuervo Borda, Sophy Pizano, Cecilia Ospina de Gómez y Judith Márquez (véase Eiger 1956). Información complementaria sobre la actividad de Casimiro Eiger en la emisora HJCK puede leerse en Gómez (2007); Engel (1956) e *Intermedio* (1957a).

2 María Isabel Arango, María Cristina Gaviria de Albrecht, Stella Bracht, Milena Esguerra, Gloria Espinel, Kitty de Preminger, Clara Inés Pombo, Inés Quintero, Inés Torres de Quintero, Álvaro Quintero, Juan Posada, Luis Felipe Rodríguez, María Cristina Rubio, Marcela Samper, Teresa Tejada, Maruja Olarte, Eduardo Angulo y Simón Preminger, encargado de las finanzas. En números posteriores aparecerían en la plana de redactores los nombres de Miguel Ángel Cárdenas y Germán Téllez, y serían publicadas colaboraciones de Gabriel Giraldo Jaramillo, Angelina de Lara y un artículo sobre Fernando Botero escrito en conjunto por Gloria Zea y Marta Traba.

# Prisma: una nueva revista de arte

## Las actividades artísticas de Marta Traba. Quince años dedicados al arte. Cursos en la Universidad de América

El año pasado por esta época, los salones de la nueva y exitosa Universidad de América veían entrar puntualmente, dos veces a la semana, el más heterogéneo grupo de estudiantes de que tuvieran noticia en sus no muy numerosos años de existencia: profesionales reconocidos y estudiantes universitarios, al lado de amas de casa y circunspectos jefes de hogar que encontraban un sitio entre sus ocupaciones cotidianas para asistir a la experiencia interesante de un curso poco frecuente en nuestro medio; como puede ser el del controvertido Arte Moderno. El curso, que atraía a casi un centenar de aprovechados alumnos, estaba a cargo de Marta Traba, la esposa del periodista Alberto Zalamea, cuyo nombre, bien conocido por todos los que se interesan en temas artísticos, aparece frecuentemente y casi cotidianamente en periódicos o revistas de arte, al frente de críticas sinceras y constructivas, o de artículos de estudio bien meditado, con la autoridad que le dan sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Buenos Aires, los posteriores de arte en la Escuela Leonello Venturi, en Roma, y en la Escuela del Museo de Louvre, en París, a la vez que la inestimable experiencia de sus interminables visitas a los mejores museos de Europa y los Estados Unidos, en los casi quince años —debió estar entonces en la escuela— que ha pasado interesándose en cuestiones artísticas.

El espectador curioso se hubiera asombrado suficientemente ante el novedoso sistema de enseñanza, lejos de la acostumbrada pasividad receptiva de los alumnos que logra una clase dialogada, que en el caso mencionado se volvería de ardua y apasionante polémica dividida en dos claros y definidos bandos que identificarían las corrientes de nuestro ambiente: los adeptos y los contrarios al arte de nuestro siglo, que por su inexplicable proceso de inmovilidad de ideas se han empesado en permanecer alejados de la realidad artística de su tiempo, estancándose en un pasado que no satisface ya las necesidades de un arte proyectado en una época, en una precisa y determinada época según la actual.

Esta experiencia era interesante y para expandir en los temas propuestos el espíritu incansable de Marta Traba la llevó a proponer a los interesados, un insólito programa de trabajo: la investigación, sistematizada y profunda, de los temas que hubiera llamado preferentemente la atención de cada uno, con el propósito —sin vagar de aguijones más tarde en una revista. Desde entonces, además de las visitas a todas las exposiciones que se inauguraron en Bogotá, y continuó más allá de los tres meses del curso, tuvo lugar todos los martes en su casa, en un ambiente ac-



Con una excepcional facilidad de expresión, y con la condición que le han dado sus estudios de arte en universidades americanas y europeas, Martha Traba hizo, en la primera época de la televisión, un interesante curso de Historia del Arte que contaba con el mayor número de teleoyentes. Posteriormente, los interesados en asuntos artísticos han podido ser su firma en artículos cortos o estudios de temas pictóricos de interés americano o universal.

ceptor y amable, una reunión de estudio tan fructuosa como para poder reunir un número suficiente de interesantes trabajos bibliográficos u originales sobre temas de arte nacional, americano o universal. Dieciséis colaboradores entusiastas entre los que pudo escoger un hábil grupo directivo compuesto de Simón Preminger como gerente, el arquitecto Eduardo Angulo como

director responsable, Teresa Tejada como asesora artística, además de un comité de redacción integrado por la totalidad del grupo heterogéneo, siempre bajo la dirección inmejorable de la joven profesora argentina. El feliz resultado ha sido recogido en una atractiva revista de alcances artístico-culturales, que se ha propuesto una hábil labor infor-

mativa: acaba de salir a la luz el primer número de 'Prisma', atractivamente editado en 'Antares' con un contenido que enfoca acertadamente ese mismo propósito de enfocar el arte nacional, americano y universal: un artículo sobre dos jóvenes muralistas colombianos, por Teresa Tejada; 'La técnica del arte pre-colombino', por Simón Preminger; 'La Plástica en la escultura de San Agustín', por Marcela Samper; una confrontación entre el arte actual mexicano de Rivera y Tamayo, por Marta Traba, y un estudio sobre el Bauhaus de Weimar, por Eduardo Angulo.

Hay un sumario ya preparado que incluye un número de marzo oportunamente dedicado al arte italiano contemporáneo en la época en que se celebrará la Bienal de Venecia, y otro dedicado al arte religioso, que saldrá en la época de Semana Santa.

La feliz iniciativa de Marta Traba tendría que buscarse como resonancia lógica de muchos años de su joven vida dedicados a los intereses artísticos. Profesora de arte en la Universidad Nacional de Buenos Aires, directora de varias revistas de arte, y escritora ágil, adecuada de crítica acertadísima e imparcial, nuestra capital le debe una labor didáctica y cultural admirable comenzada hace dos años en la televisión —poco tiempo después de haber venido a Bogotá por primera vez— y continuada a través de sus mencionadas y elogiadas intervenciones en la prensa, como introductora de exposiciones de artistas nuestros, y como definitiva impulsadora de todo lo que tenga que ver con el progreso artístico en el país. Los cursos iniciados en la progresista Universidad de América se complementarán este año con un curso sobre el Renacimiento Italiano que, por otra parte, se lleva todas las preferencias de la joven profesora, y que significa un elemento indispensable para tratar de entender el arte moderno, como una época privilegiada que luego de varios siglos, sigue influyendo, más de lo que pudiera creerse, en el arte de nuestra época, aún en los movimientos que pudiéramos clasificar de más revolucionarios e innovadores.

### Apuntes médicos



«Prisma: una nueva revista de arte», La República, 6 de febrero de 1957, Bogotá. Recorte de prensa. Fotografía tomada en los estudios de Televisión Nacional.

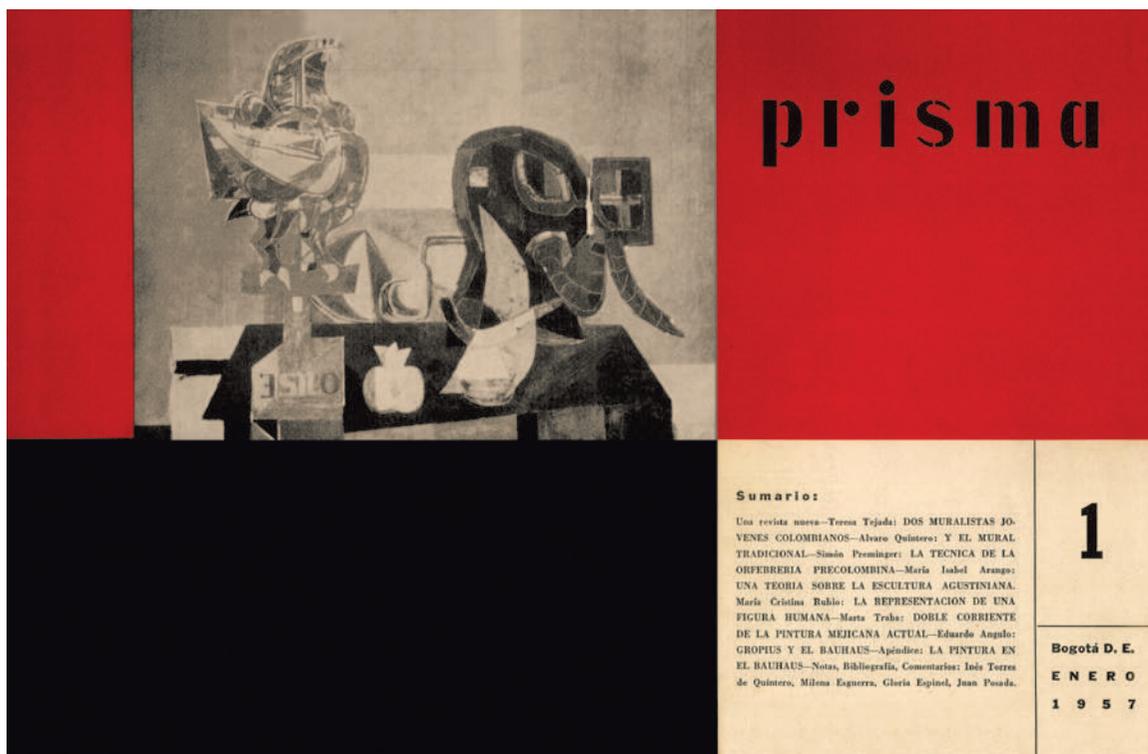
quince profesionales, arquitectos y estudiantes interesados en especializarse en crítica de arte. La finalidad de la revista será dar a conocer y difundir, mediante los estudios realizados por dicho grupo, distintos aspectos del arte colombiano y americano y publicar investigaciones sobre arte universal. (Intermedio 1956d)

El precio de cada ejemplar de *Prisma* era de un peso y la suscripción anual costaba diez pesos. Según Milena Esguerra: «era una aventura donde nadie iba a ganar ni un centavo. Lo único que teníamos era un convenio

con la imprenta Antares que no nos cobraba nada»<sup>3</sup> (Esguerra 2006). *Prisma* logró perdurar durante un año gracias al apoyo de bancos, agencias de viajes, compañías textiles, petroquímicas o cerveceras, aseguradoras, firmas de arquitectos, museos, panaderías y ferreterías, entre otras empresas, en las cuales una amistad o algún familiar colaboraron con un anuncio.

3 Gonzalo Canal Ramírez dirigía Antares. A partir del número 9 de *Prisma*, su impresión y proceso editorial estuvo a cargo de Menorah, Bogotá.

Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte n.º 1, enero de 1957.  
En la tapa, ilustración de Alejandro Obregón.



Su primer número incluye una editorial titulada «Una revista nueva», en la que Marta Traba señaló los principales objetivos del grupo de trabajo. Traba advertía la necesidad de familiarizar al público con temas artísticos por medio del ejercicio de la crítica. Así, aclaraba que en el caso de América la responsabilidad de los escritores radicaba en conformar una «base de conocimiento» por medio de una «labor didáctica» que preceda «a la expresión del estilo y las ideas originales». Finalmente, estipuló que un propósito importante de *Prisma* era conformar un grupo activo especializado en crítica de arte que se enfrentara al arte de forma inteligente y disciplinada (Traba 1957b). Estos propósitos corroboran la doble intención educativa del proyecto, hacia el interior del grupo de redacción y hacia el público lector.

La conformación del grupo de investigadores resultó en un núcleo de conversación y reflexión en el cual «Marta Traba tenía fe» y «había despertado interés y entusiasmo en el tema de las artes plásticas», según recuerda Marcela Samper (2008). Marta Traba quería que

*Prisma* fuera una escuela de conformación de críticos entrenados en la investigación y la escritura sobre arte. De esta manera, procuraba que hubiera un método sistemático para la realización de cada número que trascendiera la tarea de escribir un texto y que, en cambio, promoviera la dinámica colectiva de participación, discusión y análisis que se anuncia en el subtítulo de la publicación: *Revista de Estudios de Crítica de Arte*.

[...] cada uno eligió el tema de investigación que más le interesaba: los temas fueron dispares y algunos con poca bibliografía, de manera que quedaban librados al criterio personal y por la misma razón resultaban de especial interés. Más adelante se armó, en líneas generales, el sumario de los primeros números y el trabajo se subdividió siempre de acuerdo con las preferencias particulares. (Pachón 1957)

El grupo de redacción se reunía en casa de Marta Traba, quien proponía temas generales sobre los cuales debían asumir una investigación individual a la cual se le hacía un seguimiento posterior. Entre tanto, los

integrantes del grupo frecuentaban exposiciones en la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Museo Nacional, la Biblioteca Nacional o las galerías Buchholz y El Callejón; también visitaron los talleres de Richter, Wiedemann, Roda y Ramírez Villamizar. Solían reunirse en los clubes que empezaban a conformarse, y continuaban sus charlas en el café El Cisne, donde podían toparse con algún artista o escritor del momento. Aparte del compromiso con la revista, Marta Traba los convocaba como guías de exposiciones internacionales que organizaba con apoyo diplomático; entre estas, una muestra sobre arte israelí,<sup>4</sup> una sobre arte contemporáneo alemán y una selección de obras de la Bienal de Venecia de 1956, sobre la cual publicaron una guía para el público como complemento del segundo número de *Prisma*.<sup>5</sup> De igual manera, estuvo bajo la responsabilidad de algunos miembros del grupo la organización del Primer Salón de Pintoras colombianas o residentes en Colombia, en las instalaciones de la Compañía Colombiana de Seguros.<sup>6</sup> Esta muestra puede verse a la luz de un contexto social y político en el que se afianza la participación de la mujer en los diversos campos disciplinarios y del saber, cuando comienza a participar en el medio político y tiene una activa

---

4 «En el salón principal del Museo Nacional sigue abierta la Exposición de Pintura Contemporánea de Israel. La revista *Prisma* tuvo la plausible iniciativa de organizar, con tal motivo, las visitas guiadas. La primera se efectuó el sábado pasado bajo la dirección de doña Marta Traba. Las del miércoles y el viernes próximo —a las 6:30 p.m.— serán dirigidas por doña Teresa Tejada y don Eduardo Angulo, en su orden» (*El Tiempo* 1957b).

5 Este suplemento fue impreso con el patrocinio de la Embajada de Italia, y lleva el título *La Bienal en Bogotá*. Incluye los siguientes artículos: «Escultores contemporáneos italianos», «Algunos de los más eminentes críticos de arte contemporáneos de Italia», «La Bienal en Bogotá», «Los cuadros abstractos de La Bienal», «Preceptos de Leonardo sobre la pintura» y una separata titulada «Árbol genealógico de la pintura italiana moderna».

6 En este certamen participaron las artistas Lucy Tejada, Teresa Tejada, Marcela Samper, Sofía Urrutia, Cristina Wiedemann, Judith Márquez, Elsa de Narváez, Colette Magaud y Margarita Lozano (véase Traba 1957b).

y destacada participación en el campo artístico.<sup>7</sup> Complementariamente, el grupo *Prisma* ofrecía servicios de asesoría en decoración de interiores con el fin de recaudar fondos para la elaboración de su revista.<sup>8</sup>

En 1957, los críticos de arte solían cumplir su labor y ganar un espacio de legitimación ante el público de forma independiente y autónoma. Quienes ejercían esta disciplina de manera sistemática y rigurosa eran, en su mayoría, intelectuales extranjeros que llegaron a Colombia y encontraron una articulación del campo artístico, caracterizada por el advenimiento de una generación de artistas que habían estudiado en el exterior y consolidaban renovadas propuestas (Suárez 2007). La conformación de *Prisma*, aun con personas no especializadas en artes plásticas, era un intento por conferirle a un plano colectivo de discusión el conocimiento riguroso sobre este campo, y promover simultáneamente la práctica de investigación y escritura. Así, era posible ampliar las perspectivas de

---

7 Debe recordarse que el día 1 de diciembre de 1957 las mujeres en Colombia ejercieron por primera vez su derecho al voto, o que durante el mandato del General Gustavo Rojas Pinilla (1953–1957) por primera vez en la historia le fue otorgado un ministerio a una mujer: Josefina Valencia, Ministra de Educación. Específicamente, en el campo de las artes plásticas en la década de 1950, artistas como Lucy Tejada, Cecilia Porras, Judith Márquez o Alicia Tafur hicieron parte de un grupo de mujeres que tuvo una participación persistente en el plano artístico local y en el internacional y su trabajo se comprendía dentro de los lenguajes de ruptura, experimentación y búsqueda característicos de esta década; se hicieron un espacio en el campo artístico debido a factores como su formación profesional y su carácter de curiosidad intelectual que les permitió compenetrarse en un ambiente intelectual de avanzada. De la misma manera, los casos de Cecilia Ospina de Gómez, Gloria Zea o la misma Marta Traba confirman este hecho en el ámbito de la gestión cultural y la crítica de arte (véase Gómez 2008b).

8 «*Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* anuncia la instalación de su departamento de decoración interior al servicio, únicamente, de las casas en construcción. Si Ud. consigue que sus muebles, sus cortinas, sus tapetes, sus lámparas, sus objetos de adorno, sus cuadros, armonicen justamente, su casa será una obra de arte. El Departamento de Decoración de *Prisma* lo asesorará para que su casa entre en la ser de “Grandes Residencias Colombianas”» (*El Tiempo* 1957a).

PAGINA CUARTA

# PRISMA

REVISTA DE ESTUDIOS DE  
CRITICA DE ARTE

Anuncia la instalación de su  
**DEPARTAMENTO DE  
DECORACION INTERIOR**  
al servicio, únicamente, de las  
**casas en construcción.**

SI UD. CONSIGUE QUE

- SUS MUEBLES,
- SUS CORTINAS,
- SUS TAPETES,
- SUS LAMPARAS,
- SUS OBJETOS DE ADORNO,
- SUS CUADROS;

Armonicen Justamente,  
**SU CASA SERA UNA  
OBRA DE ARTE**

El Departamento de Decoración de  
**PRISMA** lo asesorará para que su  
"casa entre en la clase de "Grandes  
Residencias Colombianas".

# PRISMA

TELEFONO 487-825.

**EL CAPITAL NORTEAMERICANO**  
EN LATINOAMERICA. Condensación de un informe del Departamento de  
Comercio de los Estados Unidos, por Jorge Chini, en el 3er. No. de sep-  
tiembre, de la prestigiosa revista ECONOMIA COLOMBIANA, y valiosos  
estudios e informaciones. Adquiere en expendios y librerías. \$ 1.50.

análisis y promover la eventual multiplicación de estudios y consumidores del arte. En palabras de Marta Traba (1957b): «[...] toda persona que siga este camino no cesará, desde el momento que termine su primer aprendizaje, de convertirse en un elemento activo para la cultura del país».

Es posible considerar la conformación de *Prisma* en Colombia como un legado del proyecto editorial *Ver y Estimar*, coordinado por Jorge Romero Brest en Argentina. Desde 1948, Marta Traba asistió la dirección de dicha publicación y figuró como colaboradora en los primeros veinticuatro números de la revista (véase Traba 1948a; 1948b). Además de su concepción como un espacio formativo de escritores, *Prisma* se compara con *Ver y Estimar* en su interés por difundir los valores del arte moderno definidos desde Europa y Estados Unidos. Esta pretensión está ligada al vínculo que ambas revistas tuvieron con la élite industrial de sus respectivos países, la cual estaba conformada por un sector social abierto a los procesos de renovación cultural que se daban a través de la emergente producción de jóvenes artistas.<sup>9</sup>

La edición de *Prisma* aspiraba a transmitir las ideas del grupo y afianzar un dispositivo de formación del público lector. Los testimonios recuerdan que su circulación se limitaba a una pequeñísima población bogotana interesada en temas concernientes a la cultura, que tenía un exclusivo acceso a la Universidad Nacional, de los Andes o Javeriana y que escasamente frecuentaba el reducido número de librerías, entre ellas la Central y la Buchholz, donde la revista se distribuía.

De todos modos, vale la pena profundizar sobre sus contenidos y su propuesta como vehículo de difusión de las artes plásticas. En la nota editorial de *Prisma*, Marta Traba anuncia que «dentro de sus secciones

9 Investigaciones sobre la revista *Ver y Estimar* pueden leerse en el libro de Giunta y Malosetti (2005). Sobre la relación de *Prisma* con *Ver y Estimar* véase el artículo de Bazzano-Nelson (2005), «El legado de *Ver y Estimar*: Marta Traba y *Prisma*».

dedicadas a Colombia, a América y a investigaciones sobre temas universales de artes plásticas, [se publicarán] todos los estudios que se realicen en el grupo de redactores» (Traba 1957b).<sup>10</sup> Una revisión del índice completo de la revista permite comprobar la pretensión editorial de publicar en cada número estudios concernientes al arte universal en diálogo con el arte colombiano, asociando el pasado con la interpretación del presente (*Intermedio* 1957c).

La anterior estrategia era reforzada por la asignación de un tema para cada número. Los temas que mejor se hacen distinguir son: arte precolombino, muralismo y arte mejicano (n.º 1), arte religioso (n.º 3), dibujo (n.º 4), arte y compromiso político (n.º 5),<sup>11</sup> escultura (n.º 6) y lo más destacado en 1957 (n.º 11–12). Cada uno de los números varía el contexto temporal y geográfico de los artículos, ofreciendo así la posibilidad de comprender distintos fenómenos dentro de ejes temáticos comunes. De esta forma, los redactores de *Prisma* abarcaban aspectos diversos del románico, el renacimiento, el barroco o las vanguardias europeas; indagaban sobre arte tradicional islámico, chino o japonés; incluyeron reseñas sobre el Museo Stedelijk en Ámsterdam y la Galería Borghese en Roma, y revisaron las tendencias del urbanismo y la arquitectura contemporánea, así como propuestas de pintura

---

10 «Se pensó dividir la revista en tres secciones —continúa diciéndonos su directora—, una dedicada al aspecto colombiano, en la cual se estudiarán de manera crítica y objetiva las obras de artistas locales, con el propósito de hacerlas conocer entre el público interesado. En la segunda se tendrá en cuenta el aspecto americano, donde tendrán cabida las obras de artistas contemporáneos de Latinoamérica que, por la completa falta de intercambio entre nuestros países, son prácticamente desconocidos para el público. La tercera parte estará dedicada a temas de investigación sobre arte universal» (Pachón 1957).

11 La portada de este número muestra una composición abstracta con la letra «V», alusiva a la victoria. La imagen refiere a la complacencia colectiva que produjo el derrocamiento del General Gustavo Rojas Pinilla el 10 de mayo de 1957.

o escultura desde México, Venezuela, Argentina y Uruguay;<sup>12</sup> a la vez, algunos de sus autores, y en particular Marta Traba, elaboraron ensayos sobre artistas colombianos o extranjeros radicados en este país, que comenzaban a hacer su aparición en el campo artístico local.<sup>13</sup>

La revisión de trabajos de artistas y arquitectos colombianos por parte de los autores de la revista *Prisma* deja ver un claro ejercicio crítico. Los artículos sobre producción extranjera partían de investigaciones existentes e información incluida en libros y catálogos. Con los artistas y arquitectos locales, el ejercicio surgía de la relación directa con las obras o de entrevistas con los mismos. Así, aunque la mayoría de artículos sobre artistas colombianos son de la autoría de Marta Traba, las dinámicas de investigación entre el grupo y la publicación de los textos ofrecían nuevas perspectivas sobre el panorama artístico colombiano.

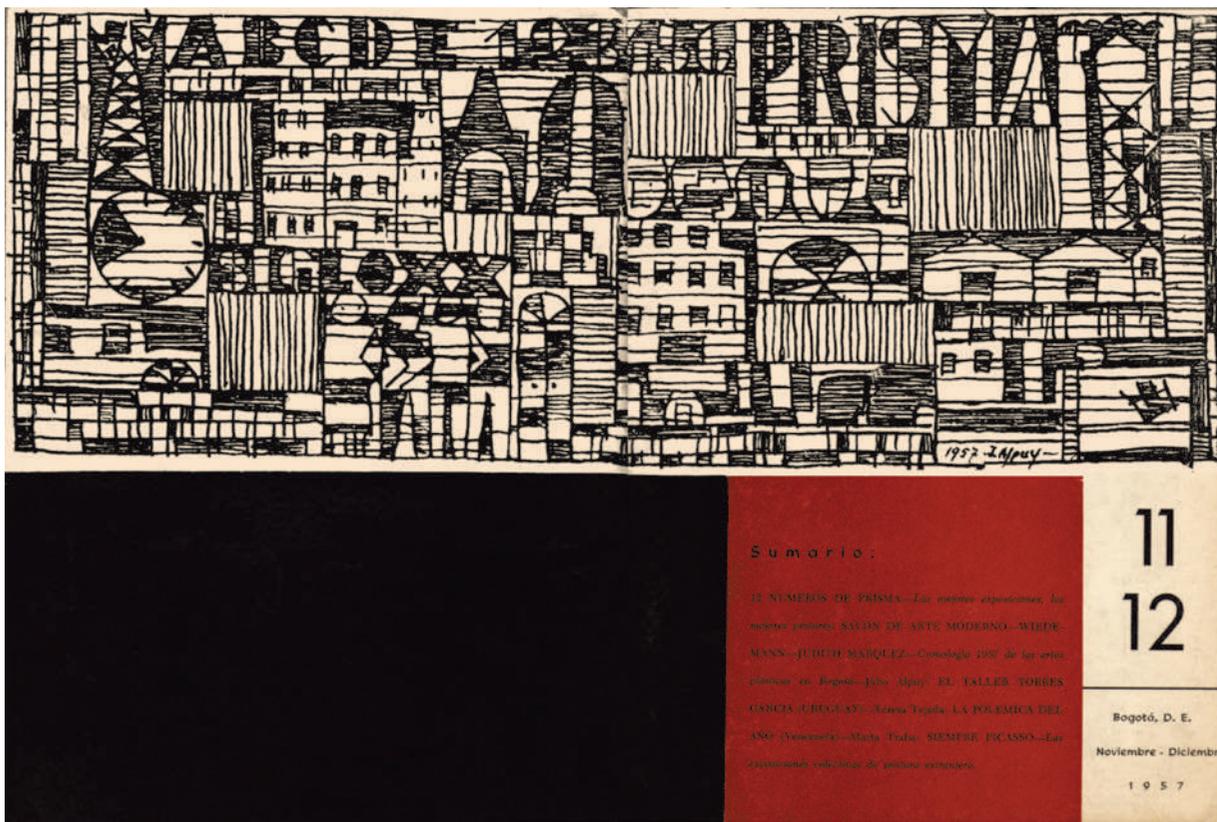
Algunas secciones adicionales a los artículos y ensayos de investigación apoyan su carácter informativo y

---

12 En la sección de correspondencia del número 7 de la revista *Prisma*, Cristina Medardi, de Bogotá, pregunta por qué *Prisma* no publicaba artículos sobre arte latinoamericano con mayor regularidad. El comité de redacción contesta: «La razón está en que resulta enormemente más difícil conseguir documentación sobre artistas contemporáneos latinoamericanos que sobre temas europeos y esa documentación es imprescindible para escribir sobre ellos. Son muy pocos los artistas latinoamericanos de este siglo que han tenido la buena suerte de que se les haya dedicado una monografía. Buenos Aires es la ciudad que ha editado más estudios sobre artistas nuestros, pero una monografía continúa siendo un material escaso, si no se refuerza con otras muchas cosas y si no se la actualiza con fotografías de obras más recientes. Sin embargo, *Prisma* ha solicitado a casi todos los centros de arte de Latinoamérica que le envíen material gráfico en abundancia para poder hacer conocer las obras en Colombia. Así, en el próximo número, aparecerán reproducciones de numerosas obras últimas ejecutadas en la Argentina, que son todas desconocidas por el público colombiano y esperamos continuar de la mejor manera posible la sección americana».

13 Entre ellos: Eduardo Ramírez Villamizar, Hugo Martínez, Juan Antonio Roda, Ignacio Gómez Jaramillo, Leopoldo Richter, Guillermo Wiedemann, Fernando Botero, Alicia Tafur, Alejandro Obregón, Hernando Tejada y Judith Márquez.

Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte n.º 11-12, diciembre de 1957. En la tapa, ilustración de Julio Alpuy.



didáctico. Por ejemplo, la sección «El cuadro del mes» —que tuvo tres apariciones— difundía reproducciones de obras de arte colombiano significativas para la plana de redactores. Asimismo, incluyeron un espacio para publicar preguntas que los lectores enviaban por correspondencia (n.º 4, 6, 7, 10) con las respectivas respuestas de la redacción. Esto —en sus palabras— «considerando que el planteamiento de problemas estéticos y su resolución, reviste un interés que puede alcanzar a todos nuestros lectores» (Redacción 1957).<sup>14</sup> Agregaron también una sección de comentarios sobre exposiciones y bibliografía (n.º 1, 3, 4, 5 y 9), que permitía difundir la información de actividades y lecturas complementarias a los temas tratados. Además deben considerarse los textos de autores

14 Al respecto, Eduardo Angulo (2009) confesó que las preguntas que fueron publicadas en la primera aparición de esta sección (n.º 4) fueron inventadas por ellos mismos con el fin de promover a los futuros lectores para enviar sus preguntas.

célebres como Malraux, Baudelaire, Read, Couturier, Miguel Ángel y Leonardo, como recursos que permitían conocer las perspectivas de ilustres pensadores que ya habían reflexionado sobre los conceptos tratados y que le otorgan trascendencia y legitimidad a las nociones puestas en juego.

Respecto a la factura de *Prisma*, sus autores recuerdan el trabajo grupal de recortar y organizar los cuadros de texto y las imágenes en casa de Marta Traba o en la editorial Antares, previamente al proceso de impresión. Los ejemplares de *Prisma* miden 21,5 x 17,5 cm y oscilan entre las sesenta y las ochenta páginas. Teresa Tejada, especialista en dibujo arquitectónico, artista y directora de la sala de exposiciones de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1957, escribió algunos textos y colaboró con el diseño y la diagramación. Al respecto, recuerda que una referencia importante para su elaboración y la definición del orden de sus contenidos era la revista italiana *Selearte*

(Tejada 2008). Ciertamente, son evidentes las similitudes gráficas en detalles como la tipografía, la composición de imágenes y cajas tipográficas, así como la asignación de un color y una imagen determinada para la carátula de cada número. Marta Traba guardaba ejemplares de esta publicación y los hacía circular —junto a otras como *Goya de España* o la *Prisme des Arts* de Francia— entre los miembros del grupo, con el fin de ofrecerles referencias visuales, temáticas y metodológicas. Es incuestionable la dimensión profesional que demuestra la prolija concepción gráfica, la variedad de ilustraciones, reproducciones, avisos comerciales y la notable calidad del papel y la impresión.<sup>15</sup>

Lastimosamente, estas pretensiones eran difíciles de sobrellevar económicamente y el grupo redactor publicó el doble número 11–12 que daría fin al proyecto en diciembre de 1957. Tal como recuerda Teresa Tejada: «Teníamos mente muy moderna pero no teníamos los medios» (Tejada 2008).

La dificultad en cuanto a la gestión de pautas publicitarias que costearan el valor de la producción determinó el final de *Prisma*. Eduardo Angulo explica que el medio politizado confundía fácilmente cualquier participación en cultura con una tendencia de izquierda; aunque *Prisma* no ostentaba posición política de ningún tipo, los empresarios prefirieron prevenir cualquier vínculo con un proyecto que pudiera percibirse como contestatario.

Al tiempo que *Prisma*, también circulaba la revista *Plástica*, fundada, dirigida y realizada en su totalidad por la artista Judith Márquez, y la cual contó con diecisiete números publicados entre mayo de 1956 y mayo de 1960. La prensa capitalina reconocía los aportes de ambas revistas, *Plástica* y *Prisma*, como valientes esfuerzos que en simultáneo divulgaban la producción artística del país:

---

15 «A pesar de las excelencias del primer número, el siguiente los supera tanto en sus colaboraciones como en su presentación gráfica; la edición es de muy buen gusto dentro de lo moderno y recuerda las mejores revistas europeas de arte» (*Intermedio* 1957c).

La presencia de revistas especializadas como *Plástica* y *Prisma* y su aceptación por el público culto colombiano, el hecho de que puedan presentar regularmente un conjunto de colaboraciones originales y variadas y el verdadero milagro de que se puedan financiar y sostener sin apoyo oficial alguno, es síntoma del progreso de nuestras artes y de una cierta madurez en la cultura artística nacional. (*Intermedio* 1957b)

A pesar de su reducido alcance y de la precariedad de sus recursos, estos proyectos consolidaron espacios para la reflexión rigurosa, sensible y crítica del devenir artístico nacional. Sin embargo, la corta duración de *Prisma* significó un fracaso para Marta Traba. Esto, sumado al lamentable e irónico hecho de que ninguno de sus miembros continuó la labor de investigación y crítica de arte.

#### **Equipo editorial**

**Dirigida por** Marta Traba

**Director responsable** Eduardo Angulo

**Gerente** Simón Preminger

**Comité de redacción** Eduardo Angulo, María Isabel Arango de Vargas, María Cristina Gaviria de Albrecht, Miguel Ángel Cárdenas, Milena Esguerra, Gloria Espinel, Kitty de Preminger, Simón Preminger, Juan Posada, Inés Quintero, Inés Torres de Quintero, Álvaro Quintero, Luis Felipe Rodríguez, María Cristina Rubio de Trujillo, Marcela Samper, Teresa Tejada, Germán Téllez, Marta Traba, Maruja Olarte de Valencia

**Editorial/Imprenta** Antares (números 1–8), Menorah (números 9–12)

#### **Referencias**

- Actualidad Nacional*. 1994–1995. «Preminger, una pareja desconocida en la plástica», diciembre–enero. Bogotá, p. 9.
- Angulo, Eduardo. 2009. Entrevista por el autor de este artículo, 6 de mayo. Bogotá: documento inédito.
- Bazzano–Nelson, Florencia. 2005. «El legado de Ver y Estimar: Marta Traba y Prisma», en: *Arte de posguerra, Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Giunta, Andrea y Laura Malosetti (comp.). Buenos Aires: Paidós, pp. 171–183.

- Eiger, Casimiro. 1956 (11 de julio). «Las mujeres y las iniciativas artísticas», en: *Casimiro Eiger, crónicas de arte colombiano 1946–1963*, Jursich Durán, Mario (comp.). 1995. Bogotá: Banco de la República, pp. 450–451.
- El Tiempo*. 1957a, 6 de septiembre. Bogotá, p. 5.
- El Tiempo*. 1957b. «Noticiero cultural», 26 de agosto. Bogotá, p. 5.
- Engel, Walter. 1956. «Crítica radial», en: *Plástica. Revista de Arte* n.º 1. Bogotá, p. 1.
- Escuela de Bellas Artes 1955–1974, sus maestros*. 1987. Folleto de invitación del martes 6 de octubre. Bogotá: Espacio Alterno.
- Esquerro, Milena. 2006. En entrevista con el grupo de investigación En un Lugar de la Plástica, 28 de abril. Chía, Cundinamarca.
- Giunta, Andrea y Laura Malosetti (comp.). 2005. *Arte de posguerra, Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez, Nicolás. 2007. «El crítico en medio», en: *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 41–57.
- Gómez, Nicolás. 2008a. *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954–1958*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Gómez, Nicolás (coord. inv.). 2008b. *Lucy Tejada: años cincuenta*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Intermedio*. 1956a. «Cursos de verano habrá en Bogotá», 30 de abril. Bogotá, p. 1.
- Intermedio*. 1956b. «Cursos de verano», 7 de junio. Bogotá, p. 5.
- Intermedio*. 1956c. «El 11 de junio se inician los cursos de verano», 6 de junio. Bogotá, pp. 1, 15.
- Intermedio*. 1956d. «Noticias», 2 de diciembre. Bogotá.
- Intermedio*. 1956e. «Seminario sobre arte moderno en la Universidad de América», 16 de junio. Bogotá, p. 13.
- Intermedio*. 1956f. «Sobre pintura del Renacimiento dicta nuevo curso Marta Traba», 2 de septiembre. Bogotá, p. 12.
- Intermedio*. 1957a. «Comentarios», 12 de marzo. Bogotá.
- Intermedio*. 1957b. «Plástica», 12 de marzo. Bogotá, p. 5.
- Intermedio*. 1957c. «Prisma», 31 de marzo. Bogotá, p. 5.
- La República*. 1957. «Prisma: una nueva revista de arte», 6 de febrero. Bogotá.
- Márquez, Judith. «Prisma», en: *Plástica. Revista de Arte* n.º 5. Bogotá, febrero–marzo de 1957.
- Pachón Castro, Gloria. 1957. «Prisma (nueva revista de arte) circulará a partir de febrero», en: *Intermedio*, 13 de enero. Bogotá, p. 12.
- Redacción. 1957. «Correspondencia», en: *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* n.º 4, abril–mayo. Bogotá.
- Rodríguez Morales, Ricardo. 2002. «Plástica y Prisma: dos revistas de arte de los años cincuenta», en: *Boletín Cultural y Bibliográfico* n.º 55. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República.
- Samper, Marcela. 2008. Entrevista por el autor de este artículo, 6 de noviembre. Bogotá: documento inédito.
- Suárez, Sylvia (curad.). 2007. *Salón de Arte Moderno, 1957. 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá: Banco de la República.
- Tejada, Teresa. 2008. Entrevista por el autor de este artículo, 6 de octubre. Bogotá: documento inédito.
- Traba, Marta. 1948a. «Ángulo Éluard–Picasso», en: *Ver y Estimar*, vol. I, n.º 2, mayo. Buenos Aires, pp. 43–46.
- Traba, Marta. 1948b. «Hoja y universo de Rodin y Rilke», en: *Ver y Estimar*, vol. I, n.º 3, junio. Buenos Aires, pp. 46–49.
- Traba, Marta. 1957a. «Pintoras colombianas», en: *El Tiempo. Lecturas Dominicales*, septiembre 22. Bogotá.
- Traba, Marta. 1957b. «Una revista nueva», en: *Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte* n.º 1, enero. Bogotá.

# LOS PÁRPADOS DE BUDA: ACERCA DE UNA REVISTA DE ARTES VISUALES SIN IMÁGENES

*ramona. revista de artes visuales*

Buenos Aires (abril del 2000 – junio del 2010)

ramona.org.ar

Por Syd Krochmalny

## **El striptease y la mirada de Ramona**

Ramona Montiel corre el telón y mira al público desde el borde de la cama. Sostiene la cortina con la mano izquierda, y asoma la mitad de su cara y de su cuerpo a la espera de ser abordada. La obra de Berni es el retrato de una prostituta en la que, por cada prenda ausente, se despliega un sinnúmero de signos frente al Otro tácito dentro del cuadro y presente fuera de él como espectador. *Striptease* incompleto en el que Ramona solo lleva puestas medias de lycra que le cubren desde los pies hasta las rodillas, y sus ojos reflejan el instante previo, y quizás imposible, de ser alcanzada por ese Otro que la mira y que es mirado por ella. ¿Pero a quién está mirando, al ser anónimo del público o al ser incógnito del retrato?

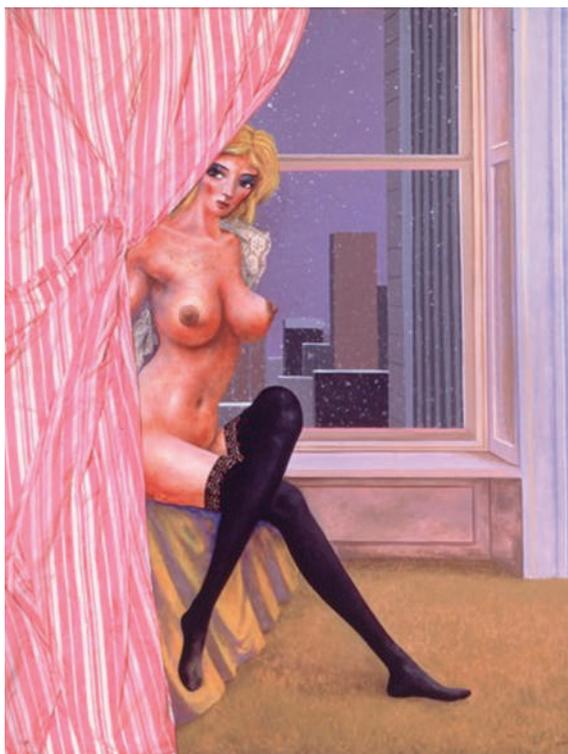
Sin embargo, se supone que las imágenes son observadas, ellas mismas no nos miran. Aunque las pinturas sean imágenes ante una mirada, y los retratos, un tipo de pintura caracterizada por plasmar una mirada que al mismo tiempo no ve nada y ve la nada, en el cuadro de Berni la mirada de Ramona se hunde en la del otro —en la mía, la suya, la nuestra— que por definición suele estar dividida. Esta dualidad entre la mirada del objeto cuadro y el objeto de la mirada pone en cuestión la fenomenología, la relación entre mirada e imagen, y se incorpora a la dualidad del sujeto-objeto.

Ahora bien, esta duplicidad —también presente en *Las Meninas* de Velázquez y en el psicoanálisis de Lacan—, aparece representada en la pintura de Antonio Berni, en el *striptease* de una prostituta. No solo la mirada de Ramona trasciende su marca como objeto, sino que también en el juego de tapar y destapar la *stripper* constituye su propio valor simbólico y su relación objetual, desmontando el mero carácter de objeto observado. Es así como la imagen de la mirada se transforma al mismo tiempo en la mirada de la imagen.

Dicho carácter dual se encuentra una vez más en el arte argentino, pero en esta ocasión encarnado por una revista de artes visuales que a su vez oficia como *arte de revista*. Esta relación aparece no solo a la manera de obra de arte o proyecto intelectual, sino como una revista cultural, donde la comunidad de lectores es, al mismo tiempo, una comunidad de *objetos miradas*. Una revista de arte que mira la escena y que es mirada por la escena; una publicación que de forma iconoclasta constituye las imágenes a través de palabras, las cuales alcanzan a aquellas —como dijo Sartre en *Lo imaginario*— desde adentro.

Esta revista llamada *ramona* se fue gestando en la década de los noventa y se editó finalmente en el año 2000, después de que Gustavo Bruzzone y Roberto

Antonio Berni, *Chelsea Hotel*, 1977, óleo, tela vinílica y encaje sobre tela, ensamblaje, 201,5 x 160 cm. Foto: Malba.



Jacoby decidieran concretar el proyecto, y de que Jorge Gumier Maier lo acuñara. Entonces *ramona*, antes *stripper* y *puta*, se convirtió en una revista de artes visuales sin imágenes, gratuita y desnuda. Un *statement* que dejó atrás la década en que el arte se jactaba de su carácter inefable, y ante un nuevo periodo en el que el mercado del arte adquiriría preeminencia sobre el resto de los criterios de legitimación.

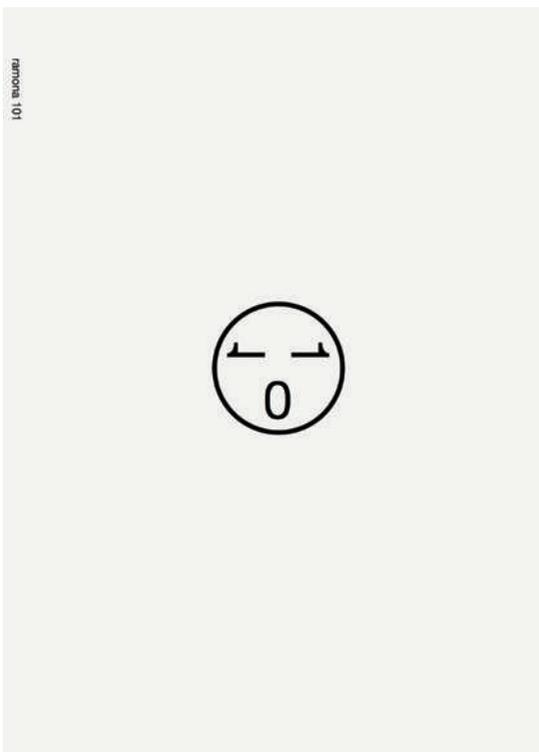
### **ramona y su lugar en la escena**

Además del dispositivo es posible considerar el lugar que la revista ocupa y el modelo de cultura que propone, al mismo tiempo que sus propiedades internas. Las revistas tienen una posición en la escena cultural en relación con los grupos a partir de los cuales se definen, constituyendo una relación social capaz de ser descrita por factores como la composición del comité editorial, el perfil de sus colaboradores, el periodo de actividad y su periodicidad, y el intercambio —críticas, informes y colaboraciones— con otras publicaciones. Las revistas también elaboran discursos con posiciones político-ideológicas y características específicas, con

una estructura, formato e información que privilegian según el público al que apelen.

En comparación con el campo actual de las revistas, *ramona* surgió en una época en la que era difícil encontrar en la Argentina publicaciones exclusivas de artes visuales orientadas a la producción contemporánea. Por un lado, la producción académica en arte, como la del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA), se reducía a la investigación histórica y circulaba en los cenáculos universitarios. Por el otro, las revistas culturales como *Punto de Vista*, *El Ojo Mocho* y *Confines* —espacios autónomos de la institución académica y legitimadores dentro de la escena cultural argentina— abordaron las artes visuales junto a otros temas como la política, la filosofía, la literatura y la cultura. De este modo, el arte contemporáneo quedó relegado a los suplementos semanales de los diarios —*Página 12*, *La Nación*, *Clarín*, *El Cronista*, *La Capital*—, y a algunas revistas culturales como *La Maga*, y la revista *Artinf*. En los diarios solo se les dedicaba un pequeño espacio a las reseñas de muestras, las cuales eran redactadas por cronistas de la facultad de Letras o críticos circunscritos a la escena del arte ya fuera por gustos personales o intereses comerciales, por nepotismo de amigos o a cambio de dinero. Dichos textos referían, por lo general, a los artistas consagrados por el mercado o la oligarquía. En el caso de *Artinf* el recorte quedaba reducido a la editora Silvia Ambrosini, dando como resultado la visión de una sola persona sobre el mundo del arte. La escritura crítica, más ligada al periodismo y al catálogo, estaba vinculada al rol de crítico que dominaba buena parte de los espacios oficiales de exhibición y circulación; en cambio, no era común el lugar para la reflexión analítica sobre las imágenes artísticas en las revistas culturales.

Mientras que una zona considerable de las artes visuales carecía de relato, otra de las tendencias curatoriales más significativas del periodo concibió una estética inefable. Jorge Gumier Maier, artista y curador, promovió —tanto dentro como fuera del Centro Cultural Rojas— un tipo diferente de arte, oponiéndose a la crítica que, según él, intentaba



ramona n.º 101, junio-julio 2010. Roberto Jacoby y Alejandro Ros.

reducir el goce estético a la racionalidad del discurso. Gumier Maier también rechazó a su vez la pintura de la transvanguardia de los años ochenta y el neoconceptualismo global de los noventa, formas de arte aceptadas con beneplácito por la crítica. Si bien la estética del Rojas alcanzó cierta repercusión en los medios locales, al ser considerada como el arte de una década, fue a costa de asumir una identidad negativa que la asociaba a una forma cultural decadente: al mundo edulcorado, sustraído de fuerza y materia de la posmodernidad, a la corrupción festiva, la pizza y el champán del menemismo. Estas acusaciones cruzadas marcaron una lucha entre un grupo de los artistas del Rojas y un sector de la crítica de arte, y simultáneamente reflejaban la ausencia de conexiones entre la producción artística y el pensamiento crítico.

De este modo, algunos artistas del Rojas y una fracción del periodismo cultural formaron parte del planteamiento de una supuesta aporía entre la *sensibilidad visual* y la *discursividad textual*, que se interrogó sobre la posibilidad de que el arte pudiera ser juzgado

por el gusto espontáneo o por el argumento reflexivo. La disyuntiva, de tenor decimonónico, fue si el arte es una reserva de sentido infinito o si su objeto se compatibiliza de algún modo con el lenguaje reflexivo. Por otra parte, la academia y aquellos que impulsaron aventuras intelectuales por fuera de la torre de marfil estuvieron más preocupados por la filosofía, las ciencias sociales, la literatura y la política.

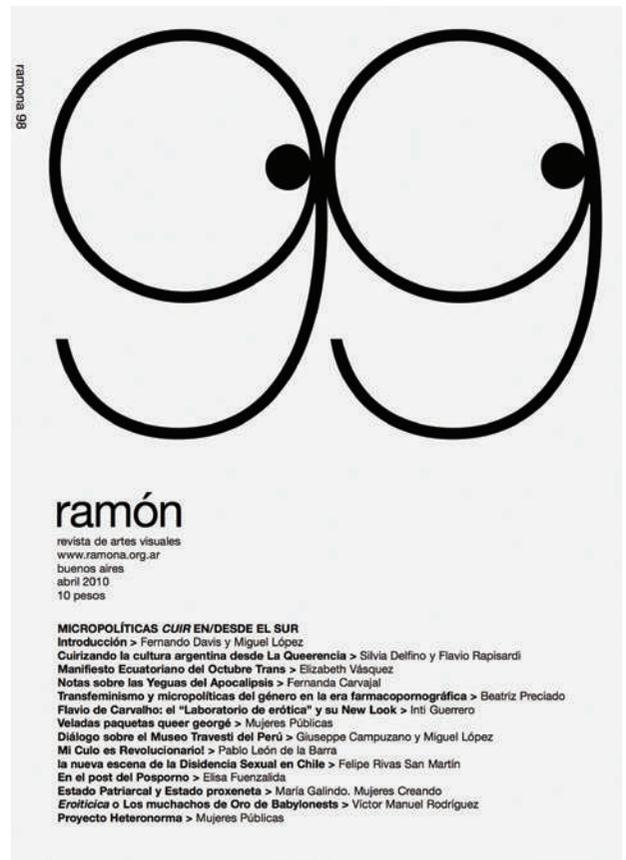
A este respecto, una hipótesis que se podría barajar, pero cuyo desarrollo excede el espacio de este trabajo, es el carácter iconoclasta del campo intelectual argentino, más proclive a mantener relaciones con la literatura y la política que con las artes plásticas. Esta ausencia de relaciones libró a una pequeña masa crítica de artistas sin mercado y a algunos artistas que intentaron ejercer la crítica.

Frente a una masa creciente de artistas y ante la ausencia de vasos comunicantes entre la producción y sus difusores nació *ramona*, una publicación para quienes consideraban que era necesario que las muestras

de Buenos Aires contaran con alguna retroalimentación crítica. Roberto Jacoby y Gustavo Bruzzone pensaron que los artistas podían crear un medio para sí mismos, inspirado en el formato *low tech* del diario editado por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón en la editorial *Belleza y Felicidad*. La revista iconoclasta, realizada por Marula di Como y diseñada por Alejandro Ros, se imprimió con fuente helvética en negro sobre blanco. Además de revista y obra de arte colectiva también puede considerarse un experimento sociológico construido por una multitud de colaboradores, en su mayoría artistas que, sin línea editorial, escribían críticas, comentarios y reseñas de muestras. A cada colaborador se le asignaba un espacio de la revista y elegía de una lista una exposición para comentar. Un grupo de entre veinte y treinta personas se reunía con todo el material en la sede de la Fundación Start, asiento legal de la publicación, para leer las notas y, en voz alta, anunciar los títulos que eran sometidos a aprobación unánime.

A partir de un lento proceso que empezó a mediados del 2001, será recién en el 2003 —cuando Rafael Cippolini asumió el cargo de editor, junto a Daniel Link, Nicolás Guagnini y otros colaboradores permanentes— que se desarrollará un corte editorial en el que se privilegiaba el ensayo como texto de artista; a diferencia de la primera etapa de la publicación cuando este era desplazado por el dossier. De igual forma, con el aumento de los colaboradores provenientes de las carreras de Historia del Arte, Ciencias Sociales, y Filosofía y Letras, la revista fue construyendo un perfil académico que se consolidó cuando Rafael Cippolini dejó el puesto de editor, y comenzó un periodo de trabajo con editores invitados que duró hasta el cierre de la revista en junio del 2010. Finalmente, el grupo editor conformado por Roberto Amigo, José Fernández Vega, Ana Longoni, Roberto Jacoby, Fernanda Laguna, Graciela Hasper y Judi Werthein, le dio un giro académico a los textos y promovió números especializados

ramona n.º 99, abril 2010. Roberto Jacoby y Alejandro Ros.



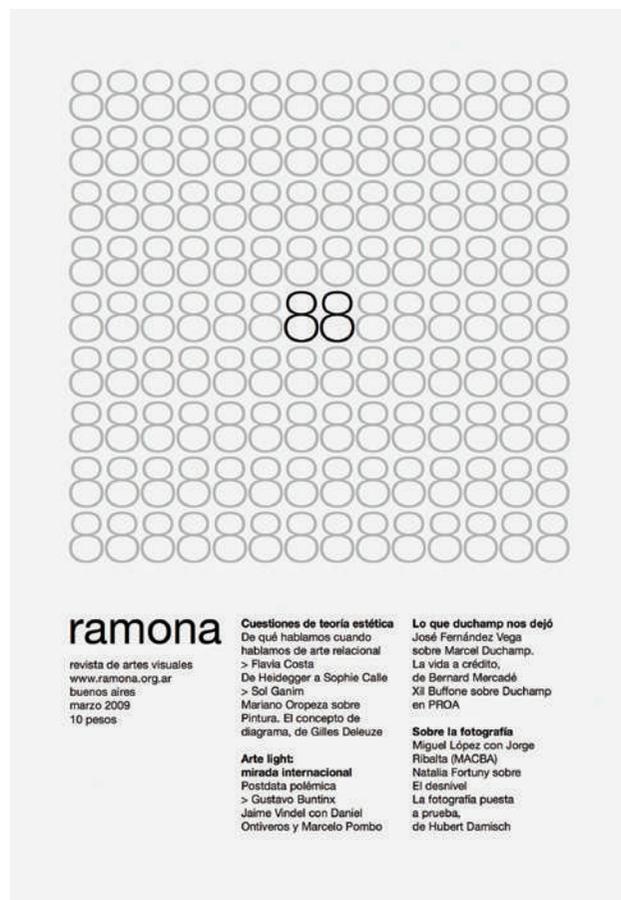
invitando a editores de México, Brasil y Perú, quienes escribieron sobre las artes visuales en distintas ciudades de Latinoamérica. En conclusión, los editores y colaboradores de *ramona* fueron miembros significativos de la academia de arte y letras, y de la producción artística y literaria; ellos transpusieron las propiedades constitutivas de sus capitales simbólicos particulares a una zona transversal de la cultura, sin soslayar la especificidad de las artes visuales.

### Las relaciones con otras revistas

*ramona* nació en condiciones de crisis social, económica y política, junto a un movimiento artístico autónomo y autolegitimado, que se expandió en un contexto de movilización y ante las iniciativas de nuevos actores sociales. Fue reconocida por el sistema institucional artístico durante la poscrisis argentina que acompañó el proceso de recuperación

de los índices económicos, de disminución del desempleo y de los índices de pobreza e indigencia, y que se tradujo en un pacto de gobernabilidad. Simultáneamente, la revista aglutinó a distintos actores del mundo del arte, quienes participaron en la producción de contenidos, constituyéndose en el referente más importante del periodo.

En relación con las revistas especializadas, *ramona* mantuvo una hegemonía que puede ser corroborada a partir de la cantidad y calidad de sus colaboradores y lectores, por su participación en el debate de la escena artística, por haber sido elegida para el proyecto *Magazines* de la Documenta 12 en Kassel y exhibida en el Museo Reina Sofía como obra de arte y, finalmente, por haberse constituido en la cuarta revista con más números en la historia argentina (101 ediciones en once años).



ramona n.º 88, marzo 2009. Roberto Jacoby y Alejandro Ros.

El análisis de las tendencias del periodo permite identificar otras revistas que dedicaron parte de su producción a las artes visuales y, especialmente, a temas culturales de actualidad. Entre estas cabe destacar a *Punto de Vista*, *Confines*, *Otra Parte* y *Planta*, que además de publicar textos de arte, también se preocuparon por la filosofía, la estética, la literatura y la política. Si bien *ramona* incursionó en los ámbitos de la literatura, el cine, la música, la poesía, el teatro y la estética, siempre lo hizo desde el espectro expansivo, experimental e interdisciplinario de las artes visuales.

Con base en un conjunto reducido de indicadores —colaboradores, críticas e informes— pueden construirse las relaciones entre las revistas. En líneas generales, estas publicaciones suelen mantener una distancia prudente entre sí, siendo *ramona* indiferente con respecto a las otras, aunque incluyera varias disputas candentes en su propio seno (las discusiones sobre el arte de los noventa, el debate sobre arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo; *Belleza* y Felicidad *Affaire* y Ex Argentina). Sin embargo, Francisco Ali-Brouchoud entrevistó a Roberto Jacoby en *Otra Parte*, retratándolo como «manipulador de redes, propulsor del nepotismo y de estrategias de publicidad de su propia imagen bajo una bandera de dudosa amistad». En la revista *Planta*, Claudio Iglesias y Pablo Accineli atacaron a Ana Longoni, miembro del consejo editor de *ramona*, catalogándola de «paranoica, sumida en discusiones bizantinas y teorías disparatadas». Por su parte, los miembros de *ramona* permanecieron indiferentes ante ambos ataques en la esfera pública. Quizás este silencio pueda ser entendido como un signo de hegemonía frente a dichas revistas.

Otro elemento importante para el análisis de las relaciones entre las revistas son los informes que cada una hace acerca de algún miembro del comité editorial de otra publicación, los cuales por lo general no han sido abundantes. *Otra Parte* y *Planta* han dedicado textos a Fernanda Laguna, miembro del consejo editorial de *ramona*, la primera como artista múltiple,

y la segunda acerca de su obra literaria. A su vez, Guillermo Kuitca, miembro de *Otra Parte*, participó en una conversación con Miguel Rep, que fue publicada en *ramona*, y *Punto de Vista* le dedicó un dossier escrito por Adrián Górelík, Beatriz Sarlo y Quintín. Si bien Roberto Jacoby aparece mencionado en algunas ocasiones en *Punto de Vista*, será uno de sus miembros fundadores, Ricardo Piglia, quien escriba sobre él en *Página 12* y lo presentará en la exhibición antológica del artista, curada por Ana Longoni en el Museo Reina Sofía.

Por lo general, las revistas intercambian colaboradores de sus consejos editoriales. En *ramona* participaron Ricardo Piglia (tres veces), Beatriz Sarlo (una vez), Carlos Altamirano (una vez) y Federico Monjeau (dos veces) de *Punto de Vista*; Alejandro Kaufman de *Confines* (dos veces); Inés Katzenstein de *Otra Parte* (tres veces) y Claudio Iglesias de *Planta* (tres veces). En cambio, con la excepción de Rafael Cippolini (una vez) en *Confines*, y Daniel Link (una vez) en *Punto de Vista* y *Otra Parte* (dos veces), no abundó la participación de los miembros editoriales de *ramona* en los otros medios.

A partir de las colaboraciones, informes y críticas se puede construir un mapa de las revistas culturales más importantes del periodo, en el cual *ramona* ocupó un lugar central por la importancia que le otorgaron las otras revistas a sus editores y por las colaboraciones que recibió. *ramona* no solo logró articular diversos discursos sobre el arte, constituyéndose en un archivo en línea para muchos investigadores, sino que también pudo integrar a diversos actores que solían estar desarticulados en la escena de las artes visuales e interpelar a intelectuales y artistas de otras disciplinas. Seguramente, *ramona* conectó parte del mundo artístico e intelectual de Buenos Aires que solía actuar desde compartimentos herméticos. Hoy el futuro es provisorio, nuevas revistas y publicaciones intentan darle mayor especificidad a las artes visuales y otras tratan de articularlas en una discusión cultural más vasta. Ambas características fueron construidas y propulsadas por *ramona*.

**Editor responsable** Gustavo A. Bruzzone

**Concept manager** Roberto Jacoby

**Editor** Rafael Cippolini

**Grupo editor**

Roberto Amigo, José Fernández Vega, Graciela Hasper,  
Roberto Jacoby, Fernanda Laguna, Ana Longoni,  
Guadalupe Maradei, Judi Werthein

**Colaboradores permanentes**

Diana Aisenberg, Timo Berger, Melina Berkenwald,  
Xil Buffone, Iván Calmet, Jorge Di Paola, Mario  
Gradowczyk, Nicolás Guagnini, Marcelo Gutman, Lux  
Linder, Daniel Link, m777, Mariano Oropeza, Alberto  
Passolini, Alfredo Prior

**Referencias**

- Boschetti, Ana. 1990. «Sartre y *Les Temps Modernes* durante la fase de la hegemonía», en: *Sarte y Les Temps Modernes*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs. 139–239.
- Bruzzone, Gustavo. 2010. «Gracias, abrazo y beso», en: *ramona* n.º 101, págs. 15–20.
- Jacoby, Roberto. 2010. «Otra vez arte y política: ¡Cristina lo hizo!», en: *ramona* n.º 101, págs. 47–53.

# LO NUEVO ENTRE LO MODERNO Y LO CONTEMPORÁNEO

*Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*<sup>1</sup>

Medellín (1978–1982, dos volúmenes, ocho números)

Por Juan David Alzate

Cuando la *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina* salió a la luz en 1978, el panorama del arte en el mundo mostraba las discusiones radicalizadas entre los artistas de una línea moderna y los de una contemporánea. De la pintura de Jackson Pollock a las propuestas performativas de Joseph Beuys, existía una distancia suficientemente marcada no solo en el ámbito formal, sino también en el conceptual.

La presencia de nuevas prácticas trajo consigo el surgimiento de otros soportes: videos, fotografías, notas, dibujos, entre otras formas que no constituyen propiamente la obra. Gracias a la performance, los espacios de exposición empezaron a tomar nuevas formas, y propuestas como la revista *Avalanche* en Nueva York tomaron mayor relevancia, pues dejaron de ser exclusivamente medios de divulgación y pasaron a ser los soportes mismos de la obra. Gracias a *Avalanche* reconocemos el gran aporte de Vito Acconci en el ámbito del arte con y sobre el cuerpo.

Las muestras de Bursztyn, González y Salcedo, ejemplos de un naciente arte contemporáneo en el país —a diferencia de la generación predecesora de Obregón, Negret, Ramírez Villamizar y Botero—, fueron determinantes para que las tensiones propiamente

entre lo moderno y contemporáneo en Colombia no tuvieran la misma magnitud que en el contexto mundial. Todos estos artistas fueron agrupados en una categoría: nuevo arte colombiano. Lo moderno y lo contemporáneo estaban en una misma correlación, sin tensiones formales y de fondo.

Es así como en la escritura crítica de la *Revista* existió la preocupación por determinar una historia del arte moderno en Colombia; los textos de Traba, Bayón y las críticas realizadas por Sierra, Serrano, González y Barrios, encontraron un grupo de artistas conformado por dos generaciones que compartían el mismo fin: lo nuevo. La crítica, para finales de los años setenta, se enfocó en esa búsqueda por alejarse del costumbrismo y del efecto tradicionalista del arte mexicano. Esto se refleja en los textos sobre el arte del siglo XIX alrededor de la figura de Andrés de Santamaría, ya que constituyen una búsqueda tardía para encontrar una identidad del arte moderno en Colombia, que se aleje de la lógica de Pedro Nel Gómez y de Rodrigo Arenas Betancourt y, por ende, de las obras de Francisco Antonio Cano. Una reseña no firmada en la edición número 3 de *Revista* lo confirma:

Mientras el museo de Zea otorgaba sin clemencia de ninguna clase premios a la facilidad, a la vejez e inoperancia de su noveno salón de arte joven, el maestro Pedro Nel Gómez repetía, para

---

1 Antes del número tres el título de la publicación era *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*.



Revista n.º 6, volumen 2, 1981. En la tapa: Fotomontaje de Alberto Sierra con base en una foto del Edificio Coltejer en Medellín tomada por Guillermo Melo y la obra *El cóndor* de Alejandro Obregón, de la Sala de Ministros del Palacio Presidencial en Bogotá.

satisfacción de la raza, su eterna barequera, corroborando así la única frase lúcida de un comentarista bogotano: «Pedro Nel Gómez es el culpable de que a los antioqueños no les guste el arte moderno». Para comprobar esa verdad y asombrarse basta mirar su nuevo mural, lamentable como todos los demás, con el que nuestro «Miguel Ángel» reaparece en la nueva sede de la Cámara de Comercio, repitiendo por enésima vez la historia de nuestra estirpe, descubriendo el átomo y bailando la danza del gallinazo. (Reseña 1979, 60)

En la publicación aparecen varias expresiones que de manera crítica se refieren a estas prácticas tradicionales, y con las que también se invita a reconocer las nuevas maneras de hacer arte; como por ejemplo esta apreciación realizada por Jairo Upegui sobre la exposición de Ramiro Gómez en la Galería La Oficina:

La presencia de un espacio plástico de clavos oxidados, vidrios rotos, trozos de cadena, rejillas metálicas, pedazos de ventana, insectos disecados, polvo, piedras, en fin toda una amplia gama de objetos degradados a nivel de lo inutilizable tiene como resultado un desafío al arte tradicional dentro del cual se sitúa como hereje. (Upegui 1978, 45)

Si bien se desarrollaron exposiciones tradicionales que permitían reivindicar la idea regional de arte, las galerías empezaron a gestionar exposiciones de corte más contemporáneo que le permitieron a la crítica alimentarse para desarrollar sus escritos. De igual forma, el desarrollo en la capital antioqueña del Coloquio de Arte No-Objetual y la IV Bienal de Arte de Medellín, patrocinados por Coltejer en 1982, fueron vitales para los contenidos de esta publicación en estudio.

Al respecto, Alberto Sierra, quien fue el director de la *Revista*, señaló: «Estos eventos evidenciaron y exaltaron en un medio provinciano el arte como concepto universal, dejando sin bases la ya mediocre escuela de paisajistas que existía». (Sierra 1978, 32).

### Más allá de Marta Traba

Marta Traba señaló una dirección para enfrentar la crítica con un estilo bastante particular, una forma de la que algunos escritores también buscaron alejarse de una u otra manera. Traba estuvo estrechamente ligada a los estudios formalistas, que la llevarían a encontrar en la obra de Obregón y Botero un punto alto en el desarrollo del arte en Colombia; manera que no fue tomada en cuenta por muchos, pues su mirada se fundamentaba en esas ideas de progreso y de vanguardia pertenecientes a la lógica *greenberiana* de la crítica del arte. Entonces, fueron pocos los textos de *Revista* donde se denota la preocupación de Traba por actualizarse teóricamente frente al

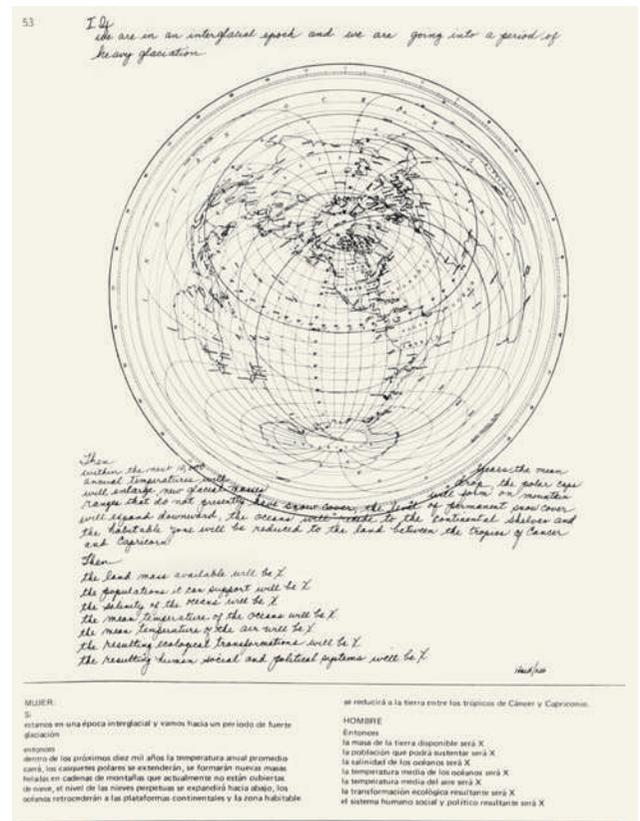
desarrollo de obras de carácter contemporáneo. Es interesante observar esa mirada crítica realizada en el primer texto publicado por Marta Traba en *Revista*, y que habla sobre el arte en Venezuela:

Despertaba la súbita conciencia de que Venezuela era, gracias al petróleo, un país incalculablemente rico que tenía que vivir, pensar y crear como si la gran modestia de la vida anterior, el inmovilismo del régimen agrario y la dictadura de Gómez, que paralizó por veintisiete años la modernización nacional, no hubieran existido nunca.

El cambio como motor de la creación estética aparece revestido además, de otro poderoso atractivo: dar la pauta de que se avanza, de que no estamos quietos ni somnolientos en la siesta provinciana (y tropical, para mayor agravo). (Traba 1978, 10)

Aquella década traería entonces nuevos textos para desarrollar una crítica alejada de las ideas modernas

Helen Meyer y Newton Harrison, San Diego como centro del mundo. Partituras narrativas, obra expuesta en *Revista* n.º 2, año 1, julio-septiembre de 1978, página 53.



de progreso, más concentradas en la tensión provocadora de lo contemporáneo y alejadas de esa res- puesta —por momentos incendiaria— en contra del tradicionalismo. Fue una generación emergente de críticos, como Eduardo Serrano, Álvaro Barrios, Luis Fernando Valencia, Miguel González, Santiago Caicedo, entre otros. En este sentido, hay un alejamiento de los discursos que tanto marcaron la década de los setenta, donde la izquierda y el socialismo fueron tan fuertes en el contexto latinoamericano. Los nuevos discursos trajeron una línea más cercana a la de los años ochenta, es decir, al simbolismo de la imagen y del reconocimiento de sociedades tecnológicas. Este discurso se desarrollaría fuertemente en el contexto globalizado de los años noventa.

El peruano Juan Acha, quien fue una persona bastante notable en la realización del Coloquio de Arte No

Objetual en Medellín junto a Alberto Sierra, si bien pertenece a esa generación de críticos de la época de Marta Traba, logró desarrollar en *Revista* una mirada novedosa frente a la manera de abordar las características de la crítica latinoamericana:

No existe el objeto puramente artístico, científico o tecnológico; en todo objeto o acto humano coexisten estructuras científicas, tecnológicas y artísticas, aunque una predomina sobre las otras (y el que los objetos reflejan al hombre: su razón, su sensibilidad y sus necesidades de subsistencia material); todo objeto es susceptible de los más dispares y arbitrarios usos, sin que ninguno de estos coincida necesariamente con la intención del productor. Además, téngase en cuenta que la obra de arte también nos enseña a percibir y vivenciar nuevas estructuras artísticas, así como a descubrirlos donde quiere que se encuentran en la vida



Entre el 17 y el 21 de junio de este año y como una actividad independiente de la IV Bienal de Arte de Medellín, el Museo de Arte Moderno de Medellín, realizó el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano. El evento contó con la colaboración del personal de planta del MAMM, la asesoría para eventos especiales de Sol Beatriz Duque y la coordinación de Alberto Sierra, director de RE-VISTA. Juan Acha autor del presente artículo, actuó como director del coloquio.

## EL COLOQUIO

FOR: JUAN ACHA

En términos generales, fue positivo el desarrollo de este evento en Medellín. No por haber sido un éxito que se mide en aplausos y panegíricos ni por sus conclusiones que no las hubo. Fue positivo por habernos dado a conocer parte de nuestra realidad artística, la que como toda realidad posee aspectos buenos y malos y es compleja y cambiante, resultando casi imposible conocerla en su totalidad, sobre todo la más reciente. Carece de importancia, desde luego, que le hayan llovido ataques al coloquio.

### La Bienal contra el Coloquio

Lamentablemente, el hecho de celebrar este coloquio paralelo a la IV Bienal de Arte de Medellín, con el propósito de remarcar oposiciones y afinidades dialécticas y estimulantes, sirvió de pretexto para desencadenar los consabidos ataques de la lucha por el poder y por el prestigio artístico. En lugar de juntarse para arremeter contra alguno o algunos de los enemigos comunes, los artistas y los críticos se desgastaron embistiendo a sus colegas. Y como la lucha por el poder y por el prestigio artístico, tienen raíces mercantiles, muchos objetualistas se indignaron que se ponga en duda la alta jerarquía de sus mercancías, mientras otros tantos no-objetualistas buscaban sólo prestigio; prestigio que en arte hace de capital en busca de plusvalía.

El público y los críticos de estrecha mentalidad, se imaginaron que los no-objetualistas tienen por finalidad desalojar a los objetualistas y lo peor: supusieron enemistad entre los directivos del Museo de Arte Moderno de Medellín, organizador y sede del coloquio que nos ocupa, y las autoridades de la IV Bienal de Medellín. Resultado: los amigos de esta última se sintieron obligados —noblesse oblige— a lanzar ataques contra el coloquio y los no-



Ana Mendicutti. Sin título, 1981. Su propia silueta dibujada, elaborada en tierra y quemada. Foto cortesia del MAMM.



Oscar Morales. Acusito Bienal, Medellín, 1981. Caricela en topografía. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto Oscar Morales.



Jorge Ortiz. Sin título, 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Duración: 30 minutos. Foto Guillermo Melo.

objetualistas, sin reparar que la Bienal incluía estas manifestaciones artísticas. Menudearon, entonces, unas objeciones pobres en información y en actitudes progresistas, pero ricas en provincialismos. Tres fueron las objeciones blandidas con más énfasis y que mayor resonancia pública tuvieron, a saber: que los no-objetualistas utilizan objetos, que venden sus productos y que además de estas dos contradicciones internas que los invalidan, han periclitado por cuanto son manifestaciones que, en los países desarrollados, pertenecen ya al pasado.

A nadie escapa la falta (ocultamiento o mal uso) de información de las dos primeras objeciones. Porque los no-objetualistas distan de estar en contra de los objetos, en lo que se refiere a desistir de ellos o a pretender suprimirlos en las artes. Están en contra de la fetichización del objeto y de sus soportes renacentistas; soportes que animaron la fase progresista de la burguesía. También es harto sabido que no todos los no-objetualistas tienen por finalidad evitar las galerías y negarse a vender, puesto que en el capitalismo sería ilusorio escapar a la comercialización y de otro lado es menester darle la batalla al objetualismo en su propio terreno. Es más: el socialismo mismo no puede prescindir del comercio (como proceso simple) de los productos de consumo individual, tales como los objetos artísticos. No importa aquí si son abismales las diferencias entre el comercio capitalista y el socialista, como dos procesos sociales opuestos entre sí.

Por otra parte, la foto, el cine y la TV son capaces de fijar los actos efímeros e intangibles del no-objetualismo, con el fin de comercializar sus imágenes. Después de todo, achacar al proceso simple de la comercialización los males actuales del arte, implica enmascarar el proceso social que suscita al verdadero problema: el de las persuasiones y coerciones que ejercen los aparatos del Estado capitalista para crear necesidades artísticas espurias y reforzar

Artículo «El Coloquio» escrito por Juan Acha en *Revista* n.º 7, volumen 2, 1981, página 21.

## EL ARTE EN MEDELLIN

POR ALBERTO SIERRA

Bogotá sufrió su proceso de actualización en las artes plásticas hace más de dos décadas cuando un grupo de artistas de provincia fue consciente de su nueva situación urbana. Botero, Negret, Ramírez, Grau, Rojas y, posteriormente, Beatriz González y Alvaro Barrios, bajo el estrepitoso y saludable dogmatismo de Marta Traba, sacaron a Bogotá de su enclaustramiento.

El gran arte colombiano que entonces surgió, el de los "maestros", no fue capaz por sí solo de generar movimientos similares en las nuevas ciudades colombianas como Barranquilla, Medellín y Cali. Estas se encerraron casi definitivamente en su caparazón de provincia, acentuando los defectos que esta polarización producía.

Fue entonces cuando aparecieron los grandes eventos de carácter internacional, como las bienales de Coltejer y de Cartón de Colombia, ubicadas extrañamente fuera de Bogotá y que condicionaron, al establecer paralelos con el arte internacional, que la creatividad tuviese al menos la información como medida en una confrontación universal.

El grabado y el dibujo, y nunca el diseño gráfico, sin razones claras, limitaron (limitación impuesta por ellos mismos, salvo Mary Paz Jaramillo) las realizaciones de los artistas de Cali quienes han tomado las manifestaciones gráficas más como problema técnico que como enorme posibilidad creativa. Su habilidad está en la consecución de la técnica y su debilidad en el escaso aporte conceptual.

En Medellín, en cambio, la libertad



Alberto Sierra. *La Generación Urbana*. 1975. Collage con base a la obra "Antioquia" de Rafael Salazar. 0,27 x 0,21 mts. Colección Oscar Salazar, Medellín.

y riqueza de las tres bienales de Coltejer, ayudaron a los artistas jóvenes a configurar una mayor diversificación en sus planteamientos. Estos eventos evidenciaron y exaltaron en un medio provinciano el arte como concepto universal, dejando sin bases la ya mediocre escuela de paisajistas que existía.

Terminadas las bienales de Coltejer en 1972, surgió la "generación urbana" enriquecida por la información y consciente también de que sus planteamientos debían crecer alrededor de su medio, la ciudad, con la ventaja de la apropiación deliberada de la tradición plástica nacional, lo cual suponía la asimila-

ción previa de un patrimonio universal y de un patrimonio plástico colombiano. De esta manera, el grupo de Medellín enriquece y renueva la producción plástica de la generación de los cincuenta en Colombia, gran época del arte nacional, y primer momento en que este comparte conceptos universales en su definición.

"Cali, Barranquilla y Medellín", exposición organizada por Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, fue la primera tentativa de presentar a nivel nacional las realizaciones de los jóvenes artistas de estas tres ciudades. Sólo, individualmente o en pequeños grupos habían mostrado su obra en las galerías locales.

Posteriormente, el mismo Museo de Arte Moderno, organizó, con gran despliegue, una exposición de once artistas de Medellín que llamó "Once Antioqueños", definitiva en la señalación del grupo y con una referencia numérica que no dejó de crear cierto recelo de exclusividad.

"Los Once" forman un grupo de artistas que trabajando individualmente, luchan por crear en su ciudad un arte nuevo y en el marco nacional contribuyen al rejuvenecimiento del llamado arte colombiano.

Arquitectos en su mayoría, autodidactas casi todos, libres de los posibles vicios que la academia implica, tienen como característica, además de su ciudad, la intención casi única de materializar sus conceptos en objetos de arte, "tradición" del arte universal ya arraigada en el medio Colombiano.

En contadas ocasiones, algunos de ellos han considerado individualmente el desarrollo de su obra dentro del problema del arte como actitud estética; pero, en el fondo, "los once" parecen tener (aunque trabajen individualmente) la consideración de la obra de conjunto como actitud, como confrontación a un medio que todavía hoy se resiste a considerarlos como sus únicos artistas urbanos. El permanecer aparentemente unidos, los hace un beligerante grupo de presión y adquieren así, lentamente en su ciudad y con más claridad fuera de ella, el status que ambicionan.

diaria, y que la mayoría de la gente solo ve el objeto a la estructura informática en él contenido, pero no la artístico-visual. Por último, las nuevas artes distan de mucho de producir objetos; insertan estructuras, artístico visuales en la tecnología (diseño industrial) o en la informativa (diseño gráfico); aparte de que los medios masivos se valen de las estructuras artístico-visuales para persuadirnos y manipularnos. (Acha 1979, 22)

El conocimiento de los múltiples movimientos del arte mundial de la época no fue ajeno para aquellos que publicaban en *Revista*. Varias obras de carácter no objetual se desarrollaron en el país y los críticos internacionales comenzaron a aparecer en la publicación, evidenciando que el panorama mundial estaba acorde con las prácticas performativas, conceptuales

y de proceso, entre otras. Los diferentes críticos empezaron a publicar textos internacionales que, sin la influencia propia de Traba, desarrollaban un entendimiento de arte alejado del formalismo, más enfocados desde el ámbito filosófico y sociológico y sin caer en el esquematismo de los años setenta donde imperó el panfleto.

Además, es interesante observar la aparición de textos que de manera no sistemática, pero sí intuitiva, se acercan a análisis críticos que para muchos en la historia del arte pueden ser problemáticos: los estudios visuales. En efecto, la escritura no se adentraba exclusivamente en los problemas de la esfera del arte, sino también en los problemas del uso de las imágenes en el ámbito popular. Un ejemplo: el señalamiento de Alberto Sierra sobre la obra de Luis Fernando Valencia.

Si sus argumentos conceptuales, respecto de la fotografía continúan, es de anotarse que se establezcan nuevas consideraciones extravi-suales no ocurridas antes, y su obra empieza a relacionarse con la estabilización de una nueva iconografía popular sacada de los medios de comunicación. (Sierra 1978, 38)

La *Revista*, entonces, constituye un medio expresamente de corte moderno y contemporáneo. Sus críticos, algunos de una generación y de ideas formadas gracias a la corriente liderada en cierta medida por Traba, continuaron con sus análisis del arte desde una perspectiva más modernista. Sin embargo, el tiempo y la actitud abierta frente a las corrientes mundiales del arte les permitieron abordar nuevas maneras de enfrentarse a las obras con innovadoras herramientas críticas. Esa actitud abierta se denota claramente al abrir en la *Revista* un espacio de experimentación donde se expusieron obras de artistas como Newton Harrison y Helen Meyer. En este punto, la publicación le apuesta al hecho de que la figura limitada de la exposición no está estrechamente ligada a los espacios convencionales, sino que puede desplegarse en el mismo medio. Un hecho similar al realizado por Barrios en sus grabados populares publicados en el periódico *El Mundo*:

En su deseo de implicar un público más amplio, muchos artistas preocupados han huido de los museos y abandonado los temas tradicionales del arte para cuestionar las bases mismas de sus propias actividades a la luz de apremiantes prioridades contemporáneas, públicas y sociales. (Stringer 1979, 51)

*Revista* —una publicación que contó con ocho números editados en dos volúmenes, entre los años 1978 y 1982— se enfrentó a un momento particular para el arte colombiano, caracterizado entonces por el surgimiento de los nuevos espacios y prácticas artísticas. Sus dos últimos números se enfocaron en el Coloquio de Arte No Objetual y los problemas de la Arquitectura y la ciudad respectivamente. La concepción general de la *Revista* pretendía entonces mantener una actividad crítica que hoy puede ubicarse en una esfera amplia de

la cultura del arte, sin caer en la banalización de los grandes medios de comunicación. Así mismo, esta publicación claramente buscó liberarse de aquella función pedagógica que Marta Traba logró desarrollar en la radio y televisión colombianas, pues si bien el reto era la comprensión de estas nuevas prácticas artísticas, en *Revista* se desarrolló al respecto una escritura más contextual y de ubicación, bastante rica para su época.

**Director** Alberto Sierra

**Coordinador** Moisés Melo

**Redacción arquitectura** Patricia Gómez

**Comité de redacción (habituales)**

Jorge Mario Gómez

Santiago Caicedo

Eduardo Serrano

## Referencias

- Acha, Juan. 1979. «La crítica del arte en Latinoamérica», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 3. Medellín, pp. 18–22.
- «Reseña». 1979. En: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 3. Medellín.
- Sierra, Alberto. 1978. «El arte en Medellín», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Colombia*, n.º 2. Medellín, pp. 32–38.
- Stringer, John, 1978. «Newton Harrison y Helen Meyer Harrison. San Diego como centro del mundo», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, n.º 2. Medellín, pp. 51–57.
- Traba, Marta. 1978. «Venezuela: cómo se logra una plástica hegemónica», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, n.º 1. Medellín, pp. 4–13.
- Upegui, Jairo. 1978. «Ramiro Gómez en la Galería de La Oficina Medellín», en: *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 1. Medellín.



# entrevista

## ¿CÓMO HABLAR DE ARTE HOY? A PROPÓSITO DE *AFTERALL*

A Pablo Lafuente por Miguel A. López

**Miguel A. López** Han pasado quince años desde que surgió el proyecto editorial *Afterall*. Cuando digo eso, pienso no solo en la revista, sino también en las colecciones de libros *One Work*, *Critical Readers*, y la más reciente, *Exhibition Histories*, la plataforma *Afterall Online*, y las actividades públicas. ¿Cómo surgió *Afterall* y cómo ha sido su desarrollo?

**Pablo Lafuente** *Afterall* en realidad no nació como el proyecto editorial que has descrito, sino que todo ello se fue desarrollando como una ampliación a partir del trabajo de la revista. La revista la fundaron Charles Esche y Mark Lewis en 1998, y nació en ese momento como un intento de desarrollar un discurso en cercanía a la producción para conectarlo con contextos teóricos y culturales más amplios. Había una reacción frente a ciertos modos de producir discurso que habitualmente van desde la teoría hacia la práctica. La idea era darle la vuelta y hacer lo contrario: ir desde la práctica, o de una cercanía con la práctica, hacia una teoría conectada con lo social y lo político. Lo que le interesaba a la revista era observar

críticamente cómo son las relaciones entre el arte y el mundo en el cual el arte vive, vivió, o va a vivir. En ese sentido, lo que interesaba era complejizar la relación entre el producto artístico y el artista, así como la noción de lo que el artista mismo puede ser.

Poco tiempo después, —a raíz de considerar que hablar del arte desde la perspectiva del productor no era la única forma válida— empezó a emerger una nueva preocupación, así que intentamos dirigirnos hacia esas otras maneras de producir discurso. Entonces surgió lo que ahora es el abanico del proyecto *Afterall*. Por ejemplo, apareció una segunda dimensión editorial que es el resultado de buscar problemáticas comunes y pensar temas específicos por medio de recopilaciones de textos en la serie *Critical Readers*, como el libro titulado *Art and Social Change* (Arte y Transformación Social) editado por Charles Esche y Will Bradley (2008), que compilaba cruces históricos entre arte y acción política, o el *East Art Map* sobre arte de Europa del Este, editado por el colectivo IRWIN (2006). Un tercer espacio editorial surgió al decidir pensar la práctica

artística desde la especificidad de una sola obra, lo cual también implicaba cuestionar un hábito muy fuerte que existe en el contexto artístico en torno al privilegio de la autoría, y con eso me refiero a la manera como estamos acostumbrados a trabajar casi siempre desde un nombre que tiene autoridad y que existe como estatuto privilegiado, lo cual sucede ahora también con el curador. Ello dio lugar a la serie One Works, donde se analiza un solo trabajo con mucho detalle. Y esto, a su vez, nos llevó a pensar sobre el momento en el que las obras se encuentran con el público, es decir, la exposición. Ese cuarto espacio editorial quiere pensar ese momento de contacto público como decisivo, incluso, el momento decisivo de la vida de la obra. Estos cuatro ámbitos representaban para nosotros maneras distintas de escribir y producir discursos sobre arte, y son la esencia del proyecto de investigación de *Afterall*. No estamos diciendo que sean las únicas maneras, sino que estas cuatro vías nos permiten poner en juego distintos tipos de conocimiento y de producción de discurso que nos interesan.

Por otro lado, dicha expansión sucedió en paralelo a una ampliación de los lugares, los problemas, las voces y las perspectivas desde los que intentamos mirar; y es que la historia de *Afterall* es también una historia de relaciones de trabajo cambiantes. La revista siempre ha sido una labor editorial colaborativa entre diferentes personas a un nivel no jerárquico, es decir, que nunca ha existido un único editor, siempre ha habido un colectivo de editores que, además, viven en ciudades distintas. Charles Esche y Mark Lewis, quienes fundaron la revista, han estado ahí desde el principio, aunque ahora ya no como editores, sino participando en la discusión de manera puntual. También se formó una red de colaboraciones desde la institución fundadora: la Universidad de Artes de Londres, Central Saint Martins. La primera colaboración fue con CalArts (California Institute of the Arts) en Los Ángeles, y ocurrió pocos años después de la fundación de la revista. Más recientemente se vincularon otras instituciones, como el museo M HKA de Amberes, o UNIA artepensamiento en Sevilla, entre otras. Esas

Hélio Oiticica and Neville D'Almeida: *Cosmococas*, de Sabeth Buchmann y Max Jorge Hinderer Cruz, 2013, *Afterall*.  
 En la Tapa: Hélio Oiticica y Neville D'Almeida, *Block-Experiments in Cosmococa - program in progress*, 1973, detalle de la diapositiva CCI/13 que hace parte de la instalación que incluye la proyección de diapositivas, sonidos y objetos. © César and Claudio Oiticica and Neville D'Almeida.



alianzas no solamente se manifestaban en el criterio editorial, sino también por medio de la organización de plataformas públicas, discusiones pedagógicas, o de producción de arte con un espíritu crítico. Dichas colaboraciones lo que hacen es facilitar una ampliación tanto del campo de trabajo, como del tipo de preguntas que es posible hacer, porque una pregunta que resulta urgente en Londres no tiene por qué serlo en Los Ángeles, o en Sevilla, o en Amberes. Y eso conllevó a cuestionar cómo podemos hablar de arte ahora y qué preguntas vamos a hacerle al tipo de investigación que tiene lugar en cada institución, lo cual, a su vez, interroga de una manera general por las posibilidades de hablar de arte en el presente. Esa es la manera en la que estamos trabajando, y creo que funciona. Precisamente el hecho de tener cuatro, cinco o seis perspectivas en contacto, pero también en confrontación, hace —o al menos eso creemos y esperamos— que el resultado no solamente tenga un interés local sino, en cierto modo, internacional, de una manera seria y política. Queremos pensar que la alquimia que surge de esa combinación le permite a la revista ser interesante en muchos lugares, en tanto que traza una discusión...

**ML** Transversal, en distintas geografías, agendas, tiempos...

**PL** Sí. No digo que todos los números de la revista tengan esos componentes, porque se trata de una publicación periódica, y quizá más que pensar en ver cómo funciona en un único número habría que analizarla en función de su trayectoria. Pero creo que esa transversalidad sí se ve en la revista a través de la articulación de problemas, o también incluso a partir de la gente que colabora en ella, que es siempre muy variada. No me parece fácil tener esta diversidad de posturas en diálogo y en conflicto. Lo más fácil de hacer es hablar con tu mismo grupo de forma continuada, esa es la virtud, por ejemplo, de un proyecto como la revista *Dot Dot Dot* ([www.dot-dot-dot.us](http://www.dot-dot-dot.us)) o los *Bulletins of The Serving Library* ([www.servinglibrary.org/journal](http://www.servinglibrary.org/journal)). Pero si miras la revista de *E-flux*, por ejemplo, resulta claro que se trata de una misma comunidad que, si bien

se abre por momentos, es básicamente la misma de forma constante. Si ves *Artforum*, también es evidente que hablamos de un mundo muy específico, incluso pequeño, al igual que *frieze*. Es decir, las perspectivas no contrastan tanto con un afuera. Y nosotros, creo, conseguimos incorporar ese afuera como parte de la estructura descentralizada de trabajo.

### **Lugares, discurso y mercado**

**ML** Me interesa situarme en el momento de su fundación a fines de los noventa. Cuando *Afterall* nace, se inscribe en un momento de debate y producción de crítica muy distinto al actual. ¿Ante qué discursos o formas de hacer crítica se posiciona *Afterall*?

**PL** Yo no estaba ahí, por eso lo que voy a decir ahora es en parte especulación y en parte historia recibida. Creo que la contraposición más mencionada es frente a la revista norteamericana *October*, una publicación con una historia muy importante, eso hay que reconocerlo. Sin embargo, para ese momento dicha revista había desarrollado un hábito que parecía negativo —y que de hecho todavía continúa—, y es que, además de volver una y otra vez sobre su mismo eje, la revista venía empleando conceptos o discursos teóricos recibidos de otro sitio para realizar una aplicación rígida sobre una práctica artística que venía después. Esto generaba que en algunos casos el arte se utilizara como una figura de ilustración. Yo creo que en ese momento lo que *Afterall* intentaba hacer era habilitar una plataforma de reflexión desde la propia práctica: una revista de análisis con un ritmo extendido y lento, pero también a partir del cual el arte podía discutirse y mostrarse. Claro, se trataba de problematizar, pero también de darle al ámbito visual el lugar que en *October* —o en cualquier modelo de *journal* clásico— no tenía. La idea de apostar por ese análisis lento sobre un trabajo artístico era además una respuesta a la manera en que otras revistas, como *Artforum* o *frieze*, desplazaban la mayor parte de sus comentarios hacia el formato de reseñas que tiene una clara limitación en cuanto a la extensión de discurso, y que en la mayoría de los casos responde a las dinámicas del mercado.

*Art and Social Change*, editado por Will Bradley y Charles Esche, 2008, Tate Publishing en asociación con Afterall, Central Saint Martins College of Art & Design, Universidad de Artes de Londres.

En la tapa, arriba a la izquierda: Michel Charles Fichot, *París en llamas la noche del 24-25 de mayo de 1871*, grabado. Arriba a derecha: Vladimir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional* o Torre de Tatlin, 1919, la maqueta desfiló por las calles de Moscú en 1927.

Abajo a izquierda: Peter Kennard, *marcha de la Campaña para el Desarme Nuclear (CND por sus siglas en inglés)*, 1981, Londres, fotografía. Abajo a derecha: The Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, *Border Suture*, 1990.

Como decía, nuestro tiempo de producción es lento —al inicio la revista era bianual, y luego se convirtió en cuatrimestral—. Desde la primera reunión para plantear un número y discutir sobre la participación de los autores, hasta el momento de recibir los textos y editarlos pasa casi un año. Esa lentitud se abrazó como una virtud. Evidentemente, ese no es el único modelo de trabajo, pero para nosotros la incapacidad para dar respuesta rápida a una urgencia nos obligó a pensar en qué es lo que podría ser urgente, no solo hoy, sino mañana, y eso lo incorporamos como parte de nuestro ámbito de trabajo continuo. También era una reacción a esa idea común de que una revista debe responder y encontrar respuestas a las cosas inmediatamente, ya que de esta manera la publicación se convierte en una caja que debes llenar de contenido de forma incesante. También, en oposición a otro hábito clásico de las revistas de arte, se decidió no tematizar, no decidir que este número es sobre determinado asunto y que el siguiente va a tratar



otro. Preferimos, en cambio, intentar buscar conexiones sutiles entre contenidos con una o varias preguntas, pero no ser explícitos ni cerrados en relación con un tema. No decir que «este es el número de feminismos», o que «el siguiente es sobre la abstracción». Ciertamente, la discusión editorial inicial puede haberse desarrollado en términos de abstracción, política económica o feminismo, pero esa discusión es una situación que esperamos se vea reflejada en el número de tal manera que no cierre ni obstruya el surgimiento de otras formas de pensar la edición: lo que nos interesa siempre es entrar a los asuntos de forma lateral y elíptica.

No puedo decir mucho más con relación a qué se estaba produciendo en los noventa. Pero, resumiendo, *Afterall* toma posición, por un lado, frente a esa rapidez y brevedad de la revista que está más atenta y dependiente del mercado y, por otro, frente a esas formas jerárquicas de construir discursos críticos,

donde la relación entre teoría y práctica es desequilibrada. Naturalmente, lo que más nos interesaba era dar cuenta de lo social, señalar esa relación entre el arte y el ámbito público.

**ML** Los años noventa marcan un proceso de globalización de la cultura, el cual actualiza una serie de críticas que surgen frente a un discurso del arte habitualmente eurocéntrico, blanco, masculino, heterosexual. Ese proceso fue interesante porque transformó las demandas de instituciones metropolitanas, las cuales se mostraron decididas a abrazar un discurso internacionalista y de geografías que, hasta entonces, habían sido inadvertidas, como si se tratase de un horizonte ético. ¿Cuál crees que es el rol que ha jugado *Afterall* en esas dinámicas de introducción de otros debates y posiciones en la discusión anglosajona?

**PL** Eso es difícil de decir. Pero en todo caso quizás el radio de influencia no sería solo anglosajón, sino también alemán, escandinavo, de los Países Bajos... Probablemente sí ha jugado un rol al pensar qué se publica y qué tipo de discursos se miran más allá del mercado; estoy recordando personas que han venido a decirme que tal o cual discusión fue importante para ellos, ya fuera una pieza de reflexión ensayística o el solo hecho de mirar la obra de un artista que para ellos era desconocido. Pero en realidad no me siento capaz de decir que nosotros hayamos introducido algo nuevo, menos aún en un contexto en el cual la gente está trabajando paralelamente y en comunicación permanente. A veces la gente está trabajando en lo mismo sin saberlo, hay una serie de motivos, pautas o preocupaciones que son compartidas por más personas que, por ejemplo, hace diez años.

Sobre el internacionalismo, creo que la gente que fundó y trabaja en la revista forma parte de esa generación que ha ayudado a descentralizar el debate e introducir coordenadas políticas más complejas. Es el caso de Charles Esche y Mark Lewis que son dos personas que han trabajado en contextos globales diversos, viven en lugares distintos de los que nacieron, y están

en constante comunicación con una discusión internacionalista, en el mejor sentido de la palabra; eso se refleja en la revista desde el principio. En contraste, por ejemplo, con una revista como *Artforum* que, de hecho, me parece que ahora es menos internacionalista que hace cinco años. Ha habido una especie de repliegue después de la última crisis, como una necesidad de volver a un lugar seguro de trabajo.

**ML** En estos quince años la organización y el énfasis en ciertos debates al interior de la revista ha cambiado; por ejemplo, las discusiones sobre cine ya no están tan presentes, el número de artistas que tratan es ligeramente menor, y ha habido un desplazamiento de la voz del autor hacia posiciones más teóricas.

**PL** Hay una cosa que no he dicho antes, la cual me parece clave porque se relaciona con la pregunta sobre cómo se desarrolla un discurso sobre el arte. Desde el inicio, en *Afterall* teníamos claro que queríamos evadir la idea de un discurso definitivo y, para comunicar eso de una forma intuitiva, a cada artista



*Afterall*, A Journal of Art, Context and Enquiry n.º 34, Autumn/Winter, 2013.  
En la tapa: Antipas Delotavo, *Itak sa Puso Ni Mang Juan (Dagger in old Juan's Heart)*, 1978, detalle de la acuarela sobre papel, 38.1 x 53.34 cm.  
Foto: Erik Liiongoren.

se le dedicaban dos ensayos, planteando de este modo dos perspectivas diferentes sobre un trabajo, las cuales incluso podían ser antagónicas dependiendo del escritor. Eso fue así desde el principio. Y, efectivamente, como dices, en la estructura inicial de la revista había una discusión alrededor de cinco artistas con dos textos sobre cada uno y dos ensayos generales adicionales. Pero dicha estructura cambió con relación a lo que yo decía al inicio de la entrevista, precisamente como una reacción a la necesidad de introducir más maneras de hablar sobre el arte, más formas de dar cuenta de la producción artística al interior de la revista. Lo que decidimos, entonces, fue hablar ya no solo de obras y autores, sino de contextos, momentos, eventos, episodios, estructuras, etc., y eso deshizo en parte el esqueleto con el que nació la revista. Creo que si algo ha persistido, pese a todo, ha sido la voluntad de conectar la práctica con el contexto social, situarla allí. Y sí, probablemente durante sus primeros años, *Afterall* habitaba un lugar que se puede decir más cercano al mundo artístico, como disfrutando de cierta comodidad al reconocerse parte de un contexto definido, lo cual hoy es imposible. Lo digo en el sentido de que en la primera mitad de los años 2000 no había esa gran fricción y crisis extendida en la que nos encontramos ahora, era un mundo aparentemente más feliz. Si bien era posible detectar y dar cuenta de fricciones locales, de acuerdo al ámbito donde trabajabas, de ninguna manera esas fricciones eran tan intensas y estructurales como las que nos envuelven actualmente. Quizás esto también puede medirse de otro modo: pensando en el momento en que el mercado empezó a crecer de una manera absolutamente desmesurada. Esto que te voy a contar es una anécdota; en *Afterall* nos empezó a generar malestar cuando por alguna razón íbamos a una feria de arte y veíamos la revista en la mesa de una galería. No es que seamos ingenuos, pero ciertamente nos sorprendía la manera como la revista podía estar sirviendo a una operación de creación de valor económico que no era la nuestra. Nosotros estamos hablando de arte porque lo consideramos una práctica sensible, intelectual y políticamente necesaria; no se trata de decir si es *buena* o *mala*, sino de señalar por

qué puede ser relevante para la vida contemporánea. Pero cuando esa práctica es presentada inmediatamente, la revista se convierte en un instrumento para el incremento de valor. Y con decir «malestar» no es que creamos que las galerías son malas, sino que simplemente ese no es el juego que nos interesa jugar. Claro, de pronto esto puede ser asumido como un halago, pero sinceramente ese no es el proyecto que nos interesa.

### **Crítica, autoría y trabajo**

**ML** Me parece importante encontrar en la revista textos que no están dirigidos a elogiar, sino a plantear problemas de un modo sincero y frontal. Pienso en el artículo de Anders Kreuger titulado «Beyond Nonsense» (*Afterall* n.º 31, otoño-invierno del 2012) donde el autor, quien es también el editor de la revista, planteaba una crítica fulminante al colectivo Slavs and Tatars. El artículo desmenuzaba su obra para poder decir por qué, en su opinión, no estaba funcionando.

**PL** Eso es algo que no es muy frecuente en la revista, pero que siempre crea tensión, una tensión saludable. Creo que eso también nos lleva a pensar sobre la posición de la crítica en el momento actual; como lo que a veces comenta el teórico Boris Groys sobre la conversión de la crítica en un código binario, como el cero y el uno: la crítica es todo o nada. Y en ese sentido, el hecho de que exista la crítica sobre algo, aunque sea negativa, significa el reconocimiento sobre la importancia de algo y una contribución a ese algo. Tal vez hoy eso sea difícil de comunicar, porque la tradición de escritura sobre artistas es aquella donde la escritura lo que hace es trazar como primer contexto de análisis la vida del artista, luego su recorrido histórico-artístico y, finalmente, su relación con una serie de teorías relevantes. Y en ese modelo de escritura la identificación de problemas, de debilidades, no es fácil de incorporar. No existe el hábito de problematizar y eso cuesta a la hora de escribir —y yo me incluyo—. Incluso si escribes ese tipo de textos como el que me comentas de Anders, la reacción por parte de los artistas suele ser muy dura. Creo que a lo máximo que lleva actualmente la crítica es a sintetizar en dos palabras

si algo *funciona o no funciona*, pero no hay el tiempo de hacer ese análisis que deconstruye un cuerpo de trabajo, que lo desmantela para decir por qué no está haciendo lo que pretende hacer.

**ML** Claro. Eso implica una posición que no aceite la maquinaria de consumo y producción, sino que la detenga.

**PL** Exacto. Creo que no hay un entendimiento de que dedicarle un tiempo de pensamiento a algo no significa necesariamente abrazar la práctica ciegamente, sino que esto puede convertirse en un tiempo crítico. Creo que la historia de *Afterall* es también ese incremento en la distancia con la práctica; ciertamente no está desde el principio, pero sí creo que esto se ha desarrollado poco a poco.

**ML** Decías que para los artistas resulta difícil asimilar esas críticas, porque gran parte de la escritura actual en revistas está atada al mercado, sin embargo, también en el campo de la historia o de la curaduría resulta difícil establecer intercambios críticos. Más aún si se trata de figuras y discursos fuertemente establecidos, lo cual apunta a otra esfera del mercado.

**PL** Eso es un problema que nos estamos encontrando, quizá más claramente a partir de los libros de exposiciones, los cuales son textos de estudio de ciertos momentos, de ciertas construcciones culturales sostenidas por los curadores, por ejemplo. En ese campo, efectivamente, existe en menor grado el hábito de que alguien haga un trabajo de análisis detallado y de largo alcance, y nos hemos encontrado con cierto recelo. Insisto en que debería estar claro que la aproximación a una práctica no se realiza porque la quieres afirmar, sino porque crees que tiene una relevancia para entender dónde estamos ahora. Lo importante es cómo el volver sobre estos episodios nos puede permitir interrogar ciertos patrones o esquemas ya arraigados, e inventar nuevos. Incluso volver sobre cosas que aparentemente no tuvieron ninguna influencia, pero las cuales nosotros consideramos que nos pueden dar luces sobre qué podemos hacer hoy. Quizás

esto sea sintomático de una carencia de estructuras críticas que sí estaban más presentes en los años sesenta, setenta y ochenta... No lo sé.

Te cuento una cosa relacionada. Hace unos años publicamos un texto sobre una película de Laura Mulvey y Peter Wollen, «Riddles of the Sphinx» (1977). En ese momento pensamos que el feminismo se estaba debatiendo y representando mucho a partir de la exposición *WACK! Art and the Feminist Revolution* (MoCA, Los Ángeles, 2007), pero también consideramos que por detrás de eso existían cosas excepcionales que no se habían debatido suficientemente, como esta pieza de Mulvey y Wollen. Después de publicar el texto en la revista decidimos hacer una proyección en el Chelsea College de Londres, y le pregunté a Laura si quería participar en una conversación pública conmigo después de la película. Ella me dijo una cosa muy interesante: que en el tiempo en que ellos hicieron la película y esta se proyectaba en público, en el momento en que personas salían a la palestra a discutir, Peter y Laura se quedaban en la audiencia. Nadie esperaba —ni siquiera ellos mismos— que los autores tenían que ser parte imprescindible de esa discusión. El trabajo estaba hecho y firmado por ambos y eso era suficiente, por lo cual la obra se discutía y analizaba por otros, porque eso era lo que el trabajo estaba demandando. Ellos no tenían ningún derecho a controlar o a sentirse agredidos por la gente que estaba debatiendo su trabajo, sino que, al contrario, esa es parte de la dinámica de producir, presentar y hacer llegar ideas al público. De eso hoy no queda mucho, o nada. Prácticamente no se consigue hacer nada sin sentirte obligado a invitar a la persona que lo hizo, porque se supone que existe ese ángulo *personal* que no se puede perder, como si fuera un acceso privilegiado, o incluso porque puede considerarse una falta de respeto. Pero eso es falso, en el sentido de que no es verdad que el autor tenga una perspectiva privilegiada con relación a las demás perspectivas posibles. Yo no sé más sobre la obra que hice que una persona que quizá se haya pasado muchísimo tiempo mirando eso que hice. O, en todo caso, sé algo diferente. Y con eso me refiero también a un texto o a una exposición.

Making Art Global (part 2). «Magiciens de la Terre» 1989, Lucy Steeds et al., 2012, Afterall en asociación con la Academia de Artes de Viena; el Centro para los Estudios Curatoriales Bard College y el Van Abbemuseum de Holanda. En la tapa: Barbara Kruger, Qui sont les magiciens de la terre?, 1989. © Kruger y Pompidou/MNAM-CCI/Biblioteca Kandinsky/B. Hatata.

## Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre' 1989

Lucy Steeds and other authors



Exhibition Histories

Y claro que los autores-artistas son importantes, porque están pensando y haciendo, pero están haciendo junto con y en relación con otros: no se produce nada en solitario.

### Historia, déjà vu y producción de valor

**ML** Volvamos a la recepción de la crítica. Me interesa la recepción de sus libros, en particular de los últimos, de la colección Exhibition Histories dedicada a pensar una serie de exposiciones clave del último siglo. Uno de los títulos recientes fue sobre la legendaria y no menos polémica «Magiciens de la Terre», bajo la curaduría de Jean-Hubert Martin (Centre Georges Pompidou, 1989), un proyecto que se presentó a sí mismo como la primera exposición global, con propuestas de los distintos continentes. ¿Cuál fue la reacción de los curadores e involucrados en la exposición? Te lo pregunto considerando que el Pompidou

está a punto de conmemorar los veinticinco años de aquella exposición, con un tono celebratorio claramente distinto al de la publicación que ustedes editaron.

**PL** En los curadores de la exposición encontramos cierta desconfianza. Al inicio, el equipo de «Magiciens de la Terre» se sintió extrañado, era como si dijeran «¿quiénes son ustedes, y por qué están haciendo esto?». No lo formularon así pero podías intuirlo. Sin embargo, pese a ese recelo tuvimos un intercambio de contenidos y archivos muy intenso, el cual se agradece porque hizo posible el libro. No obstante, el día de la presentación ese recelo quedó en evidencia de nuevo. Nosotros presentamos el libro en castillo/corrales, una institución pequeña, sin ánimo de lucro en París, y no en el Pompidou. Lo hicimos ahí porque nos sentimos más cercanos al espíritu de trabajo de castillo/corrales, y además porque nos pareció importante

presentar ese tipo de trabajo fuera de la institución que dio origen al proyecto. Esa decisión fue importante, porque estamos asistiendo a un momento donde las grandes instituciones están reinventando el campo de volver a pensar la *historia de las exposiciones*, con el objetivo de alimentar su propia historia, es decir, como una manera de reforzar la institución. Y nosotros claramente no estamos aquí para reforzar la institución Pompidou o ninguna otra, sino para fortalecer el espacio del arte contemporáneo a partir de su interrelación y cuestionamiento. Entonces, de pronto, en la presentación, en esa sala pequeña, aparecen todos los curadores y la cosa casi se convierte en un partido de tenis donde la investigadora que invitamos a moderar, Annie Cohen-Solal —quien estaba trabajando en el Pompidou en relación a esa exposición—, insistió en pedirles la voz a los curadores.

**ML** Para hablar sobre qué: ¿el libro o la exposición de 1989?

**PL** Sobre los dos. Fue muy extraño oírlos hablar, en cierta medida interesante, pero no es lo que el libro ni *Afterall* pretendían. Como se lo dijimos a los curadores: el libro lo que quiere hacer es quitar la exposición de las manos de los curadores. Es lo que te decía antes: ellos ya hicieron su trabajo y hablaron mucho; no es que queramos tirar a la basura todo eso, pero sí se trata de pedir a otra gente que haga una investigación sobre la exposición por medio de otros discursos. Volver a esa narrativa del autor —qué hicieron, cómo lo hicieron y por qué lo hicieron— no es lo que estamos buscando. Hubo una tensión en la habitación. Y como decías, de pronto este libro, involuntariamente, parecía que empezara a formar parte de ese proceso de celebración de «Magiciens de la Terre» que culminará en el 2014 con una conferencia en la que participará un buen número de artistas. Pero nuestro libro no celebra nada, no es una conmemoración, sino un estudio que esperamos nos permita analizar el lugar en donde estamos. Pienso en esta reflexión de Henri Lefebvre sobre qué es el pasado histórico, y cómo la posibilidad de ir al pasado y articular una problemática siempre es en realidad un intento de inserción en el presente.

Eso es lo que todos los libros hacen, no son inocentes, tienen una preocupación muy clara y miran algo porque creen que es políticamente importante y útil. Y, bueno, en esa presentación hubo una fricción entre esas dos perspectivas. Con esto no quiero decir que no hayamos hablado con los múltiples agentes del proyecto de 1989, conversamos con artistas y con muchas otras voces presentes en el proyecto, pero siempre intentando esquivar esas posiciones principales y discursos de autoridad, explorando aquellos otros relatos pequeños dentro de una multiplicidad, eso nos interesaba mucho más.

**ML** Ahora estamos en un momento de retorno intenso sobre ciertas exposiciones históricas. El trabajo curatorial de Jens Hoffmann quizá se está volviendo paradigmático en este sentido; hace poco él presentó un *revival* de «Live in your Head: When Attitudes Become Form» (Kunsthalle Berna, 1969) y este año de «Primary Structures» (Nueva York, 1966), como parte de lo que él mismo ha llamado «curatorial *déjà vu*». Creo que eso arrastra nuevos problemas que no están siendo lo suficientemente discutidos, especialmente cuando dichos retornos, en vez de ser arremetidas críticas, se convierten en un ejercicio de fetichización, tal y como parece ocurrir en la 55 Bienal de Venecia (2013) con la reconstrucción de «When Attitudes Become Form» (curada inicialmente por Harald Szeemann en 1969) que hizo el curador italiano Germano Celant en el edificio de la Fundación Prada.

**PL** Yo creo que se puede aplicar esa reflexión de Lefebvre a la situación en Venecia. ¿Qué está haciendo Germano Celant en colaboración con la Fundación Getty y Prada? Está usando un momento del pasado para construir un presente. ¿Qué presente está construyendo? En primer lugar, y muy cínicamente creo, está contribuyendo al incremento del valor de una propiedad adquirida hace muy poco por la Fundación Getty, el archivo de Szeemann. Y si bien Harald Szeemann es ya una figura central en la curaduría, su posición se mistifica aún más a través de esta operación de creación de un pasado falso —como está ocurriendo con la reconstrucción del castillo de

Berlín en la Museumsinsel—. Digo falso en el sentido de que la noción de proceso, que era esencial para la exposición de 1969, se abandona para privilegiar en cambio las obras como objetos con valor en la actualidad. También se elimina el proceso mismo de construcción de la exposición —qué la hizo posible—, y con ello se elimina el conflicto entre el curador y la gente que colaboró con él, entre las posiciones políticas que allí se dieron cita, al seleccionar ciertos materiales de archivo en vez de otros. Entonces, de pronto tienes una fantasía celebradora de una cosa que no ocurrió, o no de esa forma. Eso es terrible, y hay que denunciarlo. Claro que también resulta interesante ver las maneras distintas de trabajar con el arte conceptual, anti-forma o *Arte Povera*, las estéticas y texturas de las obras, así como debatir qué pasa si reconstruyes un Joseph Beuys no con grasa, sino con margarina, lo cual puede ser hasta gracioso. O preguntarte cómo reconstruir una pieza de audio que originalmente se presentó en un magnetófono: si lo haces idéntico, con la cinta de audio, o le pones un magnetófono en el suelo conectado a un audio digital. En fin, son detalles interesantes, pero la pregunta del por qué, es decir «¿por qué está pasando esto ahora?», sí creo que debe ser contestada. Porque la celebración siempre tiene un objetivo. El día del lanzamiento de nuestro libro *Magiciens de la Terre* en París fue muy cercano al 14 de julio, el día de la Bastilla. ¿Y por qué se celebra este evento?: porque es un instrumento de construcción de la Francia actual, un intento de seguir produciendo una cohesión ficticia que este país ha sido históricamente bastante bueno en mantener. No es de ninguna manera desinteresado, así como tampoco lo es que el Pompidou realice la celebración de una exposición de hace veinticinco años que el museo no recibió bien en su momento. Pero ahora sí la quiere. ¿Por qué? Porque existe esta necesidad extendida de ser parte de aquellos primeros momentos de apertura e internacionalismo que comentabas al inicio: la exposición que les permite sentirse los primeros en mirar globalmente al mundo...

**ML** Que claramente no lo es...

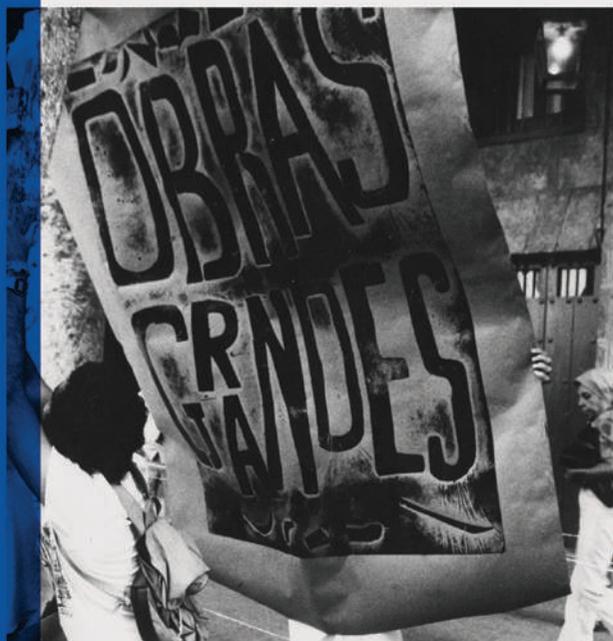
**PL** Es cierto, no lo es, pero eso se reclama, y sirve para que el Pompidou afine su posición en un contexto donde las instituciones están sufriendo cambios drásticos de financiación, lo cual exige trabajar siempre para el propio museo. Ahora los museos deben mirar muy cuidadosamente en qué se gastan su dinero, porque cada vez es más caro comprar. Se trata de opciones estratégicas, pero eso hay que hacerlo explícito. En ese sentido, es claro dónde estaba el beneficio de la reconstrucción de esa exposición de Harald Szeemann en el edificio de Prada en Venecia.

**ML** ¿Ellos sabían del libro que ustedes habían publicado sobre *When Attitudes Become Form* en el primer tomo de la serie *Exhibition Histories*?

**PL** No lo sabemos. Nosotros nos enteramos de esa exposición porque ellos solicitaron en préstamo una obra del Van Abbemuseum, donde Charles Esche es director. No creemos que ellos nos deban nada, los libros son parte de una discusión más amplia. Pero con nosotros no hubo discusión, el espíritu de nuestro libro es muy diferente al del lujoso catálogo que ellos editaron, en el sentido de que el nuestro estaba intentando relativizar la importancia de la exposición, articulándola con otros episodios artísticos como «Op Losse Schroeven» —presentada en el Stedelijk Museum en 1969—, pero también con otras más complejas redes políticas, sociales y económicas de la época, sin intentar glorificar una sola cosa. Por ejemplo, intentamos apreciar cierto espíritu político, cierto maoísmo cultural que luego se perdió, y el cual se revela en la correspondencia entre Szeemann y el artista italiano Piero Gilardi. En esos documentos se observa cómo Gilardi criticó a Szeemann por dejar de lado esa posición radical inicial de buscar estructuras de trabajo horizontales en conexión con las revueltas en Europa y el maoísmo cultural. Tal vez parece menor, pero ese detalle da pistas para una discusión que evidentemente, en un proyecto de creación de bienes y plusvalor, es imposible de tener. El hecho de que esos detalles se eliminen completamente es muy revelador, más aún cuando esos documentos son fácilmente accesibles, hasta se pueden encontrar en

## Making Art Global (Part 1) The Third Havana Biennial 1989

Rachel Weiss and other authors



Exhibition Histories

*Making Art Global (part 1). The Third Havana Biennial 1989.*  
En la tapa: taller de grabado Steamroller, en las calles de La Habana Vieja, octubre de 1989, como parte de la Tercera Bienal de La Habana, organizado por el Taller de Serigrafía René Portocarrero (dirigido por Aldo Menéndez) y el Massachusetts College of Art Printmaking Department and Visiting Artists Program. © Aldo Menéndez.

nuestro libro. El catálogo que ellos han publicado es también una cosa curiosa: se trata de un libro de casi cien euros. ¿Para quién es un libro de cien euros? No es para un estudiante, tampoco para un académico que tiene un presupuesto pequeño de investigación. Es un libro para coleccionistas, para poner en la mesa de tu sala. No quiero ser del todo injusto, porque a su vez ese catálogo también tiene una investigación; ellos encontraron muchos materiales que nosotros no encontramos, y eso está bien, pero la postura desde la cual se publica es ciertamente un problema.

**ML** ¿Cuál ha sido la recepción de los otros dos libros de esa misma serie, me refiero a *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Number Shows 1969–74* (2012), y *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (2012)?

**PL** El libro de *From Conceptualism to Feminism* coincidió con una recuperación a gran escala de Lippard como referente. Es interesante observar que esta recuperación de figuras de la curaduría va en paralelo, quizá con algo de retraso, con la recuperación de figuras artísticas. El sistema necesita recuperar artistas para volverlos parte del nuevo canon, desde Lee Lozano a Edward Krasinski o Allan Kaprow. Creo que eso ha afectado a Lucy Lippard, alguien que lleva trabajando muchos años y quien de alguna manera se había retirado del contexto artístico dominante. Ella no es una persona que tenga interés en el control de su herencia, de hecho es muy poco cercana a ese legado, y eso a mí me parece saludable. Es como si dijera «yo estoy en otro sitio ahora». Nuestro libro salió, sin proponérselo, en simultáneo con *Materializing «Six Years»: Lucy R. Lippard and the Emergence of*

*Conceptual Art*, publicado por el MIT como catálogo de una exposición en el Brooklyn Museum of Art de Nueva York. Lo que Lippard siempre ha hecho fue mantener un perfil modesto, pero eso no ha evitado que se convierta en una figura central en la historia de la crítica de arte y de la organización del arte desde el feminismo. Lo que nos interesaba al inicio no era tanto Lippard, sino pensar sus experiencias para señalar ese desplazamiento del foco de interés desde un conceptualismo hacia el contexto del feminismo, aunque finalmente el libro es un poco problemático porque no pudo evitar poner a Lippard en el centro, que es algo que por lo general no queremos hacer.

El libro de La Habana también ha tenido una circulación bastante buena, a pesar de que se vendió menos, probablemente porque La Habana resulta menos familiar en el contexto europeo-norteamericano, donde nuestros

libros tienen más presencia. Pero para nosotros, *The Third Havana Biennial* y *Magiciens* son proyectos vinculados, por eso el título general de ambos es *Making Art Global*, parte uno y parte dos, respectivamente. Esperamos que la publicación de *Magiciens de la Terre* permita volver al libro de la Bienal de La Habana con ojos distintos, y que ambos ayuden a pensar ese 1989 desde dos materializaciones de un impulso internacionalista en alguna medida similar pero con políticas y resultados claramente diferentes. Lo que estamos diciendo es que no se puede entender «Magiciens de la Terre» sin pensar en la Tercera Bienal de La Habana.

**ML** Claro. De hecho el libro de la Bienal de La Habana planteaba una crítica a esa hegemonía que había tenido «Magiciens de la Terre» hasta el momento, inscrito como el aparente primer momento de exposición globalizada real.

Jeff Wall en conversación con David Company, en el marco de los Sandra Garrard Memorial Lecture Series, con motivo del lanzamiento del libro *Picture for Women* de Jeff Wall en la serie *One Work* de Afterall, 2011.



**PL** Sí, fue importante publicar el libro sobre la Bial de La Habana antes que *Magiciens de la Terre*: de tal modo que la *corrección* viniera antes. Pero también el libro de La Habana tiene sus problemas, la investigación en Cuba fue complicada para nosotros por falta de fondos. Solo la autora del texto principal, Rachel Weiss, pudo viajar, pero al final echamos en falta poder incorporar más voces en ese libro. La voz de Rachel, si bien es extremadamente informada y crítica, también es muy cercana a la voz de Gerardo Mosquera, cocurador de esa bial, en particular cuando repiensa cómo se hizo y qué tipo de agencia tenía la gente involucrada. A mí me da la impresión de que una cosa pendiente en ese libro fue articular con mayor análisis y precisión cómo el grupo de curadores trabajó conjuntamente, porque la voz de Gerardo domina. Pero bueno, ya será el trabajo de otros apuntalar esas narrativas.

#### **Investigación, supervivencia y bienales**

**ML** Quisiera hablar ahora de los eventos públicos que han organizado en función de sus libros e investigaciones. ¿Cómo se organiza esa parte del trabajo de *Afterall*?

**PL** Una cosa que no he mencionado es que la revista nace como parte de la cultura emergente de la investigación artística en las universidades inglesas a finales de los noventa. Eso es algo que hoy está en peligro de desaparecer, pero que por muchos años fue un motor importante de financiación del arte en Europa. En nuestro caso sucedió que había fondos pequeños en la universidad, pero no se sabía cómo usarlos, entonces Charles y Mark dijeron: «¿Por qué no se usan esos fondos para una publicación de investigación artística?». Lo que quiero decir es que, al estar inscritos en la universidad, nuestra labor forma parte del desarrollo de la investigación en la facultad, por lo cual la pregunta sobre cómo articular esas investigaciones y comunicarlas a los estudiantes siempre estuvo presente. En primer lugar, los eventos que organizamos ayudan a plantear problemas, presentando avances de lo que distintas personas van trabajando. De este tipo de actividades salen nuevos proyectos en *Afterall*. Para estos eventos o conferencias se

pueden recaudar fondos de diferentes fundaciones, del departamento de investigación o de otras universidades, los cuales no sería fácil recaudar para otros proyectos, como una publicación, por ejemplo. Para estas entidades, así como para nosotros, es muy importante esa dimensión pública que implica compartir el proceso. Esto nuevamente implica trabajar en colectivo. Estamos totalmente seguros de que cinco personas piensan mejor que una, pero si un día tienes en una habitación a doscientas personas, lo que puede surgir es inesperado. Y creemos que eso es lo que a su vez le da la urgencia a los proyectos, porque no te da la mera instantaneidad, sino la construcción de un determinado marco de pensamiento, y las maneras como se decide afrontar un problema. Yo creo que toda esa situación, además de generar dinámicas de intercambio con los alumnos, permite que la discusión sea menos hermética. Y tal vez a eso se deba también su supervivencia. Por ejemplo, uno de los problemas que yo veo actualmente en *October* es que la discusión no es lo suficientemente abierta, lo cual hace que no sea suficientemente interesante. Al mismo tiempo, tampoco considero que los proyectos editoriales tengan que durar para siempre, llega un momento en que se tiene que apagar la luz.

**ML** Como la revista *ramona*, de Argentina, que editó 101 números en diez años exactos y decidió desaparecer.

**PL** Claro. Hay un momento en que te preguntas cómo está funcionando un proyecto, para qué y para quién. El problema del arte es el problema general del capitalismo, donde el sistema busca a toda costa reproducirse a sí mismo. Las instituciones, al final, se convierten en mecanismos cuyo objetivo principal es la autorreproducción. La revista periódica tiene algo de eso, más que la revista informal. La revista informal no tiene esa presión continua de «tienes que aparecer, tienes que decir algo todos los meses». La estructura lucha por su supervivencia. Por ejemplo, *Manifesta* me parece que es un caso evidente en el que se prioriza la supervivencia de la institución frente a consideraciones éticas, políticas y artísticas. Cuando eso pasa es terrible, es obscuro.

Eso hace que cualquier tipo de actividad de esa institución se vuelva totalmente irrelevante.

**ML** Ahora mismo hay fuertes pronunciamientos por parte de la comunidad artística que exigen que *Manifesta* se retire de Rusia por las leyes de este gobierno que promueven una abierta persecución contra la homosexualidad. Incluso estuvo circulando una petición con numerosas firmas...

**PL** No la recibí. Claro, de acuerdo con eso; pero incluso desde antes, sucesos como el de *Manifesta* en Murcia nunca deberían haber ocurrido. En Murcia, *Manifesta* colaboró con un partido político nefasto, con un gobierno regional corrupto, criminal, un discurso totalmente falso sobre una relación entre España y el norte de África. Todo ello tuvo lugar únicamente porque Murcia prometió mucho dinero que no tenía. Eso es vergonzoso. Esta institución no tiene ninguna credibilidad y no creo que pueda recuperarla. Es obvio que la selección de la ciudad donde acontece se hace en función de quién paga más. Es triste, porque la bienal de *Manifesta* nació, en teoría, para articular una serie de relaciones dentro de la nueva Europa; sin embargo, solo tuvo lugar una vez en la Europa del Este; creo que eso es muy revelador. Cualquier historia interesante que pudiera haber tenido lugar en las primeras ediciones se ha terminado de aniquilar por esas decisiones estratégicas de los últimos años. Claro está que las revistas también pueden hacer eso, aunque no al mismo nivel porque no tienen tanto poder. Por ejemplo, *Artforum* para mí no tiene ningún interés actualmente. Lo tuvo en los setenta, ochenta incluso, pero ahora está muy claro al servicio de qué fines se encuentra. Al principio se supone que estaba al servicio del artista, en ese sentido sí funcionó; pero ahora no, está subordinada a las galerías, a ciertas galerías de Nueva York, y a un sistema de intercambio financiero en una ciudad. No hay mucho más.

**ML** Hablando de grandes exhibiciones internacionales de arte y proyectos editoriales, quería preguntarte, finalmente, por el hecho de que tres de los editores de

*Afterall* (Charles Esche, Nuria Enguita y tú) son curadores de la Bienal de São Paulo del 2014. ¿Algo de las discusiones e intereses de la revista se va a reflejar en los contenidos de la Bienal? ¿Cómo es esa relación?

**PL** Sí y no. Es decir, lo que ciertamente se reflejará es esta manera de trabajar según la cual un grupo de personas viene a vincularse con diferentes cuestiones y urgencias en un contexto específico, y luego invita a otra gente interesada en pensar con ellos o que está conectada con esas mismas preocupaciones. La idea de colaboración con diferentes instituciones y diferentes proyectos va a estar ahí.

En términos de temas, también respondo: sí y no. La conexión entre práctica artística y un contexto social-político amplio definitivamente estará allí, pero sobre cuestiones más específicas es difícil decir, porque los contenidos de la Bienal están en debate; tenemos varios viajes por Brasil y América Latina por delante y no sabemos qué pasará. Lo que sí está claro es que el proceso editorial se va a nutrir mucho de São Paulo. De hecho, quizás eso sea lo más claro: que las preocupaciones que estamos desarrollando en Brasil, los artistas con los que estamos entrando en contacto y las personas que estamos encontrando dentro y fuera de la Bienal más adelante tendrán un reflejo en *Afterall*. Pero nos quedan muchas discusiones por delante y tendremos que ponernos de acuerdo en cuáles líneas recorrer. No es que tengamos que estar todos de acuerdo en lo mismo, pero sí en que el sentido de esas comunicaciones se realice desde la urgencia.

México D. F., septiembre de 2013

# a:dentro

# CRÍTICA DE SALÓN

43 Salón (inter)Nacional de Artistas

Saber Desconocer

Ministerio de Cultura de Colombia

Medellín, septiembre–noviembre de 2013

43sna.com

Entre el 6 de septiembre y el 3 de noviembre de 2013, Medellín acogió la versión número 43 del Salón Nacional de Artistas, un conjunto de exposiciones y actividades que, agrupadas bajo el título *Saber Desconocer*, tuvieron la orientación de un equipo curatorial integrado por Florencia Malbrán, Rodrigo Moura, Javier Mejía, Óscar Roldán-Alzate y Mariángela Méndez, curadora y profesora de la Universidad de los Andes quien estuvo a cargo de la dirección artística del evento. En esta ocasión, el Ministerio de Cultura y el equipo de curadores propusieron un evento en el que los artistas colombianos fueron acompañados por artistas extranjeros, razón por la cual el prefijo «inter» fue añadido al nombre ya tradicional de Salón Nacional de Artistas. Esta decisión, como se verá, resultó polémica no solo por cuestiones nominales —como estimaría la tesis de que el evento tiene una *marca registrada*—, sino porque la orientación característica del Salón ha sido la de funcionar como un escenario natural para la visibilización del arte en Colombia.

El espacio geográfico no fue una nota accesoría en esta nueva versión del evento más antiguo y representativo del arte en Colombia, si se piensa en que Medellín, la ciudad anfitriona —sede del Salón en 1985, cuando los jóvenes Luis Fernando Peláez y Doris Salcedo fueron premiados— ha tenido un importante papel en el afianzamiento de los procesos del arte contemporáneo. Las Bienales de Arte de Coltejer, el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Público, y los más recientes eventos del MDE07 y el MDE11 han establecido una línea de continuidad importante para el arte contemporáneo en esta ciudad. Con el apoyo financiero de la Secretaría de Cultura Ciudadana, la participación del Museo de Arte Moderno de Medellín, el Museo de Antioquia y el Jardín Botánico —espacios donde se realizaron exposiciones y proyectos artísticos—, se pudo ver un evento de grandes dimensiones en el cual se retornó, de alguna manera, al formato moderno de exposición, que había sido confrontado años atrás por las diversas formas de arte en contexto social.

Inauguración del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas, recorrido inaugural del Salón en el MAMM, 2013. Foto obtenida del Flickr del Museo de Antioquia bajo licencia Creative Commons Attribution–NonCommercial–ShareAlike 2.0 Generic (CC BY–NC–SA 2.0).



Uno de los aportes del evento a los equipamientos ya característicos de la ciudad fue la restauración de una edificación que, en el futuro inmediato, podría ser empleada para la realización de exposiciones, eventos y programas relacionados con las artes. Se trata de la antigua sede de rentas departamentales, el Edificio Antioquia, construido por la Naviera Grancolombiana en 1946. Este sitio, que albergó proyectos y obras en sus cuatro mil quinientos metros cuadrados durante los dos meses del Salón, queda ahora como un espacio de intercambio que ayudará a la recuperación del centro de la ciudad para el arte y la cultura. Estas condiciones locativas no son un dato accesorio. Si en los dos museos se mostró con claridad la intención de presentar un arte que privilegiara la exposición como rasgo distintivo —incluso la estética relacional defiende la primacía de la mostración del arte como fenómeno de activación social—, el de la Naviera, por su carácter fronterizo, a medio camino entre el edificio patrimonial y el espacio experimental, permitió ver proyectos que en cierto modo contradecían

la dimensión cerrada del cubo expositivo y hacían una lectura *cultural* del lugar. Esto ocurrió, por ejemplo, con *Manantial*, la obra de Carlos Uribe, la cual recupera la relación entre la cultura antioqueña y el consumo de alcohol, haciéndola literal en una intervención que apela a la memoria olfativa.

Como ha ocurrido desde 1940, año de su primera versión, el Salón produjo diversas reacciones en la comunidad artística colombiana durante el segundo semestre del 2013: las acciones de curadores, funcionarios, artistas y críticos recibieron cuestionamientos y críticas de diverso tipo, circunstancia que lleva a pensar que el evento aún sigue siendo referencial para el campo artístico en Colombia y que también, desde otra mirada, constituye un codiciado botón para quienes pugnan en el espacio de poder cultural del país. Desde una perspectiva menos benevolente podría decirse que, como en los años sesenta o setenta, décadas de gran crispación crítica, el 43 Salón fue un evento que puso de nuevo en escena las disputas que han sido



Inauguración del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas, recorrido inaugural del Salón en el Jardín Botánico, obra de Germán Botero, 2013. Foto obtenida del Flickr del Museo de Antioquia bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-NC-SA 2.0).

recurrentes en su historia. Incluso podría decirse, desde un punto de vista retórico, que los debates de esta versión 43 se dieron de manera muy parecida a como ocurrió en otras épocas, como por ejemplo cuando se discutió si la llegada del arte moderno a Colombia acabaría con un arte preocupado por la identidad cultural, o cuando se hicieron cuestionamientos sobre la independencia de jurados y seleccionadores al tomar sus decisiones apoyados en su condición de árbitros del gusto.

Ahora bien, no solo los actores, sus decisiones y participaciones, fueron el objeto de los debates. La inclusión de artistas internacionales, el cambio de nombre del evento, la relación con el formato de las bienales y la presencia del mercado detrás de los criterios de selección produjeron diferentes respuestas críticas, más centradas en los contextos y bases de legitimación que en las personas y los roles. Aun corriendo el riesgo de simplificar, se podría decir que el tópico más importante de las discusiones derivadas del evento fue la relación entre el arte

y la idea de nación, la misma que había permanecido intocable con la denominación clásica del evento. Esto, por un lado, plantea los inevitables contactos que un espacio patrimonial como el Salón tiene con el discurso identitario y, por el otro, sirve para definir el papel que un ente gubernamental del orden nacional juega en un campo de las artes regido —por lo menos internacionalmente— por variables de mercado.

Ahora bien, es importante recordar que esta pregunta por la relación entre el evento y las exigencias de representatividad ha ocurrido en varios momentos: primero en los tiempos de la fundación del evento, después cuando Marta Traba defendió una especie de cosmopolitismo *ubicado* frente a los artistas nacionalistas precedentes, e incluso cuando a finales del siglo XX se discutió la necesidad de reestructurar el modelo del Salón de acuerdo con los desarrollos del saber curatorial en otros países, una reforma que, de una u otra manera, condujo al estado actual y a las proyecciones que ahora se le atribuyen al evento. Si bien en algunos casos las discusiones sobre la versión

43 adquieren tintes de un nacionalismo anacrónico, en otros la interrogación sitúa el debate en la política cultural y en la capacidad que tiene el Estado para aglutinar al país en un evento artístico que no puede desprenderse de sus históricas responsabilidades.

De hecho, el evento como tal, su operación, el cumplimiento de las metas del Ministerio y la capacidad de este último para dar vía a una política pública de cobertura para las artes fueron asuntos que encontraron despliegue en blogs, redes sociales y medios impresos y digitales. En este contexto, merece especial atención la pregunta formulada en torno a la conveniencia o no de que el Salón Nacional le siga dando continuidad al programa de Salones Regionales. Nuevamente, como en el caso de la pregunta por el carácter *nacional* del evento, hay un reclamo que se da tanto en lo práctico como en lo ideológico. Por un lado, fueron varias las voces que pidieron una mayor presencia de los artistas admitidos a los Salones Regionales en el 43 Salón Nacional y una continuidad para los proyectos curatoriales que, por lo menos desde una comprensión cronológica, deberían anteceder (y nutrir) el evento *grande*. Por el otro, varias voces responsabilizaron del olvido de la provincia a un modelo que aún no logra liberarse de los lastres del centralismo administrativo, el mismo que, desde hace más de cien años se filtra en el manejo de la cultura. Un centralismo que, dicho sea de paso, ni la Constitución de 1991 ha podido derribar por completo para poner en su lugar los derechos culturales y la autonomía regional. Si bien hay argumentos encontrados —pues unos piensan que los Salones Regionales no pueden ser una especie de octogonal futbolero, una eliminatoria para un evento final de corte agonístico, y otros creen que su propósito debe ser fortalecer la presencia de la provincia y darle visibilidad en los centros metropolitanos—, una cosa podría quedar clara: un espacio para las artes en las regiones es algo a lo que no se puede renunciar, ni en aras de la internacionalización, ni en aras de la profesionalización.

Por supuesto, hay extremos —desde quienes dicen que la presencia internacional es indeseable hasta quienes señalan que debería haber cuotas fijas en el evento

nacional—, pero también hay posiciones que introducen matices y dan opciones complementarias: algunos, por ejemplo, plantean que si se van a incluir artistas internacionales, estos no vengan con obras que funcionan bien en cualquier lugar; a cambio debería pedírseles que vinculen sus proyectos e intervenciones con el contexto con el que, se supone, deben entrar a dialogar. Otros plantean como alternativa la activación de proyectos que permitan una reciprocidad entre el contexto foráneo y el local, esto es que, de forma paralela a la invitación de artistas internacionales al Salón Nacional, se busquen opciones de circulación internacional para los artistas colombianos.

La pertinencia de la tesis curatorial, la articulación de los Salones Regionales con el Salón Nacional y la relación del arte mostrado con el contexto social también aparecieron como temas vinculantes en distintas discusiones, con sus respectivas extensiones hacia temas de política, sociedad y memoria histórica. De hecho, podría decirse que, como en ocasiones recientes, la crítica de las obras y los aspectos propiamente artísticos de las apuestas curatoriales desaparecieron del escenario crítico y fueron sustituidos por preguntas relacionadas con la política cultural, las obligaciones del Estado y las funciones sociales del arte. Si bien esto habla de la reflexividad del campo y muestra las inquietudes que la inscripción ideológica y las mediaciones tienen en un contexto que es todo menos ingenuo, se extraña que falten comentarios *externos* que discutan lo más importante: las obras de arte. En cambio, resulta preocupante que solo se encuentre la interpretación y valoración de las obras en los textos escritos (o encargados) por los curadores. Aun cuando hoy en día es difícil objetivar el valor artístico y orientar algún debate en torno a la cuestión de la calidad, con la ausencia de crítica dedicada a la obra por parte de los observadores *externos* se priva al debate público de algo que siempre estuvo presente, incluso en las más acaloradas luchas históricas por la legitimidad en el Salón: las tareas explicativas de la crítica y la inscripción discursiva de las propuestas de los artistas. Esta tesis tropieza con un escollo: es difícil hallar un pronunciamiento

externo, pues todo el que opina sobre el Salón está dentro de él o siente que ha sido excluido.

Debe anotarse que los anuncios del Ministerio, las declaraciones curatoriales, los eventos académicos y los programas pedagógicos del Salón ofrecen un primer marco para interpretar muchas de las declaraciones y planteamientos relacionados con el evento. Y, dado que estas apuestas han sido socializadas y difundidas por diferentes medios, remitimos al lector a tales fuentes. Rescatamos de dichos planteamientos, no obstante, algunas ideas provisionales. En primer término, desde el Ministerio se ha insistido en que el Salón es sobre todo para el público, y que este público merece ver el arte colombiano en contexto. Las obligaciones serían, de esta manera, no solo con los profesionales del arte, sino también con el público. Por otro lado, se ha explicado la eventual internacionalización del Salón por la imposibilidad de entender el arte en Colombia sin un marco comprensivo más amplio, razón que se situaría en el orden del arte como problema epistemológico. De hecho, se insiste en la falta de operatividad de una categoría derivada de un supuesto *arte colombiano*, con lo que se haría eco del rechazo que en el mundo académico se ha hecho de las categorías identitarias.<sup>1</sup> A pesar de ello, funcionarios, críticos, curadores y artistas, aun los más refractarios frente a los aspectos problemáticos del Salón, han coincidido en que este ha avanzado en la profesionalización del oficio artístico y en que contó para esta versión con apoyos nunca vistos en la historia del evento.

También las declaraciones curatoriales —entre ellas el texto de presentación y las respuestas a preguntas de los curadores en los medios— introdujeron planteamientos específicos en relación con el arte que se mostró, y generaron opiniones sobre la misma concepción del evento. La tesis, que fue cuestionada por su amplitud y por su imposibilidad de generar criterios de inclusión —algo que ocurre casi siempre,

1 No sobra recordar, sin embargo, que el rechazo de lo identitario en la academia y en las instituciones culturales no coincide con lo que se da en la vida cotidiana, en el discurso de los políticos o en los medios.

una vez el planteamiento cultural es dado a conocer al público—, pero bien recibida por aquellos que vieron allí una manera de afrontar por otra vía el problema de la legitimidad cultural y cognitiva del arte, encontró apoyo en un oxímoron de vieja data, el cual llama a postular la indiferencia hacia los referentes como opción de conocimiento. En este sentido, la exposición *Estado oculto*, presentada en la sala sur del Museo de Arte Moderno de Medellín, logró mostrar, a la luz de la actualización del legado indígena, la dimensión intercultural del *saber desconocer* que dio nombre a la tesis.

Por otro lado, los eventos académicos y pedagógicos intentaron proveer de una plataforma teórica y darle una respuesta crítica al evento, la misma que sigue estando ausente y priva al Salón de una mejor retroalimentación escrita en medios periodísticos y especializados. Lo primero se concentró fundamentalmente en el seminario de apertura, en el que diferentes invitados expusieron sus ideas acerca de la propuesta curatorial, sobre el Salón como evento histórico y sobre otros temas más directamente relacionados con el planteamiento curatorial. Entre los invitados, por ejemplo, José Roca habló de las bienales de arte y las vinculó con la nueva versión del Salón, mientras que Natalia Gutiérrez planteó dos necesidades importantes: no perder lo ganado con los Salones Regionales y que a los artistas extranjeros invitados se les ponga a actuar en contexto, a dialogar con la realidad local. La plataforma crítica tuvo su respaldo en dos programas de corte pedagógico: el seminario de cierre, en el que se invitó a varias personas a evaluar el Salón, y el Diplomado de Crítica de Arte, en el que se intentó favorecer la cantidad y la calidad de respuestas críticas al evento. Este último programa se caracterizó por la falta de organización y por su bajo aporte a la discusión, si tenemos en cuenta la inexistencia de textos críticos a propósito del evento generados por los participantes. En el seminario de cierre, dos curadoras extranjeras que visitaron el evento opinaron sobre el Salón y Javier Mejía —uno de los curadores— expresó su balance. El autor de esta reseña habló de la recepción crítica del Salón y de las ideas de nación,

poder y concepto de lo público que aparecieron en los debates.

Como se sabe, en el contexto actual, donde las tecnologías de información y comunicación y las redes sociales han alterado las formas tradicionales de circulación de opiniones y juicios críticos, las respuestas aparecen más diseminadas, y hay que buscarlas en plataformas que tienen regímenes autorales y genéricos distintos. Aunque es difícil encontrar críticas a las exposiciones de arte organizadas por grandes instituciones que no sean internas, y estas más bien se ocupan de la política cultural y de la inscripción ideológica, social y política de lo presentado —la crítica inmanente de obras, artistas y exposiciones es cada vez más la contratada por los museos—, es posible observar algunas líneas interesantes que valdría la pena recoger en un trabajo de balance futuro.

En esta entrega, especialmente realizada para la revista *ERRATA#*, se hicieron algunas preguntas, organizadas por temas y problemas. Algunos de ellas fueron:

¿Qué importancia tuvo para usted y para su generación el Salón Nacional de Artistas?  
¿Considera que aún es el evento más representativo del arte en nuestro país?  
¿Qué valor tuvo o tiene para usted la existencia de premios en este evento?  
¿Cuál es su opinión sobre el papel que los críticos y los jurados tuvieron en las versiones del Salón Nacional de Artistas en las que usted participó?  
¿Qué piensa de la importancia que recientemente han adquirido los curadores?  
¿Tiene alguna opinión sobre los tipos de discurso crítico que se han generado en cada caso, es decir, la de mayor influencia de los críticos y la de mayor incidencia de los curadores?  
¿Cuál es su visión del Salón Nacional de Artistas como evento donde hacen presencia los artistas jóvenes o emergentes? ¿Considera que darlos a conocer es una de sus tareas? ¿Cree que en las últimas versiones, y más específicamente en los Salones Regionales, esto sigue siendo importante?

¿Qué importancia ha tenido para las ciudades distintas a Bogotá el Salón Nacional de Artistas? ¿Cree que el evento debe mantener sus tareas de representación regional? ¿O debe, más bien, apostar por la internacionalización del arte colombiano y la exposición del público nacional al arte hecho por extranjeros? En ese contexto, ¿qué papel juegan los Salones Regionales?

¿Cree que el Salón debe seguir siendo el evento más relevante del arte en Colombia? ¿O piensa que es necesario pluralizar los eventos y evitar la concentración de las tareas de divulgación y visibilización en espacios patrimoniales? Por otro lado, ¿qué relación cree que deben tener los espacios independientes y regionales con el Salón Nacional?

Se ha insistido recientemente en que el Salón Nacional de Artistas no es solo un evento para los artistas y los curadores, que es también para el público. ¿Cómo se puede armonizar este interés con el hecho evidente de que ha sido un evento donde el arte hecho en Colombia o hecho por colombianos se mira a sí mismo? ¿La presencia de artistas extranjeros hace parte de este interés de mostrarle al público el trabajo de los artistas colombianos en un marco más amplio? ¿Qué retos, desde el punto de vista de la profesionalización del campo artístico colombiano, supone esta «ampliación de contexto»?

¿Qué balance hace en este momento de la transformación operada en el modelo del Salón Nacional de Artistas? Concretamente, en esta última versión, algunos han visto una aproximación al formato de las bienales internacionales. ¿Cree que es así? ¿Le parece que esto es inevitable si se pretende internacionalizar y profesionalizar el campo del arte en Colombia? ¿Cuál es su opinión sobre el carácter internacional que ha querido dársele al Salón Nacional de Artistas en las dos últimas ediciones y, más específicamente, en la última versión? ¿Es posible conciliar la idea de que el Salón, históricamente, ha sido un evento de representación nacional con la evidente necesidad de entender el arte hecho en Colombia, o por colombianos, en un contexto que va más allá de las fronteras geográficas?

¿Qué valor histórico tiene para usted el Salón Nacional de Artistas? ¿Ese es su único valor o

es necesario verlo también como un componente importante de la realidad del arte contemporáneo en Colombia? ¿Ve usted alguna relación entre la historia del arte colombiano y las diferentes ediciones de este evento? De acuerdo con los cambios introducidos en las últimas ediciones del Salón Nacional, ¿qué incidencia cree que tendrán en el arte colombiano contemporáneo?

¿Qué relación percibe entre la historia del Salón Nacional de Artistas y el decurso de la historia del arte en Colombia? ¿El Salón es aún una fuente de información relevante para la investigación histórica y crítica? De acuerdo con las transformaciones que ha tenido el Salón en la última década, ¿usted cree que el evento puede seguir teniendo esa posición referencial que ha mantenido a lo largo del tiempo?

¿Cuál es su percepción de la actividad crítica desarrollada en las últimas ediciones del Salón Nacional de Artistas? ¿Puede establecer alguna relación entre el carácter de los textos escritos a propósito del evento en años recientes y la importancia creciente del curador? ¿Hay que establecer alguna diferencia entre la *crítica interna* (textos curatoriales y textos escritos para los catálogos) y la *crítica externa* (realizada en medios alternativos)? ¿Considera que la crítica que discute sobre el Salón debe ocuparse de nuevo de la producción artística o que, más bien, debería hacer cuestionamientos institucionales, discutir la política cultural que ampara el evento, interrogar su inscripción y la responsabilidad profesional del curador?

Algunos críticos de la versión actual del Salón han visto un retorno al paradigma modernista de exhibición y consideran que conquistas de pasadas versiones, como las acciones situadas en contexto social, han sido minimizadas en esta versión. ¿Considera que esto es así? ¿Cree que la premisa curatorial de desconocer puede aplicarse a la actividad del curador? ¿Es el ejercicio curatorial, necesariamente, un ejercicio de exclusión (temática, geográfica, histórica)? ¿Cómo armonizar decisiones de cuño curatorial con la naturaleza históricamente representativa del Salón Nacional y de los Salones Regionales?

Más allá de los aspectos organizativos y de infraestructura, ¿qué significado tiene el hecho de haber hecho esta versión del SNA en Medellín?

Como se puede apreciar en las líneas siguientes, las respuestas a algunos de estos interrogantes difieren y tocan aspectos internos y contextuales del evento; exponen diferencias, pero también acentúan acuerdos. Los críticos, periodistas, curadores y artistas que han tenido alguna relación con este u otros salones ofrecen ángulos de aproximación variados, que pueden ayudar a completar las opiniones y pronunciamientos que circularon por diferentes medios en el segundo semestre de 2013.

#### **Juan Ricardo Rey, investigador**

Hay una preocupación sostenida por el estatuto institucional del arte colombiano, desde el establecimiento de una academia propuesta en el siglo XVIII (la fallida Academia de San Felipe Benicio, de 1795) hasta la fugaz Academia Nacional de Bellas Artes (1930). La creación de una escuela de formación artística se desprende de la academia como institución rectora; tal es el caso desde la Escuela Gratuita de Dibujo (1784) de la Expedición Botánica, pasando por la Sociedad de Dibujo y Pintura (1846) y la Academia Vásquez (1874) —para mencionar solo algunas—, hasta la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes que se estableció finalmente en 1886.

El Salón es la institución restante, relacionada con un sistema de las artes que agremiaba artistas calificados en las Academias y formaba nuevos valores en las escuelas —muchas veces anexos académicos—. La Escuela y la Academia en tándem servían a los intereses de los Estados absolutistas y la medida de sus logros desembocaba en el Salón. Pero este adquirió otra dimensión con la pérdida de vigencia del sistema académico.

Este último aspecto explica la fugacidad de la Academia Colombiana de Bellas Artes de 1930 —correspondiente a la de San Fernando, como si del siglo XVIII se tratara—, responsable del llamado Primer Salón de Artistas Colombianos (1931). El Salón Nacional de Artistas, establecido una década después, fue la respuesta a un anhelo de muchas generaciones. A diferencia de las exposiciones anuales que se

Inauguración del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas, recorrido inaugural del Salón en el Jardín Botánico, obra de Freddy Alzate, 2013. Foto obtenida del Flickr del Museo de Antioquia bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-NC-SA 2.0).



venían realizando con interrupciones desde la primera mitad del siglo XIX, el Salón por fin le interesaba al Estado. Vale la pena recalcar este aspecto, pues cada gobierno suele eliminar los logros de sus antecesores o desfigurarlos hasta condenarlos al fracaso. Sin negarle importancia histórica al Salón, ¿mantiene su vigencia? Es seguro que debe transformarse, junto con la idea de Nación, del mismo modo que otras instituciones, pero con apoyo estatal para no recaer en el retoque *novedoso* cuatrienal.

#### **Santiago Cárdenas, artista**

Para mi generación, el Salón fue el único hecho importante en Colombia donde era posible que el público nacional tuviera conocimiento de las artes plásticas en el país. Aunque existieron algunos eventos y concursos adicionales, como el Salón Croydon y otros concursos regionales, el Salón Nacional de Artistas era el máximo evento para alcanzar el reconocimiento a nivel nacional.

La Bial de Coltejer, que se celebró en tres ocasiones, reemplazó en importancia al Salón Nacional de Artistas, pues internacionalizó el arte colombiano y dio a conocer, en un ámbito más amplio, la importancia del arte que se hacía en el país. De cualquier forma, el Salón sigue siendo una importantísima vitrina para el arte nacional.

Los premios fueron muy necesarios porque ayudaron económicamente a los artistas y también porque ese reconocimiento hizo que el público le diera más importancia a las obras ganadoras, aunque los que ganan no siempre son los más importantes. Los jurados no siempre aciertan. Hay que esperar que el tiempo decida.

#### **Darío Ruiz, crítico y escritor**

En 1967 fui jurado del Salón Nacional de Arte con Sofía Arboleda, gran conocedora de arte, y con Germán Vargas, el periodista cultural. Ambos votaron por concederle el Primer Premio a Alejandro Obregón, mientras

que yo salvé mi voto por considerar que se estaba premiando un nombre, ya que la obra presentada carecía de calidad. Recién desempacado de España, donde había comenzado mi tarea de crítico de arte, pensaba entonces que el Salón debía considerar cada año la trayectoria de una obra reconocida y vigente, así como los aportes de nuevos nombres pertenecientes a las nuevas generaciones. Esto, a mi modo de ver, le podía dar una necesaria seriedad al evento. Mi segunda participación como jurado fue en compañía de Romero Brest, Mark Berkowits y Dicken Castro, y entonces ocurrió algo insólito: los organizadores decidieron no conceder premios en dinero a los concursantes. El dinero de los premios se repartió entre los jurados, quienes se limitaron a hacer algunos comentarios.

Aunque la defensa de las opiniones del jurado fue pública, solo yo asistí ante un grupo de artistas procaces pero, como cualquier indignado, carentes de verdaderos argumentos. Como jurado de muchos Salones Regionales me di cuenta de que los parámetros críticos no podían seguir siendo los de una vanguardia en abstracto, sino que era necesario incorporar, como lo había hecho Luce-Smith en Inglaterra, un arte menor, ese importante artista de provincia, raíz misma de un arte en desarrollo a nivel regional.

Provincianismo capitalino, ausencia de un suelo teórico para las discusiones, como siempre, el maniqueísmo de izquierda para disimular su mediocridad. En el mundo se vivía a conciencia el ocaso de las llamadas *vanguardias*, mientras que aquí se premiaba en los Salones la habilidad para copiar modelos impuestos por las grandes revistas de Nueva York y Londres. Era la edad dorada de la crítica: Argan, Rosenberg, Greenberg, Moreno Galván. Hoy la presencia de los curadores es una imposición de las instituciones, de los dueños del mercado, una manera de desembarazarse de la responsabilidad ante el pasado del arte, ante las consecuencias de su muerte. Ya lo había señalado Daniel Bell al afirmar que mientras más ignorante sea el funcionario, más le interesa al establecimiento. Reagan cambió a los teóricos de los museos por ejecutivos de ventas. Desde este inmediatez, se ha dado un salto en el vacío sin

perspectivas, con un seudolenguaje mezcla de Ranciére y Bourriaud, al uso de esta nueva ignorancia.

#### **Jaime Cerón, asesor de Artes Visuales del Ministerio de Cultura**

Si se revisan los debates que han acompañado desde sus inicios al Salón Nacional y que en gran medida fueron recogidos por la prensa encontramos que el Salón se pensó no solamente como el termómetro del arte colombiano, que según Marta Traba mide sus tendencias y actitudes, sino que también se entendió que podría funcionar como un puente entre el arte y el campo social. Inclusive el discurso inaugural del Primer Salón, pronunciado por Jorge Eliécer Gaitán, Ministro de Educación, hizo hincapié en la función de los espectadores, al punto que dijo: «cada una de las obras expuestas en este Salón hallará su resonancia en espectadores de afinidad seleccionada».

El Salón Nacional de Artistas, complementado por los Salones Regionales, ha sido una plataforma privilegiada para revisar las concepciones culturales que subyacen a las prácticas artísticas en Colombia, así como para situar las disputas simbólicas que han suscitado sus diversos usos sociales a lo largo de la historia de la modernidad artística en nuestro país. La presencia de artistas extranjeros ha tenido diferentes motivaciones particulares en las últimas tres versiones del Salón. En cada una de ellas se han esgrimido diferentes argumentos curatoriales que parecen tener como denominador común la compleja categoría de *arte colombiano*, que al parecer ha requerido de la presencia de ejemplos de aquello que esta categoría no abarcaría —el arte no colombiano— para determinar cuáles son sus posibles fronteras teóricas y culturales. En el 41 Salón, la razón de involucrar artistas internacionales tuvo que ver con la perceptible referencia de un amplísimo número de artistas colombianos, jóvenes y de carrera intermedia, a prácticas, procesos y piezas del arte latinoamericano. Los curadores plantearon que contar directamente con algunas de esas piezas, procesos y prácticas podría reforzar el planteamiento curatorial, tanto para los artistas participantes como para los espectadores. En el 42 Salón,

cuya curaduría se basaba en la relación entre estética y territorio, se planteó un ejercicio colaborativo entre un grupo de seis artistas internacionales junto con igual número de comunidades dedicadas a prácticas artesanales en el contexto del Caribe colombiano. Fue así como surgió dentro del Salón el capítulo *Separados al nacer*. En la versión 43 esta presencia tuvo que ver con la motivación de un diálogo entre las nociones de conocimiento y saber en diferentes ámbitos culturales. En los tres casos la inclusión de arte proveniente de otras latitudes planteó una forma de diálogo hacia el interior del campo del arte y otra hacia fuera de él.

El principal reto que implica el Programa Salones de Artistas —y no solo el Salón Nacional— para el campo artístico colombiano tiene que ver con el apoyo que deben tener los procesos que implican la puesta en circulación de las prácticas artísticas. En los salones nacionales y regionales realizados en la década del noventa, los artistas costeaban con sus propios recursos el valor del embalaje de sus obras, el transporte hacia los lugares de exhibición y de vuelta a su estudio, así como su propio desplazamiento y manutención para el proceso de montaje y apertura. Tampoco había un acompañamiento técnico para esos procesos, lo que generaba el deterioro de muchas obras en el camino. El único incentivo era un limitadísimo conjunto de premios, a lo sumo tres, que dejaban a la inmensa mayoría de los participantes sumidos en la insatisfacción.

En los Salones Regionales de Artistas que se realizan actualmente, el Ministerio de Cultura y sus entidades asociadas —cuando las hay— asumen los costos y el acompañamiento técnico de todas las necesidades de producción de las obras (desde embalaje y transporte hasta producción de campo o *in situ* de acuerdo a las necesidades de cada una) y de los requerimientos para el desplazamiento y manutención de los artistas. En los 14 Salones Regionales, realizados en el 2012, todos los artistas participantes recibieron un incentivo económico, a manera de premio por su participación en las exposiciones, y no solo dos o tres artistas, como

ocurría antes. Por eso, la inversión del Ministerio de Cultura en los más recientes Salones Regionales fue muy similar a la realizada en el Salón Nacional.

En el 43 Salón Nacional de Artistas retomamos ese modelo de los Salones Regionales y todos los artistas participantes tuvieron una bolsa de producción, definida de acuerdo a las necesidades de cada obra o proyecto, y todos los artistas participantes recibieron el mismo incentivo económico.

#### **Mariángela Méndez, directora artística del 43 SNA**

La versión 43 de este Salón aportó un espacio para los artistas que aún producen obras para ser mostradas en exposiciones. Prefiero no hablar en términos de conquista, porque la categoría es dictatorial y demasiado estática para la dinámica que requiere el arte y su variada producción. Yo considero que el Salón Nacional y sus curadurías atienden, por turnos, varios de los intereses y propuestas del arte nacional. Cada Salón es una revisión del anterior, de sus aciertos y de lo que es citable, pero también debe proponer una manera de revisar lo que en la versión pasada quedó desatendido. Cada nueva versión debe tener total libertad de abordar, responsablemente y con dedicación, un problema distinto. Los artistas trabajan en varios frentes. Entonces, ¿por qué conquistar el Salón con una sola consigna? El pasado Salón privilegió obras de inserción social y trabajó con comunidades. En este turno, el 43 Salón privilegió obras que suscitan sus reflexiones en el espacio de exposición, que quieren encontrarse allí con su público y que reclaman esa plataforma *modernista* de difusión. Las apuestas curatoriales, al menos las mías, son temporales, duran lo que dura una exposición y, después, son bienvenidas y esperadas las revisiones que van completando el panorama. Tal vez la toma temporal de un espacio para hablar de cosas que también son importantes para un grupo significativo de artistas y espectadores sea un término más adecuado para hablar de lo que hizo este Salón que *conquista*.

He respondido infinidad de veces sobre la exclusión en curaduría, aunque no le encuentro sentido a la



Inauguración del 43. Salón (inter) Nacional de Artistas, obra de Ernesto Neto en la nave central del MAMM. Recorrido inaugural del Salón, 2013. Foto obtenida del Flickr del Museo de Antioquia bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-NC-SA 2.0).

pregunta. Cualquier formato que escoge necesariamente excluye, es imposible poner todo y ni siquiera tiene sentido replicar lo que sucede por fuera del marco del Salón, o sea, Colombia misma en su diversidad plástica. Si no hay representación, si no hay selección, si no hay un intento de orden/apuesta temporal que genere grupos de sentido, el arte se esfuma en las esquinas de toda la producción material del mundo. El arte sin su capacidad de representar, por fuera del campo del arte y sin sus espacios de exhibición, se borra, se invisibiliza o se funde en el mundo, como aquel mapa en un cuento de Borges que es la ciudad misma. Una curaduría no es el opuesto de la inclusión y

no es mejor que una convocatoria, simplemente es una práctica que crea sentido por medio de un proceso de selección distinto. Los curadores, como todos los seres humanos —incluyendo los más inteligentes y sensibles, como los artistas— saben y reconocen que es mucho lo que se desconoce. Un curador no es un directorio y una exposición no es una enciclopedia, no puede serlo, porque su naturaleza es ser síntesis; por eso fue importante reunir las experiencias y los saberes de cada uno de nosotros en la conformación de este Salón, para que este se sumara al acervo de saberes de otros Salones. Por lo mismo, porque los saberes se van sumando, sería deseable que la crítica revisara lo

que ya se hizo, lo que se trajo al frente en términos de obras e ideas y no lo que se dejó por fuera, porque por fuera está todo, lo posible y lo imposible, no es algo medible, no se le puede tomar la temperatura.

Justamente la invitación de este Salón era a reconocer que hay otras formas de pensar, de responder, de existir, de hacer, pero con la salvedad de que es necesario *saber desconocer* para poder ver lo que el otro hace, lo que el otro piensa. Hicimos lo que creímos pertinente y responsable en este momento para el Salón, porque a este hay que salvarlo cada vez. La selección de obras, la página web y los dos libros publicados hasta la fecha —que se pueden descargar de [www.43sna.com](http://www.43sna.com)— son sin duda mucho más elocuentes, dicen más sobre este 43 Salón (inter)Nacional de Artistas de lo que puedo res-ponder aquí en 620 palabras.

#### **Óscar Roldán-Alzate, curador del 43 SNA**

En primer término, habría que iniciar por reconocer que este es un salón de artistas, y en esto podría haber un eje que lo emparente con prácticas de otrora, si es que pensamos en el salón decimonónico. Sin embargo, las preocupaciones de los artistas hacen que sus piezas e intervenciones sean claramente acordes con situaciones que solo se pueden entender en la contemporaneidad, pues hacen eco de esta realidad de hoy. Ahora bien, me gustaría —solo con el afán de acotar mi participación en esta discusión— situarme en un punto nodal del enunciado que da origen a las preguntas, es decir, con lo llamado *acciones situadas en contexto social*. El hecho de que el arte en algún momento, durante pasajes de su historia o coyunturas particulares, haya tenido en cuenta el terreno de la vida, y que a partir de esto la preocupación sobre lo social aparezca como protagonista en las acciones propias de su quehacer, no quiere decir que haya sido un cambio tan determinante como para no poder ver perspectivas que trabajen con más respeto los problemas sociales. Personalmente, creo que lo que se ha llamado arte relacional, fuertemente ejecutado, implementado y copiado en nuestro contexto desde hace unos seis años, es un enfoque del arte lleno de vicios de forma y fondo que han dado al traste con

intentos históricos de conciliar el arte y la sociedad. Como curador de esta versión del Salón, no me interesó recrear intentos de lo que se ha llamado *arte en comunidad*. Creo que son buenos aunque poquísimos artistas en el orbe los que han intentado aplicar el llamado agudo, vertiginoso y urgente de autores como Walter Benjamin. Sin embargo, sí hay muchísimos farsantes replicando indiscriminadamente y con falta de escrúpulos, en una suerte de *déjà vu*, aquello que los anteriores pocos buenos artistas han hecho con respeto. El arte sigue siendo en el fondo un ejercicio para contestar sobre la realidad. No creo que tengamos que volver al arte una realidad en sí misma, más allá de sus condiciones de facto, es decir, que este tiene un tiempo en el espacio del simulacro que encarna el circuito del arte.

#### **Carlos Uribe, artista**

Ni como artista, ni como curador e investigador independiente estoy de acuerdo con que se cambie o modifique el carácter de evento nacional o de proyección de los artistas nacionales en lo que el Ministerio de Cultura denomina actualmente Sistema Salón Nacional de Artistas. Deseo aclarar que las exposiciones o conjunto de curadurías que se han presentado con la etiqueta o nuevo empaque de Salón Internacional (artistas extranjeros + nacionales mezclados) han sido de muy buena calidad, pero considero que con los mismos curadores, tanto en la versión de Cali, como en Medellín, se hubieran logrado unas excelentes exposiciones solo con artistas colombianos.

Por qué. El esfuerzo financiero, que —es importante aclararlo— no lo hace solamente el Ministerio, sino las alcaldías, gobernaciones y empresa privada local, lo enfocarían en *importar* a las grandes figuras —artistas colombianos reconocidos internacionalmente, los cuales solo vemos fugazmente en revistas o en lujosos catálogos— que seguramente, con los generosos *fee* y garantías de seguros y traslado de obras que se ofrecen a los artistas internacionales invitados a las últimas versiones, participarían gustosamente, además de aportar a un diálogo común con sus

coterráneos en espacios dignos y con el interés de masificar sus procesos poco conocidos.

Los últimos Salones han dejado un tufillo en el ambiente, por parecerse más bien a un modelo tipo bienal, que por construirse como un espacio de confrontación y visibilización para los procesos más destacados de los jóvenes y de los artistas con reconocimiento en el país. Peligrosamente, se ha dado más campo al contubernio entre algunos curadores y galeristas, para privilegiar propuestas de nombre más que de contenido. El Salón tiene que ser independiente —al menos autónomo en sus lógicas frente a los modelos internacionales—, crear su propia aura y discurso, y promover fundamentalmente a los artistas del país.

Creo que los procesos de los artistas nacionales son lo suficientemente significativos y potentes para gravitar en una misma órbita y atraer las miradas de quienes internacionalmente nos observan. La labor del Ministerio de Cultura está en traer esos interesados —curadores, *dealers*, coleccionistas, periodistas especializados, etc.— y no gastar la mitad del presupuesto en invitar artistas extranjeros que usurpan el lugar de los emergentes y jóvenes promesas del país que ven frustradas sus aspiraciones de proyectarse a través de la plataforma que representa el Salón. Este último fenómeno afecta más a los artistas de las regiones y otras ciudades fuera de Bogotá, donde las oportunidades para la promoción y la circulación son mínimas, y donde no se tiene una oferta de galerías o la visita permanente de curadores o especialistas internacionales, como sucede en la capital.

De allí que el Salón deba ser Nacional y para los artistas colombianos; y por sobre todo es importante no desarticular el sistema que regía o rige el proceso, con los laboratorios de formación y creación en primer lugar, construyendo una base; con los Salones Regionales, y posteriormente a partir de la selección de las propuestas de excelencia para el Salón Nacional. La propuesta para internacionalizar el arte colombiano, o el arte hecho por los artistas colombianos, sería que el Ministerio comisione una curaduría

internacional o nacional que se moviera por diferentes museos o espacios de alto impacto a nivel mundial, y donde los beneficiados —como en el Sistema Salón Nacional de Artistas— sean los artistas colombianos.

#### **Álvaro Medina, historiador del arte**

Las dos primeras preguntas tienen una sola respuesta: la contemporaneidad (pregunta 2) confiere valor histórico (pregunta 1) y no al revés. Una propuesta artística que no es de su tiempo y lugar no pasa a la historia.

La historia del arte colombiano de los últimos treinta años no ha sido escrita todavía, por lo que no puedo saber cuál ha sido la incidencia del Salón en este período. A juzgar por la famosa publicación de Salvat de 1975, el Salón sí reflejó debidamente el paso de los acontecimientos. ¿Seguirá siendo así? Está por verse. Si en literatura toda antología es el resultado de la mirada personal del antologista, se debe entender que en arte toda curaduría es la mirada personal del curador. Son miradas válidas, pero parciales por ser subjetivas. Cualquier decisión de un jurado, por ser colectiva, suma y promedia las subjetividades, equilibrando el fallo.

Una vez más, el arte actual debe incidir en el Salón, y no al revés. Lo malo es que el formato del Salón definido por los ojos de los curadores no nos deja ver todo, sino una parte. ¿Resultado? Los mismos curadores no tienen nunca el panorama real de la producción nacional, alimentando y retroalimentando el triángulo vicioso en el que hoy estamos. ¿Triángulo? Sí: salón-curador-frustración. No es la primera vez que respondo un cuestionario como este. Si el malestar continúa es porque se plantean los interrogantes, se responde bienamente y nada pasa.

#### **Natalia Gutiérrez, crítica, curadora e investigadora**

*El 43 Salón Nacional de Artistas en Medellín: lecciones que aprender*

Un Salón muy bien producido, organizado por un equipo que cree en el arte y que apuesta por obras con presencia en el espacio.

Inauguración del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas. De izquierda a derecha: Rodrigo Moura, Florencia Malbrán, Javier Mejía, Mariángela Méndez y Oscar Roldán Alzate, curadores del Salón, 2013. Foto obtenida del Flickr del Museo de Antioquia bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-NC-SA 2.0).



Un Salón con una organización diseñada para el visitante, con información sobre cada espacio y cada obra, y también con información en los medios para intentar inscribir las artes plásticas en los intereses de las personas. Tengo entendido que fue un Salón muy visitado, con obras de algunos artistas colombianos comprometidos por entrar en diálogo con el contexto. Por ejemplo, *La vuelta*, de Juan Fernando Herrán, un video que aborda la situación de violencia en Medellín desde un punto de vista que amplía la información sobre las motivaciones de lo humano. O por ejemplo *Visage*, de Mario Opazo, una obra que pone al espectador frente a los cercos políticos y personales que construimos.

Un Salón que contó con la presencia de artistas indígenas, quienes se presentaron a sí mismos sin intermediarios y que mostraron su posibilidad de reescribirse.

Un Salón con invitados internacionales como Macchi, Leiner, Grippo, Neto y hasta Meireles, un poco autistas, con una idea del arte parecida a un juego de

ajedrez del arte con el arte. Unas obras muebles que podrían estar aquí o allá y seguir siendo las mismas.

Un Salón al que fueron invitados artistas que creen demasiado en el museo. Artistas sin curiosidad por el lugar. Muchos de los artistas colombianos consagrados se instalaron cómodamente allí.

Un Salón con un tema, *saber desconocer*, que según Mariángela Méndez es un título que presenta la contradicción de la historia de un evento que intenta reconciliar las insalvables diferencias entre lo que es propio y lo que es extraño al territorio. Ella dice que «sin proponer una reconciliación propone una coexistencia de creencias que confluyan en el espacio». Un tema muy interesante que casi ningún artista desarrolló.

Un Salón que precisamente por ese tema paradójico hubiera podido explorar y presentar los resultados de más de diez años de salones regionales, con obras potentes en el intento de presentar otros puntos de vista del habitar. Así hubiera resultado un Salón más inclusivo.

## **María Isabel Abad, periodista**

### *El medio desierto*

Los juicios sobre el Salón (inter) Nacional de Artistas en su versión 43 fueron personales e institucionales, pero poco tuvieron que ver con el arte. Personales, en la medida en que cada persona que asistió a la muestra gozó y padeció algunas obras y pudo hacer, al cabo del recorrido, sus propias clasificaciones. E institucionales, porque los textos que circularon alrededor del Salón se restringieron a asuntos de formato, de procedimiento o a la capacidad de gestión de sus protagonistas.

No desconozco la importancia de ambos. Por un lado, el encuentro del espectador con la obra sigue siendo el momento más importante en toda la cadena artística. Cuando el lenguaje poético del arte logra transferirse de un ser humano a otro, se produce una especie de comunión entre desconocidos. Por otro lado, pelear contra las discusiones procedimentales es inoficioso, teniendo en cuenta que, cada vez que una nueva versión imponga un límite, brotará la polémica. Y eso hará parte de nuestros debates por setenta años más. En este punto, son mejores las exclusiones deliberadas que este año resultaron de la elección de este formato, que las inclusiones difusas como al final del recorrido, resultó, a mi juicio, el paraguas curatorial del saber desconocer.

Pero que la discusión se haya concentrado en estos dos extremos acusa una gran pobreza en el medio. No hubo, en los textos que leímos, voces informadas y atrevidas que entregaran a los públicos herramientas para juzgar las obras a la luz de las tendencias del arte contemporáneo, o de su relación con la tradición, o de su capacidad de conmover y de crear nuevas imágenes que ayuden a leer el mundo actual que los medios, en lugar de aclarar, oscurecen. No hubo textos públicos —más allá de los que internamente produjeron los mismos curadores— que trascendieran la sorpresa o el desconcierto del espectador desprevenido. Es decir, no hubo crítica de arte con vocación de contextualizar e informar, que cotejara a los artistas participantes con su propia trayectoria, con la tradición y con el

presente, y que ayudara al público a mirar más allá de lo evidente.

Esto evidencia un panorama en el cual quedan, por un lado, las instituciones muy satisfechas de su gestión: ¡qué bueno!, y un grupo rabioso por su exclusión: ¡inevitable! También está el público, con sus propios *rankings* personalísimos, pero el debate sobre el arte permanece completamente desierto.

Y este vacío tiene graves implicaciones para la memoria del arte del país. Que el evento con mayor peso histórico no haya movilizad a los especialistas a pronunciarse públicamente con argumentos del arte acusa, o bien un cuello de botella en la divulgación, o algo peor: la ausencia de la crítica. Y si una obra se juega en su encuentro con el espectador, el arte, el sistema del arte se juega en la palabra de la crítica que mediante un lenguaje comprensible exige, interpela, cuestiona, interpreta, forma y permanece. Y en últimas eleva, o no, el nivel de lo que nos espera.

## **John Mario Ortiz, artista**

Lo primero que destacaría en un balance inicial sobre la transformación del modelo del Salón Nacional, tomando como referencia el evento expositivo recién llevado a cabo, es la positiva alianza entre el Estado (Ministerio de Cultura) y los gobiernos regionales (el municipio de Medellín en este caso), para hacer posible la realización de un proyecto que mostró el potencial de convertir al Salón, más que en una megaexposición, en un programa estratégico para impulsar las artes visuales en Colombia. Un programa visionario, ambicioso y sobre todo necesario para el desarrollo de la producción artística en las regiones, así como para la promoción del arte que se realiza en nuestro país a nivel global.

Por primera vez en muchos años, Colombia produjo un acontecimiento en el campo de las artes visuales capaz de generar impacto en el contexto latinoamericano y más allá, y lo hizo a nombre del Salón Nacional de Artistas, un evento que incluso había perdido preeminencia a escala nacional frente a otros que han

ido ganando prestigio. Como es lógico, esto tuvo un alto costo que implicó el esfuerzo económico, organizacional y logístico, no solo de la nación, sino de la región que lo acogió, condición sin la cual no habría sido posible llevarlo a cabo al nivel que logró hacerse. También implicó sacrificios, como la reducida inclusión de artistas de las regiones, algo bien conocido por todos, bastante criticado por algunos, y que seguramente deberá ser revisado en el futuro. Tal inversión y sacrificio, si bien rindieron sus primeros frutos con una muestra de calidad, una producción impecable y una difusión en los medios especializados internacionales, sin precedentes para un acontecimiento de las artes visuales en nuestro país, solo podría verse plenamente justificada a mediano o largo plazo, toda vez que algunos de los indicadores para evaluar la eficacia del nuevo modelo del Salón solo podrán verificarse en el transcurso de los próximos años.

En efecto, más allá del impacto mediático momentáneo y de reconocer que sin duda el gran beneficiado fue el gran público, por la posibilidad que tuvo de apreciar una muestra de arte que no se tiene al alcance con frecuencia en nuestro medio, al menos fuera de la capital, habrá que demostrar en qué medida este nuevo modelo de Salón logrará incidir en el fortalecimiento, la dinamización y la descentralización de la escena artística nacional a largo plazo por una parte y, por otra, si logrará alcanzar la tan deseada internacionalización de dicha escena o, siquiera, la puesta en circulación a un nivel más amplio del campo artístico colombiano en los circuitos globalizados, como sucede con otros países, incluso menos aventajados política y económicamente. Pero para que esto suceda quizá no basta con una sola temporada. Es necesario que la estrategia se convierta en programa y tenga continuidad en el tiempo; que se establezca como una especie de modelo de desarrollo del campo artístico colombiano, al cual habrá que hacerle los ajustes que correspondan. En ese sentido, debatir si el modelo es original o si se parece al formato de las bienales internacionales me parece una discusión más formal que de contenido trascendente, en tanto que han sido muchos y variados los intentos a nivel nacional y

local, estatales y privados, por crear plataformas de intercambio y visibilización de la producción artística del país en el exterior con logros bastante desiguales, como lo han sido las bienales de Coltejer, la Bienal de Bogotá (ambos eventos extintos), diversos tours expositivos de arte colombiano patrocinados por la cancillería o entidades como el Banco de la República, los encuentros MDE07 y 11 y más recientemente el evento comercial por excelencia, pero también cultural en muchos sentidos, que es la feria ArtBo.

Medellín, 23 de diciembre del 2013

#### **Por Efrén Giraldo**

Crítico, investigador y profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, Medellín.

# a:fuera

## ¿BRECHT O BECKETT? ¿EL UNO O EL OTRO?

XI Simposio Internacional de Teoría sobre Arte

Contemporáneo: *estar-los-unos-con-los-otros*

Directores: Paola Santoscoy y Marcio Harum

Organiza: Patronato de Arte Contemporáneo, Ciudad de México

29–31 de agosto del 2013

<http://sitac.org/>

La undécima edición del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), *estar-los-unos-con-los-otros*, se realizó los días jueves 29, viernes 30 y sábado 31 de agosto de 2013 en el Polyforum Siqueiros en la Ciudad de México.

Organizado por el Patronato de Arte Contemporáneo y dirigido por Paola Santoscoy (México, 1974) y Marcio Harum (Brasil, 1973), tomó como punto de partida la noción de *comunidad* elaborada por Jean-Luc Nancy (Francia, 1940) como clave de lectura y provocación de la coyuntura de algunas movilizaciones globales (Primavera Árabe, movimientos estudiantiles en América Latina, *Occupy* en Estados Unidos, *#yosoy132* en México, el movimiento *Passe Livre* en Brasil, manifestaciones masivas de protesta en Turquía y Egipto, y muchas otras). El evento congregó a filósofos, curadores, artistas y cineastas provenientes de Brasil, Argentina, Ecuador, Chile, Perú, Guatemala, Serbia, Turquía, Lituania, Rusia, Bélgica, Líbano, Estados Unidos, España, Alemania, Francia, Canadá e Israel.

La imagen del simposio fue diseñada por Vitor Cesar (Brasil, 1978) y para la apertura se presentaron dos proyectos editoriales: *lector(es)\_SITAC XI: hacer tiempo*, editado por Marcela Quiroz (México, 1974), el cual consiste en cuatro compendios de lecturas bajo las nociones de *cuero(s)*, *comunidad(es)*, *otro(s)* e *(in)hospitalidad(es)* que incluyen lecturas de Levinas, Lispector, Celan, Barthes, Rancière y muchos autores más; por otra parte, también se generó el proyecto editorial digital *Nosotros*, editado por Mónica Amieva (México, 1980), y que complementa desde otra perspectiva textos para desplegar el argumento del *estar-los-unos-con-los-otros* de Nancy. Fiel a su tradición de conformar grupos de trabajo (o clínicas, en sus ediciones anteriores), el 22, 23 y 24 de agosto, durante la semana anterior al evento, la Plataforma Arte-Educación —esfuerzo conjunto de profesionales del ámbito de la educación en museos y espacios de artes visuales en la ciudad de México— organizó *Campo de pruebas 1+1=11*, una plataforma de reflexión y especulación crítica cuyo objetivo fue profundizar en la discusión teórica del simposio.

XI Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo: *estar-los-unos-con-los-otros*, 2013, Polyforum Siqueiros en la Ciudad de México. Mesa 5 Complementos contradictorios: Georg Gugelberger, Marko Stamenković, Helena Chávez Mac Gregor y Marcela Quiroz. Foto: José Jasso.



El SITAC es un encuentro que desde el 2002 se realiza anualmente de manera ininterrumpida y desde su inicio ha generado discusiones acerca del estado del arte y sus referentes discursivos contemporáneos. Su antecedente inmediato es el Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (FITAC), que de 1991 a 1996 organizó Guillermo Santamarina (México, 1957) en el marco de la Feria de Arte de Guadalajara. Durante la última década, el SITAC ha funcionado como foro de discusión sobre arte contemporáneo, arte público, resistencia, historia y arte, redefiniciones institucionales, mercado global del arte, la activación de la noción del sur, feminismo y el concepto de catástrofe. Asimismo, ha convocado a figuras del campo artístico global como Hans Ulrich Obrist, Anna María Guasch, Néstor García Canclini, Shuddhabrata Sengupta, Boris Groys, Thomas Hirschhorn, Marina Abramovic, Dawn Ades, Alexander Alberro, Thierry de Duve, Serge Guilbaut, Hans Haacke, Ivo Mesquita, Beatriz González, Doris Salcedo, Ana Longoni, Martha Rosler, Allora & Calzadilla, Irit Rogoff, José Roca y muchos más.

Dentro de este marco de internacionalismo exacerbado y reconfiguración constante de preguntas, no se puede ignorar que la pertinencia de las conversaciones y temas tiene que ver con agendas globales y discusiones acerca del estado del arte. Tal es el caso de *estar-los-unos-con-los-otros*; la atención a movilizaciones de resistencia social podría considerarse una moneda corriente del arte actual, desde participaciones directas en marchas, planeación de acciones, registro de violencia, intervenciones urbanas, etc. Lo anterior se ve transformado y cuestionado por las constantes revisiones a la noción de *arte post-relacional* —que en el caso del Simposio se colaron (y criticaron) a través del término *convivialidad*— y que desde distintos marcos de lectura —Nancy es solo uno de ellos— recurren a nociones de construcción comunitaria, crítica social, construcción de esquemas de horizontalidad y abandono o huida aparente a estructuras institucionales y formales del arte.

Este SITAC, por otra parte, y en términos de organización —los cuales no podemos pensar de forma



XI Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo: *estar-los-unos-con-los-otros*, 2013, Polyforum Siqueiros en la Ciudad de México. Mesa 2 Lenguaje e identidades: Mónica Amieva, Fernando Palma, Candice Hopkins y Daniela Castro. Foto: José Jasso.

separada al modo como se trató el tema— también se diferenció de los anteriores porque se aplazó más de ocho meses debido a una meditada reestructuración, cambió su comité interno, fue la primera vez que lo dirigieron dos curadores y, sobretodo, porque la mayoría de sus ponentes nacieron alrededor de los años setenta y ochenta, un gesto que se hizo evidente y que apelaba a una abierta toma generacional —una de sus consecuencias, que no es de poca importancia, es que la mayoría de sus participantes provienen de formaciones heterogéneas, aunque se congregan en metodologías y programas, principalmente de estudios culturales y curatoriales—. Tomando en cuenta todo lo anterior, si intentamos hablar con cierta distancia, el SITAC XI desplegó una compleja estructura de procesos, actividades y productos editoriales que pretendieron dar cuenta de un fenómeno contemporáneo —las movilizaciones globales—, desde una muy definida perspectiva teórica, y activados, principalmente, a través de un esquema de muestra de casos específicos.

Esta descripción del evento nos (in)dispone —siguiendo el enquistado uso posestructuralista del paréntesis— frente a cuestiones que no consideramos secundarias

(ni terciarias). ¿Qué sucede con la neurótica apropiación artística y curatorial de movilizaciones, y con el desesperado desplazamiento hacia el activismo como un límite posrelacional del arte? ¿Qué pasa cuando a esas movilizaciones las denominamos *globales* desde el campo de arte y qué se lee con el mismo adjetivo *planetario*? ¿Se traza un campo de homogeneidad de fenómenos aislados cuya elaboración elude —desde el *estar-los-unos-con-los-otros* y la fijación discursiva en micropolíticas (y su persistencia onanista en discursos sobre el cuerpo)— la descripción de la estructura económico-política que posiblemente sea la clave que sí unifica una lectura del desastre en el que estamos metidos? ¿*Estar-los-unos-con-los-otros* no resulta una apropiación que derrama una teleología y esperanza en la efectividad del activismo (y del papel del arte) como motor de transformación estructural (que, en última instancia, constituye una trampa ideológica del mismo capital)? ¿Al aludir a la articulación de Nancy qué sucede? ¿Llega alguien más? ¿Hay un fantasma perverso entre los unos y los otros?

Varios, tal vez. Multitudes de fantasmas o fantasmas de multitudes. No es casual que esta compleja multitud de fantasmas desbocados irrumpieran en el Foro

Universal del Polyforum Siqueiros. Arquitectónicamente, consiste en un foro con plataforma giratoria y espectáculo de luces y sonido que incluye la voz del artista —donde también inauguraron el simposio y anticiparon la presentación y entrevista en video de Nancy— construido específicamente para realizar el mural *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el cosmos. Miseria y ciencia* (1971) de David Alfaro Siqueiros (México, 1896–1974), obra que sintetiza su propuesta de integración plástica y que los directores del Simposio relacionan con proyectos de espacios circulares en México, como el *Espacio escultórico* (1982) construido en Ciudad Universitaria. El octaedro irregular, durante el desarrollo del SITAC XI, se encontraba en tinieblas, en el centro unos reflectores iluminaban a los ponentes, las sillas los rodeaban totalmente generando un escenario circular y los muros mostraban el imponente mural con sus miles de figuras miserables, famélicas, rabiosas, destructoras y desesperadas en una representación delirante de la revolución, del dominio y del progreso. ¿Estar-los-unos-con-los-otros significaba eso también? ¿Estar los unos con (la miseria y muerte) de los otros en la construcción destructiva de la utopía? Posiblemente.

Cada una de las siete mesas desplegó problemáticas que desbordaban y complejizaban la noción de Nancy. Alrededor de *estar-los-unos-con-los-otros* convivían temas como colectividad (espacio urbano y sus manifestaciones); lenguaje e identidades (inscripción de tensiones poscoloniales en tres casos particulares de crítica, uso y recuperación de prácticas de pueblos indígenas de América); circulación de sentido (búsqueda de nociones de improductividad y desplazamiento de significados en acciones curatoriales, artísticas y literarias); renovación de convivialidad (exposición de casos de intervención comunitaria y cuestionamiento indirecto por el arte relacional); complementos contradictorios (elaboración teórica del problema general desde el esquema de la pregunta por la vida y la muerte); urgencias y maneras de organización (vinculación del arte y la arquitectura con procesos ciudadanos); *heavy mental* (mesa que problematizaba sobre la tensión entre procesos individuales y grupos fragmentados, y por construcción de rituales). A todas estas mesas también se le sumaron la muestra de proyectos específicos, como *Genealogía descriptiva de una escena inconclusa* de .PIC y la conferencia magistral de cierre sobre la noción de lo sublime por vía musical, por Vladimir Safatle (Brasil).

XI Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo: *estar-los-unos-con-los-otros*, 2013, Polyforum Siqueiros en la Ciudad de México. Mesa 7 Heavy Mental: Marcio Harum, Asta Vainilyté, Matthew Rana y Sofie Van Loo. Foto: José Vasso.





XI Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo: *estar-los-unos-con-los-otros*, 2013, Polyforum Siqueiros en la Ciudad de México, Paola Santoscoy presentando .PIC (Producción de imágenes en colaboración) de Rafael Ortega y Eduardo Thomas. Foto: José Jasso.

Nos concentraremos en dos mesas que de manera crítica generaron ciertos desplazamientos. *Lenguaje e identidades* exploró algunas tensiones poscoloniales con pueblos indígenas por medio de tres casos particulares en el continente americano. Daniela Castro (Brasil, 1976) presentó el texto curatorial *Transluciferação*, una compleja articulación en la que la operación de traducción aparece como cifra herética y potencia de emancipación delirante. Candice Hopkins (Canadá) presentó su investigación acerca del caso de *The Golden Potlach Parade*, un festival realizado desde 1911 en Seattle y que —desde una clave que recuperaba a Taussig y sus nociones sobre el dinero— generaba una crítica a la fetichización de lo exótico. Fernando Palma (México, 1957), por su parte, presentó con una máscara metálica de coyote su proyecto *Calpulli Tecalco*, localizado en San Pedro Atocpan, Milpa Alta, al sur de la ciudad de México, y que busca la recuperación de la lengua náhuatl y la reelaboración contemporánea de ideogramas como estrategia de resistencia y recuperación históricas.

Esta multitud de temas, sumada a las tensiones cartográficas de la heterogénea y probablemente joven proveniencia de sus participantes, parecía generar un

campo de dispersión temática congregada en intereses comunes (o, por lo común, su construcción, destrucción, cansancio, posibilidad). ¿Qué pasa cuando se toma una referencia particular como índice de una serie de prácticas que desbordan el punto de partida? ¿Por qué entre tantos marcos teóricos —como la crítica poscolonial, revisiones marxistas actuales, algunas reelaboraciones posestructuralistas, entre otros tantos— se tomó un concepto particular de un texto muy difundido que se interroga por el *ser*? Más que ideas lo que aquí está en juego es el modo como circulan los conceptos en este tipo de eventos. Irrumpe entonces una pregunta por el método, en términos teóricos pero también en términos de gestión de políticas culturales y formas de administrar la cultura. ¿Qué idea del arte opera tras esta decisión? ¿Usar el *estar-los-unos-con-los-otros* era un mecanismo para plantear el estado de la cuestión o más bien era un síntoma de la inmediatez y falsa efectividad con la que ciertas perspectivas del arte contemporáneo abrazan las movilizaciones como esperanza de transformación?

En la mesa *Complementos contradictorios* —que realizó una danza necropolítica con luciérnagas y terror

desde la Selva Negra en anacronía con el norte salvaje de México— se conjuraron varios fantasmas. De un complejo *buffet* necropolítico que intervenía las nociones de Achille Mbembe en tensión con la articulación de capitalismo *gore* de Sayak Valencia, Marko Stamenkovic (Serbia) propuso una lectura compleja que apostaba por la enunciación constante del Sur como búsqueda de otro futuro para la crisis contemporánea de la subjetividad. Helena Chávez Mac Gregor (México, 1979) en *Políticas de la aparición, posibilidades de lo imprevisto* presentó una compleja lectura poética en la que, a partir de demarcaciones que invocaron a Rancière y Passolini, reventó en una constelación de luciérnagas, apariciones políticas en las que lo imprevisto marcaba rutas para otros futuros. *Estar-los-unos-con-los-otros* —claramente lo recordó Georg Gugelberger (Francia)— no era un concepto puro o generado en conversaciones actuales, el mismo provenía de una crítica que Nancy realizó al *mit-ein-ander-sein* que Heidegger desarrolló en *Ser y tiempo* y que más bien hacía de ese «con» un estatuto ontológico peligroso, problemático y alienable (sin tomar en cuenta su abducción política). Pero ¿qué hace Heidegger aquí si se está hablando de movilizaciones radicales? Es un fantasma, deducimos, que nos anuncia, desde la polifonía de Celan, que «*Der Tod ist der Meister aus Deutschland*», esto es, que «La muerte es el maestro de Alemania» y, por sinécdoque, del planeta tal y como ahora lo conocemos, con todo y sus políticas económicas de muerte.

¿Qué hacer con esta (pulsión de) muerte en un simposio sobre teoría de arte? ¿A través de Nancy y la referencia callada al perverso «con» de Heidegger se hacía evidente que había un problema frente a la inmediatez con la que el arte se toma a sí mismo? En la ronda posterior de preguntas a la mesa aludida, se transformó la disyuntiva, esta ya no tenía que ver con Nancy (con Heidegger) o con cualesquiera maestros de la *Philosophie*. La pregunta se retrajo al arte mismo y a su carácter político. ¿Brecht o Beckett? ¿Inmediatez o *parataxia*? ¿Consideración de la intervención directa en estructuras de visibilidad y en el espacio público desde estrategias que apelan a la

inmediatez del conocimiento a través del desmontaje de la escena, o el delirio por el desplazamiento infinito (la guerrilla huidiza de significados en un tiempo en el que todas nuestras referencias ya están enquistadas y da lo mismo hablar de Taussig que de Mbembe si se toman como monedas de cambio para argumentar cualquier cosa; un tiempo en el que la mayor radicalidad es rápidamente cifrada por marcos teóricos inoperantes, en que el enfrentamiento carece de dialéctica y los discursos de horizontalidad obnubilan la constitución de una clase global que hablará en cadena perpetua de la revuelta de los sin voz)? En vez de *los unos con los otros*, ¿será mejor decir *el uno o el otro*? ¿Sirven estas palabras o ya son una trampa? ¿Un síntoma? ¿O nada de lo anterior?

¿Brecht o Beckett? ¿Son estos muertos del siglo pasado maestros de la muerte que ronda el mundo?

Ciudad de México, 30 de agosto del 2013

#### Por Julio García Murillo

Vive y trabaja en la ciudad de México. Estudió una Licenciatura en Filosofía y cursó una Maestría en Historia del Arte con énfasis en Estudios Curatoriales (UNAM). Actualmente realiza una investigación sobre el Grupo Proceso Pentágono. Su trabajo se mueve entre la investigación, la producción artística, la edición y la curaduría. Ha participado en talleres, congresos y exposiciones como investigador, artista y curador en México, Colombia, Estados Unidos y Sudáfrica. Actualmente es coordinador de la Sala de Colecciones Universitarias, laboratorio de experimentación curatorial, ubicado en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

a:fuera

# ALIANZAS PELIGROSAS EN LOS PASILLOS DEL POSFORDISMO

Steirischer Herbst Festival 2013

Graz, Austria

20 de septiembre al 13 de octubre de 2013

Cerca de las vías de tren que llegan hasta la ciudad de Graz, Austria, el paisaje urbano recuerda a los agrestes barrios industriales que ahora pueblan la periferia global. Es frío, con calles de grandes cuerdas lentas de caminar. Ahí, en la larga avenida de la estación del ferrocarril, se encuentra un sitio arqueológico de la era del fordismo que ha sido considerado como una de las nuevas fábricas del capitalismo contemporáneo. Se trata de la que antes fuera la aduana de la ciudad, ahora intervenida por los arquitectos de Atelier le Balto, para servir de sede central del Steirischer Herbst Festival 2013 (Herbst).

Es uno de los festivales *avant-garde* más antiguos de Europa (comenzó en 1968). Durante los últimos años se ha especializado en las artes vivas: teatro experimental, performance y música, sin dejar de abrir varias exposiciones y proyectos académicos. Todo ello enlazado por un hilo conductor que para esta edición es: las relaciones y alianzas peligrosas entre el arte y las finanzas (*leitmotiv: Liaisons Dangereuses*). Esta misma alianza ya aparece en conflicto en la propia historia de la sede central del festival.

## Ex-Zollamt, la antigua aduana de Graz

Las fronteras económicas que representaban las aduanas han quedado inservibles frente a la liquidez del capital financiero internacional, que tiene como uno de sus correlatos el pujante valor del mercado del arte. Ese espacio estatal, antes dedicado al control del mercado, ahora se ha convertido en una fábrica de producción simbólica.

En una ciudad de 250 mil habitantes, ubicada en el primer mundo europeo y con una sociedad gobernada por los conservadores, el Herbst es un espacio muy valioso para la reunión de productores culturales y artistas del centro y del este de Europa, que además cuenta con un presupuesto envidiable: 3.9 millones de euros.

A pesar de que una de las discusiones fundamentales del Herbst se ha centrado en la crítica que el arte puede hacer al sistema financiero, su logística —desde los patrocinios hasta sus formatos de discusión— no se ha visto transformada por esta misma reflexión.

Instantánea del proyecto *Beninese Solidarity with Endangered Westerners*.  
Foto: Romuald Hazoumè, cortesia del Steirischer Herbst Festival.



Esto hace que algunas de sus propuestas artísticas reafirmen una estética disociada de la política y la economía que les dan legitimidad y valor.

Sin embargo, sí se incentiva una discusión efervescente sobre las formas de colaboración entre la actividad creativa y la política. La comunidad temporal de artistas, investigadores y curadores que reúne el evento se involucra en críticas constantes, apasionadas o hasta ácidas contra los propios discursos curatoriales del festival.

### **Más allá del *ready-made*. Arte para pensar sobre el dinero**

Para entender el papel de los bancos en la especulación con productos financieros y la creación de dinero por medio de la deuda, el trabajo de Núria Güell es fundamental. Su pieza *Aplicación legal desplazada #1: Reserva fraccionaria ¿Cómo podemos expropiar dinero a las entidades bancarias?* es una de las más polémicas de la exposición principal: «Liquid Assets. In the Aftermath of the Transformation of the Capital». Esta

no construye ninguna metáfora, sino un manual paso a paso y de distribución gratuita.

Cuando inauguraron la exposición ante los patrocinadores, a la directora del festival, Veronica Kaup-Haslerel, le preocupaba la reacción que tendrían los representantes del banco Sparkasse ante la obra de Núria. Pero al final estos no se sintieron aludidos porque el manual se refiere a bancos españoles. «Es como si no lograsen entender las implicaciones de mi proyecto», dijo la artista catalana.

La pieza *Ligudik, Valuemeter and Artwork Consisting only of its Value*, del colectivo de Estonia Visible Solutions LLC, interpela al propio sistema expositivo inventando una moneda: el Ligudik. Así como el dólar estaba sustentado en las reservas de oro de Estados Unidos —hasta que Nixon rompió esa relación en 1971—, el Ligudik tiene soporte en la cantidad de grasa —reserva de energía— que un cuerpo humano puede almacenar. Finalmente, el precio de la obra va aumentando conforme permanece expuesta en el festival.

Otro proyecto que detona la imaginación crítica es la exposición «Beninese Solidarity with Endangered Westerners» del artista beninés Romuald Hazoumè. Él fundó una organización no gubernamental con ese nombre con el objetivo de convencer a los benineses de que los europeos necesitan su ayuda económica. Con un bote frente a él, uno de los interpelados pregunta enojado: «¿Por qué yo les voy a ayudar a ellos?, nosotros somos los que necesitamos ayuda». Luego de una argumentación, la persona pregunta sorprendido «¿en verdad hay blancos pobres?».

A partir de una instalación con los objetos de la ONG y un documental en el Museo de Arte Contemporáneo de Graz, la obra busca, desde una perspectiva descolonial, fortalecer lazos de solidaridad sur-norte entre África y Europa, pero también hacer una crítica a las políticas de ayuda humanitaria norte-sur que el escritor Teju Cole ha denominado: el complejo industrial de los salvadores blancos.

## Imaginación política para instituciones

Este festival también forma parte de la red de festivales de arte europeos NXTSTP (Next Step). En la edición del 2012, el hilo narrativo fue «Truth is concrete» —frase que Brecht retomó de Lenin quien a su vez la retomó de Hegel— y que lanzaba un llamado al arte para ser modificador de la realidad mediante la acción directa.

De acuerdo a Florian Malzacher, curador independiente y coprogramador del Herbst en el 2012, lo convulso de los tiempos llevó al festival a repensar «las estrategias artísticas en la política y las estrategias políticas en el arte». La característica más notoria fue un maratón (168 horas continuas) de conferencias y asambleas en un formato como el de los movimientos Occupy y las acampadas españolas.

Sin embargo, para Malzacher «el arte como institución parece que siguiera la lógica del periódico. Su interés



Nuria Güell, Displaced Legal Application I: Fractional Reserve, 2010–2011. Foto cortesía del Steirischer Herbst Festival.

Antonia Baehr, *Beginning with the Abecedarium Bestiarium*, 2013. Antonia se despidió del extinto tigre de Tazmania. Foto: Anja Weber, cortesía del Steirischer Herbst Festival.



no es a largo plazo». Después de todas esas horas de discusión, este año se rompió la colaboración urgente entre el arte y la política. Desde su punto de vista, esto es un retroceso, pues, si bien se conservaron los temas del día, se observa, sobre todo, una tendencia a la «estatización de la política».

Se echan de menos trabajos que exploren las disidencias somáticas frente a la normalización del sexo, la raza y la clase. Las alianzas peligrosas, alianzas entre enemigos y otras formas de colaboración, que les plantea el Herbst 2013 a los artistas para alentar su producción, queda inmaculada respecto al poder, la explotación y el mercado. No reta a los productores de arte a preguntarse por sus propias condiciones de producción ni a cambiar la idea del arte como expropiación de la estética por la idea de lo sublime, por la de la *belleza* —y de quién sabe apreciar esa *belleza* y quién no—, que ha impulsado el proyecto de la modernidad occidental.

Si la institución del festival permanece como hasta ahora, se convertirá en un dispositivo desactivador de las potencias políticas (sociales y económicas) del

arte. No obstante, en paralelo es una institución que dedica gran parte de su presupuesto a la producción de obra. Según su directora, Veronica Kaup-Hasler, el Herbst produce o coproduce más de la mitad de su programación.

El resultado de este apoyo a la creación y difusión se traduce en más de 250 eventos en veintitrés días, y en una actividad muy intensa que permite la reunión de la comunidad artística del centro y el este de Europa, y en particular la exposición de los trabajos más experimentales y no consagrados.

#### Laboratorio de otoño

Este otoño (*Herbst*, en alemán), la joven coreógrafa Anne Juren presentó una reinterpretación de la novela inconclusa de Franz Kafka, *Amerika*, y la instalación que sobre ella hizo Martin Kippenberger. *Happy End* es la pieza más experimental de su carrera. En ella todas las bailarinas interpretan al protagonista de la novela, quien vive con un cuerpo fragmentado en cada paso; y comienza un viaje geográfico para encontrar lo que en realidad está en su interior.



Dewey Dell, Marzo, 2013. Foto: Wolfgang Silveri, cortesía del Steirischer Herbst Festival.

Marzo es el mes de la guerra, dedicado al dios Marte: cuando el invierno termina y los guerreros regresan al campo de batalla. También es la puesta en escena de la compañía italiana Dewey Dell, que hasta ahora solo había realizado piezas cortas de danza. Con esta producción, se aventuraron por primera vez a integrar el diálogo y una narrativa que desarrollaron a partir de una historia de amor iraní. Pero el elemento más llamativo es el estilo que aportó la colaboración con los artistas japoneses, Kuro Tanino y Yuichi Yokoyama. La escenografía, el vestuario y el uso del idioma japonés recuerdan al manga. Este conjunto multidisciplinario engendra una danza acompañada por luces estroboscópicas y música electrónica que solo podría mejorar con un buen trago de sake.

Para crear un balance con las producciones de nuevos creadores como las mencionadas, el festival también seleccionó algunas creaciones nuevas de quienes ya han creado un canon en su experimentación, como Massimo Furlan, quien rompe con la idea de representación o mimesis por medio del uso del tiempo real en sus piezas, y en particular en *Gym Club*, presentada en esta edición del Herbst. Esta pieza deconstruye la

idea binaria del cuerpo y la mente perfecta mediante una sesión de ejercicio en un gimnasio que termina con un show de fisicoculturismo, en el cual se burla de Arnold Schwarzenegger y lo que representa.

En el mismo nivel, la reconocida performer Antonia Baehr presentó *Beginning with the Abecedarium Bestiarium*, en la cual crea una relación triangular usando la figura de «el otro significativo» que construye Donna Haraway en su *Companion Species Manifesto*. Antonia enlaza las letras del abecedario con un animal extinto y pide a un ser querido —familiar o amigo— que escriba un solo para ser interpretado por ella, de esta forma termina relacionando a ambos: el animal y su ser querido. En efecto, los tres quedan enlazados en estas breves piezas de tipo teatral, las cuales *animalizan* una relación que en principio aparentaba ser solo social y humana.

#### Relaciones peligrosas

«Liasons Dangereuses» también es el nombre de tres intensos días de discusiones teóricas que se apoyaron en este disparador o *leitmotiv* para pensar en el papel del arte contemporáneo y, desde ahí, «buscar

alternativas emancipadoras en tiempos de incertidumbre». Este espacio reunió a los artistas y curadores que mostraron su trabajo en el festival y los contrapuso a investigaciones teóricas, que iban desde la discusión sobre nuevas políticas institucionales, hasta la potencia del pensamiento utópico, o el trabajo artístico en el marco del neoliberalismo.

El resultado de esta sinergia fue una profunda reflexión que buscó lanzar preguntas desde la academia hacia el arte y viceversa. Su principal carencia fue, como en muchos dispositivos pedagógicos, la falta de equilibrio entre los expositores y la audiencia, la reproducción de la performatividad clásica de un auditorio atento a lo que decían las mentes brillantes. Ahora bien, es más preocupante aún que el festival reafirmara la idea de que todos, seamos artistas plásticos, intelectuales, curadores, performers..., debemos saber cómo convertirnos en productos, cómo venderlos, en lugar de alentar a los participantes a probar con nuevas formas de construir conocimiento, más allá de las jerárquicas conferencias magistrales y de las mesas de discusión pensadas para mostrar productos en vez de procesos de producción.

Dejando de lado esta problemática general, que según los propios participantes podría dar cuenta de «una falta general de imaginación política», una de las críticas más intensas fue aportada por la curadora dominicana Alanna Lockward. Luego de la conferencia de apertura, encargada al filósofo belga Lieven De Caeter, Alanna acusó su incapacidad para situar y contextualizar sus tesis sobre arte y activismo, las cuales universalizan su punto de vista.

Esta crítica a partir de la descolonialidad y el feminismo continuó durante todo el programa y se amplió en el cierre del mismo, con la presentación del trabajo de la artista afroeuropea danesa Jeannette Ehlers, sobre la invisibilidad en la sociedad europea de su pasado colonial.

Como una estrategia para intensificar el pensamiento crítico en los círculos de producción artística que el

festival reúne, se organizaron cuatro talleres sobre: la institución como ficción, el neoliberalismo visto como una nueva antropotécnica, la descolonialidad afroeuropea y la metodología del Teatro del Oprimido. Todos, sin duda, espacios más especializados y también menos eurocéntricos.

Se puede analizar la edición de este Herbst a partir de los detalles que lo hacen único; pero también de aquellos que lo asimilan a las instituciones de producción de arte en esta parte del mundo. «Para ser un festival de este tamaño —dice su directora— en realidad es bastante radical».

Pareciera existir una relación inversamente proporcional entre el buen trabajo —en términos de eficiencia administrativa, de patrocinio, imagen y producción— y la potencia para impulsar una práctica artística y discursiva que lleve a este festival hacia nuevos derroteros.

Graz, octubre del 2013

#### **Por Mauricio Patrón Rivera**

Egresado del Programa de Estudios Independientes del Museu D'Art Contemporani de Barcelona, donde sus principales líneas de investigación son la necropolítica y el análisis de clase, raza y género alrededor de esta, así como el análisis de prácticas artísticas vinculadas al tratamiento de la violencia. Con anterioridad se desempeñó en México en una organización no gubernamental, donde estaba dedicado a la comunicación social para movimientos sociales. Estudió una Maestría en Derechos Humanos y una Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Para más información sobre su trabajo en el Steirischer Herbst 2013, véase: <http://harvest-of-herbst.tumblr.com/>

# a:fuera

# TODA COLOMBIA, TODO EL ESPACIO

«*Erinnerungsfelder*/Campos de memoria, intervenciones artísticas en el espacio público en Colombia 2000–2011»

Curador: Óscar Ardila Luna

Galería Ratskeller. Berlín, Alemania

20 de septiembre al 18 de octubre del 2013

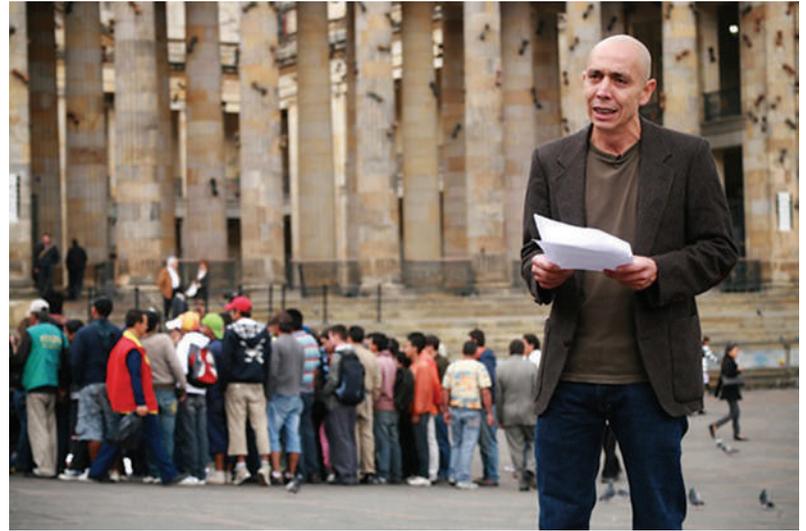
El campo de discusión en torno a lo público en el arte de las últimas décadas se basa en las coordenadas y las formas de un paisaje accidentado. Como en un valle donde la comunicación entre un punto y otro se dificulta, pese a la proximidad aparente que ofrece la perspectiva de afuera, se desplazan categorías y órdenes que trascienden la dualidad entre los intramuros y extramuros, entre lo *uno* y lo *otro*, lo conocido y lo extraño.

«*Erinnerungsfelder*/Campos de memoria» es la exposición con la que Óscar Ardila Luna (Bucaramanga, 1977) lleva a cabo un gesto de rescate de la producción actual en Colombia en relación con el memorial colectivo. Esto, por medio de prácticas, tácticas y estrategias que generan nuevos espacios de enunciación. En ellos, *la memoria histórica* —acaso una sola y constituida en *el* relato único— es deconstruida y reconstruida en diferentes actos, registros y prácticas de investigación, evidencia, recodificación y testimonio. Mas no solo la dimensión existencial de la memoria es aludida, sino también la concreta y más inmediata: un

presente en el que los hechos se vuelven experiencia en proceso. En dicha dimensión conviven diferentes tiempos: tiempos de denuncia, tiempos de paz, tiempos para designar.

La muestra se opone al carácter dual entre exotismo y caja blanca que caracteriza a las muestras de arte de regiones no europeas en Alemania, las cuales, con su afán neutral y aséptico, vuelven ajena la mirada a aquello que no forma parte del paisaje local. Ardila Luna, artista y curador con estudios en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de las Artes Udk de Berlín, ejecuta una valiente operación de reposicionamiento de discursos en el espacio de la institución. Pero la institución (y espacio físico) no se reduce al margen. Es un municipio de un distrito de la otrora Berlín Oriental y su *Galerie im Ratskeller* (Galería en el subterráneo del municipio). Allí el encuentro con la cultura es casual y a menudo cercano a lo representativo, a la pintura y su codificación aparentemente ingenua. Espacio ideal para la muestra de dieciséis artistas, que fuera galardonada por la Fundación

Carlos Motta, *Seis actos: un experimento de justicia narrativa*, (Acto II: Jorge Eliécer Gaitán), 2010, video. Foto cortesía de la Galería Filomena Soares, Lisboa.



Gilberto Alzate Avendaño como proyecto de difusión del arte colombiano en el extranjero.

La muestra tiene una vocación retrospectiva del pasado reciente: por medio del video, la fotografía y la instalación, se presentan intervenciones artísticas en el espacio público realizadas entre los años 2000 y 2011 en el país sudamericano. El proyecto sirve de escenificación para un archivo en formación y crecimiento, que es el que resulta de la exploración de los espacios del margen: calles, paseos peatonales, centros y barrios de Bogotá; el campo, en tanto espacio narrativo de tensiones y distensiones que conviven en uno de los más singulares, extendidos y violentos conflictos armados de las últimas décadas. Canales de comunicación como avenidas y ríos, en tanto testigos sordos de la transformación y modificación de identidades que, casi al unísono del ritmo global de intercambios y traslados de bienes y personas, implosionan por el propio peso de sus relatos presentes. Al margen de los espacios institucionales de la memoria, el montaje se basa en la exploración del reducido espacio de exposiciones, generando pequeños nichos en los que el recuerdo y lo desconocido se cobijan: televisores de uso común y de diferentes modelos y edades, computadoras y pizarrones que invitan a la interactividad, ventanucos que solo dejan entrar la luz de la ciudad.

La exposición reposa en el espíritu transformador de las alcaldías del político ecologista, académico y artista Antanas Mockus y del economista y consultor en urbanismo Enrique Peñalosa, entre los años 1995 y 2003 —en el período llamado Mockus–Peñalosa–Mockus o *Bogotá Change*—. Durante este periodo, según Ardila

[...] se dio continuidad a una política cultural que intentaba fundar una cultura ciudadana democrática y participativa. La meta de esta política cultural era el señalar críticamente las problemáticas sociales, políticas y de seguridad dentro de Colombia. En este período [...] las y los artistas desarrollaron una estética compleja y auténtica que conecta entre sí a experiencias de un país en el que hay un permanente conflicto similar a una guerra civil, con un interés de carácter «etnográfico» en los espacios urbanos y el cuestionamiento de diferentes sucesos históricos. (Ardila 2013)

De acuerdo con el curador:

[es] de esta forma que pudieron hacerse accesibles las historias locales de la realidad colombiana, se formaron archivos, se formaron lugares de la memoria y se documentaron diferentes formas de vivir. A través de los trabajos artísticos, se recuperó la relevancia de los espacios históricos en campo y ciudad, así como la memoria en relación a estos lugares, que son



Vista de la exposición «Erinnerungsfelder/Campos de memoria, intervenciones artísticas en el espacio público en Colombia 2000–2011» en la Galería Ratskeller, Berlín. Foto: Óscar Ardila Luna.

los puntos de partida para la construcción de una memoria colectiva y para la activación de una democracia participativa. (Ardila 2013)

¿Qué connotaciones tiene la palabra *Colombia*? ¿En qué lugares de un hipotético paisaje imaginario se encontrarían estas? La propuesta de Ardila es relocalizar en un espacio *otro* de la capital alemana un ahora de la violencia, del cuerpo en la ciudad asediada y fragmentada, de aquellas formas en la esfera de lo público que oscilan entre abstracción y concreción, que se entrecruzan en el paisaje rural y urbano. El desplazamiento, el registro del paso del tiempo, el cuerpo humano como figura en desplazamiento en una narrativa desconocida que presume una linealidad hipotética.

Entrando al espacio de exposición, es posible encontrar a un costado una hilera de monitores presentando la voz de lo recuperado y revivido. Carlos Motta, por ejemplo, lleva a cabo un ejercicio de lenguaje propio del campo jurídico y lo traduce al plano de la experiencia. Los discursos de candidatos presidenciales liberales y de izquierda asesinados en Colombia son revividos en un acto performativo basado en la voz y la presencia de seis actores colombianos de diferentes orígenes étnicos y estratos sociales en vías

públicas de la ciudad. El contenido de las voces es formulado de una manera nueva ante espectadores casuales de actos que apelan a *reincorporar* la experiencia del pasado por medio de la palabra viva. Un ejemplo es el del discurso «Oración por la paz» leído por primera vez por el político liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 a 120 metros del Palacio Presidencial con motivo de la creciente violencia hacia miembros de su constelación política. El texto, reinterpretado por el actor Dubián Gallego en la Plaza de Bolívar en Bogotá, funciona como una apología de la búsqueda de la paz y del cese de la represión a militantes que comparten el ideal socialista y libertario en el contexto represivo del gobierno conservador de Mariano Ospina. O el discurso de candidatura a la presidencia de Carlos Pizarro a fines de la década de 1980, un exlíder del movimiento guerrillero M-19 quien se pasaría a las filas de la democracia representativa para buscar la paz más allá de los oportunismos políticos y de las formas establecidas de autoritarismo en la política colombiana. Dicho texto es leído en un pasaje peatonal por Lisandro López, actor. Atala Bernal, por su parte, redeclama el discurso del político y periodista Luis Carlos Galán. Al terminar, se desencadena *la intervención en la intervención*: miembros de una organización de jubilados, al escucharla, se acercan para dialogar

con ella, para buscar un intermediador de sus demandas. Los discursos, en su lectura en voz alta y fugaz, marcan una presencia. Liberados de toda determinación y toda materialidad, cada *lugar* es producido a partir de la palabra. Entonces, el recuerdo se vuelve acción.

Algo similar sucede con la pieza *SUFFER* de María Linares: por medio de un ejercicio videográfico de *Narrative Justice*, Wilson Díaz, artista y hermano de Janeth Díaz, una abogada activa en la localidad de Pitalito —un nodo de conflicto entre Estado, política local, intereses de latifundistas y empresarios, paramilitares y guerrilla— narra el atentado a consecuencia del cual esta fallece: mientras duerme, el interior de la vivienda en la que habita con su hija es rociado con gasolina y encendido, de tal forma que arden todas las actas y archivos, el hardware y el software que sirven como testimonio de procesos de denuncia, captura y lucha; los restos son inhalados por la mujer: plástico, papel, madera se disuelven en una nube, incorporándose a sus entrañas en proceso de desaparición. Cinco días más tarde la mujer fallece a causa de las quemaduras, su hija sobrevive. El testimonio, realizado en el balcón de un departamento en Cali a varios años de distancia del suceso, llama la atención por la

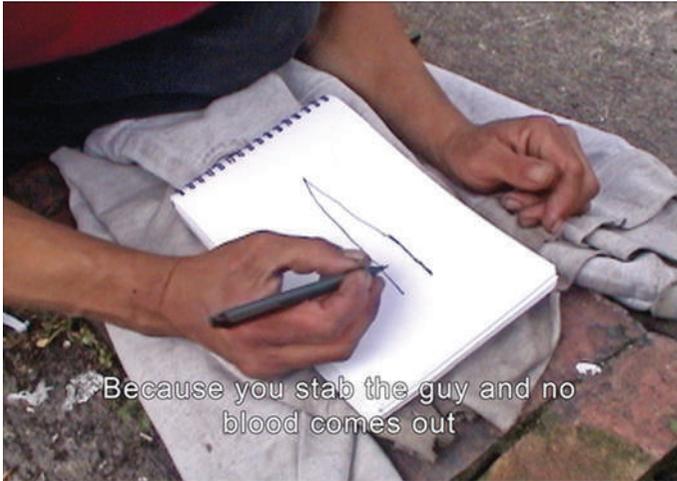
serenidad con la que el hablante describe el momento de la pérdida, poniendo sobre la mesa la discontinuidad de la narración, nunca situada en ningún lugar del memorial colectivo: «La versión oficial de los hechos dice que encontraron gasolina, posiblemente de avión, que encontraron el galón con el que había sido rociada» (Díaz en Linares, 2007).

María Buenaventura despliega un proyecto de investigación artística y vocación documental llamado *El territorio no está en venta* que, en el espacio de la galería, se reconstituye en forma de instalación. La historia detrás es la de un movimiento de ciudadanos, pobladores de una localidad rural que se ve obligada a vender sus tierras cultivables. Un monitor de televisión muestra un documental de la historia del movimiento. A sus pies, cientos de fotocopias e impresos de las actas que son testimonio de la defensa del espacio de vida y trabajo.

Otros proyectos exploran el conflictivo del espacio físico del país y su naturaleza, generando nuevos territorios de experiencia en los que mirada y violencia se cruzan, como si se tratara de dos dimensiones de una misma nueva animalidad. Tal es el caso de *Río*, de Alberto Baraya (2005), una secuencia en la que la

María Linares, *SUFFER* (entrevista con Wilson Díaz), 2007, video, 14 min, en la exposición «Erinnerungsfelder/Campos de memoria, intervenciones artísticas en el espacio público en Colombia 2000–2011» en la Galería Ratskeller, Berlín. Foto: Julián Santana.





Elkin Calderón, *Termópilas flotando (Perrita criolla)*, 2010, video. Foto: cortesía del artista.

cámara recorre un río en la selva encuadrándolo en forma de paisaje. La cámara inerte registra el suceder estrepitoso de las balas que dispara una ametralladora invisible a la superficie del río. Los tiros buscan el tráfico ausente de bienes y seres humanos que logran por minutos y por horas el paso por todas partes y ninguna. En esta obra, la brusquedad y brutalidad del acto nimio y múltiple de disparar al agua contrasta con el romanticismo del corte en la naturaleza que ofrece la pantalla. *Termópilas flotando* (2010) de Elkin Calderón es un intento similar de intervención y deconstrucción del paisaje físico y humano en tanto instancia del imaginario. Basándose en una narrativa imaginaria a partir de la particular frase del himno nacional colombiano que da título a la obra, Calderón realiza un viaje semi-etnográfico por diferentes puntos de la ribera del río Magdalena.

Las prácticas de asedio y defensa en el espacio, como generadoras de lugares de vida, tienen su manifestación en *Clases de cuchillo* (2006–2007) de Edwin Sánchez; se trata del seguimiento por dos años a un sujeto que pasa sus días en la calle, a unas cuadras de una escuela de bellas artes de Bogotá. Él tiene una pericia que comparte con el camarógrafo, durante jornadas que han sido al mismo tiempo de apertura y cierre: su propia experiencia de circular, combatir y *conmorir* por Bogotá, fabricando cuchillos de forma improvisada, armas letales.

«Campos de memoria» es un proyecto de apropiación y generación de espacios que funciona en un contexto ajeno, el de la distancia como instancia para reflexionar y reconstruir. Al visitar cada una de las estaciones de esta exposición, se visita una dimensión de la realidad construida en función de un territorio del otro: *Colombia*, esa palabra que abarca toda su propia amplitud y todo significado que se impone.

Berlín, noviembre del 2013

### Referencias

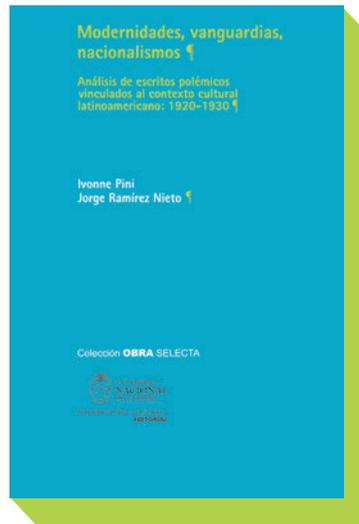
- Ardila Luna, Óscar. 2013. Entrevista con el autor del artículo. Documento inédito.
- Díaz, Wilson. 2007. Entrevistado por María Linares en la obra *SUFFER*, video, 14 min.

### Por Teobaldo Lagos Preller

Doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y becario de Becas Chile–CONICYT 2013. Su trabajo puede ubicarse en el punto de cruce entre la ficción, la memoria y el espacio público. También puede entenderse en el cruce entre periodismo y teoría de la cultura. Su proyecto de investigación se ocupa de explorar nuevos lugares que artistas latinoamericanos contemporáneos generan en la vida cotidiana y la esfera pública.



publicados



## VANGUARDIAS, POR UNA DESCOLONIZACIÓN DEL ARTE

***Modernidad, vanguardias y nacionalismos. Análisis de los escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930.***

Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto.

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia,

Vicerrectoría Académica Editorial, 2012, 265 páginas.

ISBN: 978-958-761-173-1

Desde la publicación de la primera traducción al español de la *Teoría de la vanguardia* (2000) de Peter Bürger en 1987, artistas, críticos e investigadores latinoamericanos vieron resurgir en sus conciencias, de modo incontestable, un pudor ya conocido: el complejo de epigonismo que nuestro arte ha tenido frecuentemente con respecto al europeo. La especificidad de lo que el teórico alemán llama vanguardia histórica —no la centralidad de lo nuevo como había apuntado Adorno (2004), sino el rechazo de la institución arte tal como se formó en el seno de la sociedad burguesa, que conlleva una ruptura total con la tradición y la intención de superar el arte en la praxis vital— despertó la sospecha sobre la adecuación de las vanguardias vernáculas a esos rasgos, porque evocó en nuestras conciencias el rasgo burgués que todo arte europeo (incluso el vanguardista) recibe de este lado del mapa. Sin embargo, la naturalidad con la que se ejerció el vanguardismo, fundamentalmente durante las décadas de 1920 y 1960 en América Latina, acompañada de profusas reflexiones y debates en publicaciones periódicas, sigue interpelando repetidamente nuestras investigaciones en este continente que alguna vez detentó el epíteto de *nuevo*.

Semejante interpelación no puede responderse de otro modo que no sea con una búsqueda de la particularidad de la vanguardia latinoamericana, porque la religación del arte con la vida y el cuestionamiento de la institución arte no llegan a dar cuenta de la complejidad adicional de las expresiones de estas latitudes. Entonces, las explicaciones de ciertos casos donde la vanguardia se dio como forma de legitimación de grupos artísticos (Sarlo 1999), como manifestación simultánea de modernidad y

periferia (Sarlo 1997), de universalismo y regionalismo (Rama 1985), de cosmopolitismo (Swartz 2002), de impulso modernizador (Aguilar 2003), etc. procuraron señalar los rasgos característicos.

El libro del que se ocupa este comentario, *Modernidades, vanguardias, nacionalismos*, de Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto, encuentra en la interacción de los tres términos que le dan título a una cualidad que le otorga entidad diferenciada a los movimientos latinoamericanos con respecto al fenómeno europeo y que engloba muchos de los aspectos estudiados con anterioridad. En efecto, pensar que las primeras vanguardias en América Latina confluyeron con la intención de descolonizar el arte respecto de Europa —al buscar y afirmar los rasgos nacionales y una identidad latinoamericana en el marco del impulso modernizador, que tampoco perdía de vista la autoafirmación política y cultural— permite enfocar el conjunto de movimientos y problemas disímiles entre sí. Esta perspectiva abre el camino para entender tanto procesos de autoafirmación artística (*Martín Fierro*) o de valorización de la tradición autóctona (*Amauta*), la pregunta por el sentido americanista (por ejemplo en *Revista de Avance y Universidad*) o el internacionalismo político de izquierda (revistas adscritas al grupo Clarté), así como las contradicciones que los artistas latinoamericanos de la época ejercían y padecían en la elaboración de las influencias foráneas y autóctonas. Para eso, el libro hace una buena síntesis e integración de los estudios sobre vanguardia latinoamericana que lo preceden (Rama 1985; Sarlo 1999, 1997; Schwartz 2002).

El inconveniente radica en que Pini y Ramírez Nieto no lo plantean exactamente de este modo. Es decir, si bien llaman la atención sobre la existencia de un vínculo entre los tres términos y proponen revisar los «textos polémicos» de las publicaciones periódicas que albergaron preocupaciones vanguardistas de modernización o ruptura (Pini y Ramírez 2012, 22), la ausencia de una hipótesis que arriesgue una respuesta al modo de articulación hace que los argumentos y el análisis se disgreguen notoriamente. Es que el rasgo estructural del libro que se destaca en la contratapa, «cada uno de los capítulos es a la vez pieza autónoma y parte importante en la secuencia narrativa del escrito», mina su coherencia al redundar en repeticiones de un capítulo a otro y al no utilizar el conocimiento construido en un apartado como premisa del siguiente.

Por el contrario, en ocasiones los autores suscriben afirmaciones generales que, por su mismo carácter, resisten una fundamentación adecuada. Un ejemplo que raya en la contradicción es cuando se manifiesta que «[...] tanto en el caso de las revistas “modernas” como en las “vanguardistas”, el acceso estaba pensado para una minoría letrada con capacidad e interés de consumir estas publicaciones» (92), cuando en el mismo capítulo se señala el tiraje de 20.000 ejemplares de *Martín Fierro* y sin considerar los 3.000 o 4.000 de *Amauta*. Otro caso semejante: «Lo nacional no es más que una construcción intelectual que obedece a pautas que se pueden aprender» (94), parece una afirmación reñida con la construcción de una identidad centrada en la tradición preeuropea, como buscaba Mariátegui o, incluso, con la operación de Borges, quien encontró en la gauchesca la base identitaria para una literatura que buscaba un fundamento propio.

Por otra parte, el hecho de no cuestionar las implicaciones que tiene para la época la asunción general de que para la vanguardia «la modernidad es un proyecto por construir, una proyección de futuro» (105) —producida probablemente por la retórica porvenirista de los manifiestos— constituye una carencia irremediable para el análisis del vínculo entre los tres ejes propuestos en el libro. Porque la conformación de una identidad descolonizada, junto con la afirmación de los nacionalismos, implica el cuestionamiento del presente mediante, por un lado, la reelaboración de la tradición y, por otro, de las proyecciones hacia el porvenir en una única operación, la cual es central para pensar cualquier vanguardia y que, a su vez, la vincula con la conformación de identidades nacionales. Lo que procuro explicar es que las vanguardias heredan del romanticismo una autoconciencia histórica cuya mayor consecuencia es interferir en su presente (Badiou 2005), de lo cual la retórica porvenirista y la preocupación por lo nuevo son solo indicios.

Me atrevo a conjeturar, aun sin tener argumentos precisos todavía, que es esa preocupación histórica —que implica una conciencia de la transitoriedad de los tiempos pero también de sus interpretaciones y de los discursos que acarrear— el vínculo que articula la modernidad latinoamericana, sus vanguardias y su preocupación por una identidad propia. No es que Pini y Ramírez Nieto no lo adviertan: lo especifican claramente al señalar que «La modernidad en Latinoamérica supone así un doble juego: innovar, mirar el futuro, buscar lo nuevo y, en paralelo, mirar el pasado, en una búsqueda de raíces históricas. Se enmarca, pues, en la configuración de la compleja idea de nación» (101). Pero no reparan en la sutil sintonía entre esa construcción y la capacidad de la vanguardia de reformular tradiciones mediante la reivindicación de antecedentes olvidados o la resistencia a los parámetros europeos, lo cual contribuye a la construcción de un pasado con base en las necesidades presentes. Del mismo modo, equiparar linealmente modernidad y progreso, moderno y nuevo (114), vacía de contenido las operaciones vanguardistas que, de ese modo, se convertirían en puro gesto iconoclasta, dejando de lado las preocupaciones por lo nacional.

No obstante, en el libro se destaca el análisis de los casos de las revistas *Klaxon*, *Antropofagia* (120 y ss.) y *Amauta* (124 y ss.), que presentan los rasgos más interesantes de la articulación entre vanguardia, modernidad y descolonización; no ocurre lo mismo, por ejemplo, con el análisis del caso *Martín Fierro* (127 y ss.), que presenta ambigüedades y contradicciones con respecto a la independencia del arte europeo y que, sin embargo, los autores no relacionan con el profundo proceso inmigratorio que se había dado en Argentina desde las últimas décadas del siglo XIX. También resulta muy interesante la mención al antifuturismo presente en ciertas publicaciones (63–64), comentario que deja el deseo de ahondar en el tema, y la influencia del enfoque positivista en las discusiones sobre el mestizaje (65); sin embargo, no se profundiza suficientemente en la problemática del panamericanismo (138 y ss.) ni en la polémica por el meridiano cultural con España.

Finalmente, sobresale la calidad gráfica de la publicación. Las imágenes de las revistas aparecen impecables sobre el papel ilustración de todo el libro, con tapa dura y

una sobrecubierta diseñada con buen gusto. Lamentablemente, no es posible elogiar igualmente la tarea de edición: son frecuentes las erratas, tales como la confusión del gentilicio *bonaerense* (oriundo de la Provincia de Buenos Aires) en lugar de *porteño* (habitante de la Ciudad de Buenos Aires).

Pese a lo que su título indica, *Modernidades, vanguardias, nacionalismos* no termina de articular los términos y los presenta en una yuxtaposición que sugiere una implicancia que no se acaba de explicitar en el texto. Si bien se logran relacionar de un modo algo inexacto los conceptos de modernidad y vanguardia, vanguardia y nacionalismo, modernidad y nacionalismo, el vínculo triple no se plantea con claridad, sino a la manera de una combinación que el libro no explica del todo. Más aun, hacia el final se concluye que:

[...] en el proceso de desarrollo de la investigación, la claridad aparente que diferenciaba a los componentes de esa trilogía se fue diluyendo. Las particularidades que calificaban cada uno de estos tres conceptos se amalgamaron [...] hasta producir [...] nociones híbridas. En América Latina no es posible hacer una separación taxativa entre los términos «modernidad», «vanguardia» y «nacionalismo». (221)

[...] Entre uno y otro campo se evidencia que los contrastes deben ser analizados de manera especial. Esto significa que la superposición del primer campo [modernidad-vanguardia] y el segundo [nacionalismo] revela algunas áreas comunes, pero no una correspondencia. [...] Hay también áreas marginales en las que las diferencias entre los componentes conceptuales se hacen evidentes. (222)

Por lo demás, no se hacen especificaciones sobre esas diferencias y matices, o sobre los detalles de la amalgama conceptual, su modo de vinculación o la tensión que el ejercicio de cada concepto impone sobre el otro. Solo se observa un «[...] denominador común: observar la modernidad europea, a la par de poder reconocer la propia realidad social» (223).

No obstante, Pini y Ramírez Nieto tienen la virtud de haber acometido una empresa demasiado compleja que reconoce sus limitaciones —«Pese a las preocupaciones comunes, no es posible pretender hacer un relato único que reúna las intenciones e intereses de la intelectualidad de los veinte» (220)—, que acierta al señalar la complementariedad de la construcción de una identidad por naturaleza mestiza con los cuestionamientos del arte vanguardista y la pulsión modernizadora, y que subraya la necesidad de abordar el cosmopolitismo que favoreció la vanguardia con su contracara nacionalista, en busca de una síntesis que a menudo se plasmaba como contradicción. Señalar esta nota común, que define a la vanguardia latinoamericana en sus múltiples representaciones y aglutina los diferentes trabajos anteriores que estudiaron el tema con relación a la modernidad y al nacionalismo —aunque los autores omiten los precursores estudios de Noé Jitrik (1995, 1987) y no hay referencias suficientes al trabajo fundador en el tema de Ángel Rama (1985)— resulta una contribución fundamental para el estudio de cualquiera de estos movimientos.

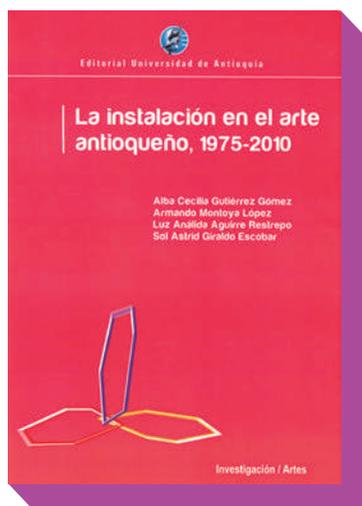
Sin embargo, es probable que la salida a la restricción que impone Bürger no consista en buscar la particularidad que haga genuinas a nuestras vanguardias, sino conjurar de una vez los corsés académicos (Longoni 2006), por más bien argumentados en complejos géneros marxistas, y dar lugar a otras perspectivas que nos permitan pensar más allá de nuestra propia realidad y asumir que, en verdad, la vanguardia latinoamericana, como todos los movimientos de este tipo, responde a su propio contexto de producción. Tal vez así sea posible definir la vanguardia como un umbral de época, en el sentido que le da Jauss (2004): como la conciencia de lo que ya no puede ser y lo que, a su vez, todavía no ha tomado forma. ¿Qué otra cosa es la vanguardia latinoamericana, más que la experimentación de lo nuevamente nuevo en el centro de un múltiple quiebre histórico?

### Referencias

- Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría estética*. Akal: Madrid.
- Aguilar, Gonzalo. 2003. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Badiou, Alain. 2005. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Bürger, Peter. 2000. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Jauss, Robert. 2004. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Machado Libros.
- Jitrik, Noé. 1987. «Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo», en: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 60–78.
- Jitrik, Noé. 1995. «Las dos tentaciones de la vanguardia», en: Pizarro, Ana (ed.), *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, pp. 57–74.
- Longoni, Ana. 2006. «La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de “vanguardia” en el arte argentino de los 60/70», en: *Pensamiento de los confines*, n.º 18, julio de 2006, pp. 61–68. Disponible en <[http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18\\_longoni.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18_longoni.html)>, consultado el 12 de noviembre de 2013.
- Rama, Ángel. 1985. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz. 1997. «Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro», en: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (eds.), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz. 1999. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920–1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schwartz, Jorge. 2002. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

### Por Luciana Del Gizzo

Licenciada y doctoranda en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX en la UBA. Actualmente se encuentra en proceso de finalización de su tesis doctoral titulada *La vanguardia después de la vanguardia: el movimiento poesía Buenos Aires (1944–1963)*.



## DE INVESTIGACIÓN A CURADURÍA

*La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*

Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya, Luz Análida

Aguirre y Sol Astrid Giraldo. Medellín: Editorial

Universidad de Antioquia, 2011, 158 páginas.

ISBN:978-958-714-499-4

Solo quien se haya dedicado a rastrear el desarrollo de una historia que no está escrita, de un fenómeno que no está compilado y del que solo se encuentran fragmentos dispersos en forma de recuerdos, testimonios, artículos de prensa, precarios registros fotográficos, sabe lo espinoso que es este proceso y conoce la minuciosidad y la paciencia que implica. Pero también conoce la satisfacción que se alcanza cuando esos fragmentos toman la forma de un relato.

*La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010* es el trabajo de investigación realizado por Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya, Luz Análida Aguirre y Sol Astrid Giraldo, con la colaboración de María Paulina Restrepo, pertenecientes al grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Un trabajo que construye y propone un relato que no había sido escrito, sobre el surgimiento y la consolidación de la instalación en Antioquia a lo largo de tres décadas. Su publicación constituye entonces un aporte de innegable valor para el estudio de la historia del arte en nuestro país.

En el primer capítulo, «Origen de las instalaciones en el arte antioqueño», Alba Cecilia Gutiérrez documenta los sucesos locales y nacionales que abonaron el terreno para el surgimiento de la instalación en Antioquia. Da cuenta de una nueva situación cultural que se generó en Medellín en torno a las obras de los artistas, los eventos, los artículos en catálogos y en prensa, y al surgimiento de galerías y revistas especializadas, dando voz a quienes presenciaron estos sucesos, entre ellos Juan Acha,

Álvaro Barrios, Leonel Estrada, Marta Traba, Eduardo Serrano, Juan Calzadilla, Germán Rubiano, Carlos Arturo Fernández y Luis Fernando Valencia.

De la década de los sesenta subraya el papel de la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer (empresa textil de Medellín) y de la exposición «Espacios ambientales» en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, ambos eventos de 1968. Los setenta marcarían, según Gutiérrez, la transición hacia un aprovechamiento mucho más consciente del espacio por parte de los artistas; aquí referencia obras de Bernardo Salcedo, Beatriz González, Carlos Rojas, Santiago Cárdenas y Miguel Ángel Rojas a nivel nacional; y de Medellín las obras de Germán Botero, Jhon Castles, Alberto Uribe, Ronny Vayda, Hugo Zapata y Juan Camilo Uribe. Esta década está llena de sucesos que dinamizan el ámbito artístico local: la primera y tercera Bienal de Arte Coltejer (1970 y 1972), los XXI y XXVIII Salones de Artistas Nacionales (1970 y 1978); la creación de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Medellín (1976); la aparición de galerías de arte como la Picasso, El Retablo, Partes y La Oficina, y de las revistas: *Sobre Arte* y *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*.

En la década de los ochenta los ambientes e instalaciones eran el resultado de la experimentación de jóvenes artistas y los casos no son abundantes; sin embargo, en esa época el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Medellín, el Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano, la IV Bienal de Arte de Medellín, el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich para estudiantes del país, y la exposición «Un arte para los años ochenta» en el MAMM, presentaron obras que serían referentes para instalaciones en la década posterior.

El segundo capítulo, «La consolidación de la instalación en Antioquia», escrito por Armando Montoya, aborda aspectos generales que, según el autor, permitieron afianzar la instalación como medio autónomo en Antioquia. El primero es el aporte de la reflexión teórica de los profesores Olga Cecilia Guzmán —quien escribió el primer texto dedicado al medio—; Luis Fernando Valencia, Hugo Ceballos y el crítico Darío Ruiz, para la definición, teorización y desarrollo paralelo de la instalación en Medellín. El segundo es el aporte de la academia, que abre nuevos posgrados y líneas de profundización y promueve transformaciones en el currículo de las carreras de artes, las cuales ahora enfatizan en la experimentación, la investigación, la reflexión estética y la búsqueda de la expresión personal; así como en los métodos de enseñanza más dinámicos, que fomentan la exploración más allá del aprendizaje de una técnica.

En el capítulo tercero, «Años noventa. Los artistas y sus obras», Armando Montoya presenta un amplio contexto de obras, espacios y eventos en la década de los noventa, donde los artistas manifiestan ya plena conciencia del espacio. Las obras de esta década —además de involucrar el espacio— se caracterizan por el énfasis que ponen en la investigación y en los procesos; en la valoración de la cultura y de la historia y su cuestionamiento al museo. Como ejemplo, refiere la utilización de otros espacios de exhibición: casas abandonadas, fábricas y bodegas.

Montoya diferencia entre los artistas que eventualmente hicieron instalaciones y aquellos que hicieron de la instalación su medio de expresión. A estos últimos les dedica reflexiones de acento curatorial: define las instalaciones de Germán Botero como espacios ceremoniales donde se devela la relación del artista con los lugares referentes de sus obras. Las de María Teresa Cano son descritas como vivencias de lo femenino; el autor destaca en ellas la evocación del amor, la muerte, la ausencia, la intimidad. En las instalaciones de Carlos Uribe, reconoce la exploración de la noción de paisaje dentro de una dimensión geopolítica. Sobre las instalaciones de Juan Luis Mesa se resalta cómo los procesos de investigación cobran cada vez más importancia durante la década y amplían las posibilidades del medio. Las instalaciones de Beatriz Olano, Montoya las define como reflexiones sobre el espacio que dan cuenta de las relaciones entre sus elementos y con el exterior. Además puntualiza en la exploración espacial que asume Ana Claudia Múnera a partir de la video-imagen y la relación con los objetos. De Gloria Posada reseña el uso de huellas y registros humanos dispuestos en forma de cartografías para connotar a los espacios del arte de un fuerte carácter social. Sobre las video-instalaciones de Juan José Rendón, el autor resalta la intención de llevar la imagen del video por fuera de los límites de la pantalla para integrarla al espacio y a los objetos. De Libia Posada exalta su perspectiva crítica para abordar temas como la enfermedad, el dolor y la fragilidad de la existencia.

Ahora bien, los tres primeros capítulos tienen un valor documental significativo, recogen fragmentos de textos, artículos de prensa y testimonios que permiten al lector hacerse una idea de la interesante dinámica de interacción que se generó entre producción artística y teorización, y de la importancia de periódicos como *El Mundo* y *El Colombiano* en la formación de un público para el arte en Medellín.

En el capítulo cuarto, «La instalación en Antioquia en la década del 2000», un texto de clara vocación curatorial, Sol Astrid Giraldo analiza e interpreta con gran soltura los procesos y «camino estéticos» de los artistas que continuaron desarrollando propuestas durante el nuevo milenio, y los de una nueva generación que entraba en escena, sobre los que dice, abordan la instalación con flexibilidad y le dan una importancia central a los materiales.

Libia Posada, cuenta Giraldo, configura espacios en los que accionan instrumentos y mobiliarios médicos que solo se activan y cobran sentido en su encuentro con la corporalidad del espectador. Menciona la instalación *Campo-cauce* (2000), de Rodrigo González, que generó fuerte impacto en cuanto cuestionaba la percepción del espacio arquitectónico al introducir elementos como el movimiento, la liviandad, la luz y el color. Define a Mauricio Carmona como un arqueólogo de los espacios negativos de la ciudad, de sus «agujeros negros, sus baches, sus paréntesis». Como ejemplo de su búsqueda cita la instalación *Deconstrucción* (2006) donde el artista hace del espacio impoluto de la galería un lugar inestable y en ruinas. A John Mario Ortiz, sigue la autora, le interesan las situaciones espaciales de la ciudad en las que se generan bloqueos, interrupciones, taponamientos que señalan la tensión constante entre lo

público y lo privado; propone entonces instalaciones que generan en el espectador esa misma sensación de acortamiento y reducción del espacio público. De Óscar Roldán, resalta su preocupación por generar ambientes, donde rituales personales y colectivos se manifiestan para conjurar los impactos de la guerra en la sociedad y del dolor como vivencia individual. En las instalaciones de Santiago Vélez, dice la autora, la exploración del agua, con sus propiedades físicas y de significación, ha derivado en materialidad recibida por el espacio. De las instalaciones de Fredy Alzate, argumenta su tendencia a buscar la estabilidad y el equilibrio de lo informal y lo precario a punta de ingenio y flexibilidad, características que representan a una sociedad que vive en la escasez. Por último, Giraldo menciona cómo el lenguaje del video le ha servido a Clemencia Echeverri para representar la complejidad de la violencia en Colombia.

En el quinto capítulo «Del ambiente a la instalación: el espacio real como soporte de la obra», Luz Análida Aguirre hace una interesante aproximación histórica y teórica a los antecedentes y definiciones de la instalación, recurriendo a autores como: Julie Riess, Simón Marchán-Fiz, Rosalind Krauss, Javier Maderuelo, Josu Larrañaga, Francisco Gil Tovar e Inmaculda Rodríguez Cubil.

Siguiendo a Julie Riess, la autora plantea que definir la instalación ha sido un proceso largo y dificultoso, en parte por los varios aspectos que compartía con las expresiones surgidas en los años sesenta: «la especificidad espacial, la crítica de lo institucional, la temporalidad y la condición de obra efímera». El término instalación era utilizado en esos años para designar la ubicación de las obras, más no para diferenciar las obras que eran realizadas para un espacio específico. Posteriormente la instalación ha sido definida como categoría, como género y se ha dicho que está emparentada con el teatro, que es una forma de la escultura, o que es un híbrido. Solo hasta finales de los setenta el concepto de instalación empieza a utilizarse como medio de expresión.

Aguirre también menciona a los historiadores, artistas y críticos que en Colombia han estudiado y aportado a la definición de la instalación, empezando por Francisco Gil Tovar, quien rastrearía las primeras instalaciones del arte colombiano en las obras de Feliza Burzryn, siguiendo con Luis Fernando Valencia, Olga Cecilia Guzmán, Miguel Antonio Huertas, Natalia Gutiérrez, Miguel González y Angélica González Vásquez.

A Marchán-Fiz, la autora le dedica un espacio importante con el fin de abordar similitudes entre la instalación y experiencias y procedimientos de las vanguardias de principios de siglo como el *collage*, los *ready-made*, los *merz* y los *contrarrelieves* rusos, entre otros. Dicha posición, con sus diferencias, es compartida por el autor Josu Larrañaga y también es abordada por Aguirre. Una noción fundamental de la instalación es su carácter efímero, del cual se habla a partir del caso de Julie Riess, por las condiciones espaciales, temporales, relaciones y sucesos que ocurren en su presentación que hacen de su obra un evento irrepetible. Esto es fundamental, incluso para comprender la dimensión del reto asumido por este trabajo de investigación:

hacer memoria de obras efímeras de las que no quedaron registros fotográficos o quedaron escasos registros y memorias dispersas.

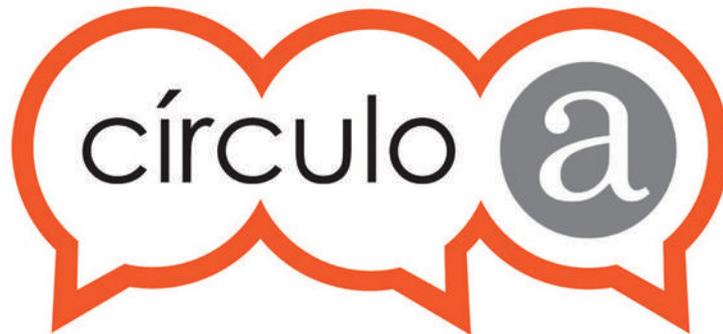
La naturaleza efímera de la instalación es interrogada cada vez que se convierte en objeto de colección. En el caso de esta investigación, vuelve a cuestionarse mediante un proyecto de curaduría que pone en formato de exposición —sin duda más accesible a públicos no especializados— los resultados del valioso trabajo académico: «Coordenadas. Historias de la instalación en Antioquia», curada por Óscar Roldán-Alzate y Armando Montoya, se inaugurará el 27 de noviembre del 2013 en el Museo de Arte Moderno de Medellín. La exposición, estructurada en tres ejes que se preguntan por los antecedentes, la toma consciente del espacio en los noventa y la vigencia de la instalación, muestra la gradual expansión y apropiación del espacio por parte de las obras. Los artistas nuevamente producirán o recrearán instalaciones representativas de esta historia a partir de los elementos que se conservan de ellas. Ante la precariedad o inexistencia de registros fotográficos, la exposición aparecerá como la posibilidad de vivenciar obras ya históricas, en un contexto espaciotemporal diferente.

Para finalizar, sabiendo que todos los relatos deben dibujar sus propios linderos, y considerando que las omisiones son variables que dependen de las expectativas del lector y que, en ese sentido, son parte importante de los relatos, quiero plantear una pregunta que me deja la lectura del texto: ¿Qué pasó con artistas como María Dolores Garcés, Alfredo Gómez, Beatriz Franco, Harry López, Rodrigo González, Jorge Roberto Sarmiento, y con otros muy activos en los salones Rabinovich, de los que poco o nada se volvió a saber? El listado es bastante significativo. Sin embargo, soy consciente de que, como aspecto sintomático, la sola pregunta podría dar pie a un análisis que revelaría las dificultades en el funcionamiento y articulación de las diferentes instancias que conforman el medio del arte en Medellín. Esa, quizá, sería otra investigación.

Medellín, 11 de noviembre del 2013

**Por Verónica Mejía Acevedo**

Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Medellín y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Desde 2009 ha sido docente de la Universidad de Antioquia y de la Fundación Universitaria Bellas Artes. Ha participado en proyectos curatoriales en Casa Tres Patios, el Museo de Antioquia y el Museo Casa de la Memoria de Medellín.



[www.circuloa.com](http://www.circuloa.com)



Plataforma digital especializada en difusión  
de arte contemporáneo para Iberoamérica

# A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea presentar una propuesta para que exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados críticamente en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: [revistaerrata@idartes.gov.co](mailto:revistaerrata@idartes.gov.co) o [contacto@revistaerrata.com](mailto:contacto@revistaerrata.com)





EDITORIAL 12

REVISTAS Y PUBLICACIONES  
PERIÓDICAS EN EL SISTEMA  
DEL ARTE GLOBAL

Brumaria 16

*La metástasis del valor. El sistema del arte global en el bucle dinámico de la subsunción formal/real del capital y más allá* 28

Alejandro Arozamena y Darío Corbeira

*¿Revistas de arte? Hacia una crítica site-specific* 50

Peio Aguirre

*Circulación y retirada* 72

Simon Sheikh

DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS  
DEL ARTE A PARTIR DE LAS  
REVISTAS CULTURALES Y  
ESPECIALIZADAS

ArtNexus/Arte en Colombia 92

*Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá, 1944-1987* 96

Ivonne Pini

*Revista y Arte en Colombia: dos publicaciones en las redes del arte latinoamericano* 128

María Clara Bernal

*De Escala a Ensayos: un estudio de caso sobre el arte, las revistas y las comunidades científicas en el ámbito universitario* 150

Sylvia Suárez

DOSSIER 176

Sylvia Dolinko y María Amalia García  
*Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*

*Curare: Espacio Crítico para las Artes Estudios Visuales*

*Mito. Revista Bimestral de Cultura*

*Prisma. Revista de Estudios de Crítica de Arte*

*ramona. revista de artes visuales*

*Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*

ENTREVISTA 244

*¿Cómo hablar de arte hoy? A propósito de Afterall*

A Pablo Lafuente por Miguel A. López

A:DENTRO 258

*Crítica de Salón*

Efrén Giraldo

A:FUERA 274

*¿Brecht o Beckett? ¿El uno o el otro?*

Julio García Murillo

*Alianzas peligrosas en los pasillos del posfordismo*

Mauricio Patrón Rivera

*Toda Colombia, todo el espacio*

Teobaldo Lagos Preller

PUBLICADOS 292

INSERTO

*La Más Bella*

ARTES #



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.  
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

BOGOTÁ  
HUMANA

