

ARTE

los países vecinos que hay disponible en las bibliotecas públicas en Colombia, sobre todo en la Biblioteca Luis Ángel Arango, y a pesar del acceso a muchas fuentes que brinda la Internet, conseguir publicaciones académicas especializadas sobre dichos países sigue siendo una tarea ardua y compleja. Acopiar el material citado en *Pintura en América hispana* sin duda significó mil y un peripecias, encargos difíciles, una red de prójimos que ayudaran a buscar, a comprar, a traer en su equipaje.

Es curioso que el lanzamiento al mercado de estos tres tomos haya sido recibido con tanta parquedad y silencio, sin una sola presentación en ferias de libros, sin una reseña. A mi juicio, la obra ofrece una síntesis clara, amena, actualizada, erudita, y creo que con el tiempo se consagrará como una referencia esencial para los amantes y los estudiosos del arte hispanoamericano.

Patricia Londoño Vega

Más que conceptualismos: la fabulosa historia por contar

Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981

ALBERTO SIERRA MAYA (comp.)
Fondo Editorial del Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, 2011, 377 págs., il.

Orígenes del arte conceptual en Colombia

ÁLVARO BARRIOS
Fondo Editorial del Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, 2011, 200 págs., il.

A PRINCIPIOS de los años noventa, mientras el mercado neoyorquino empezaba a interesarse, algo tímidamente aún por el arte actual producido en América Latina, los entonces jóvenes

teóricos de esa parte del continente buscaban dar forma a la discusión sobre cómo llamarse y quiénes ser que se había ido organizando al menos desde una década atrás. De hecho, un año antes de la aparición en 1991 del mítico libro de Lucy Lippard, *Mixed Blessings*, se celebraba el encuentro “Identidad Cultural y Artística en América Latina” que un par de años después daría lugar a la publicación del título *American Visions/Visiones de las Américas*. En dicho encuentro la pregunta parecía clara y trataba de reunir más que distanciar: no obstante, algunas voces se dejaban oír alertando sobre los peligros de esa “visión conjunta” que era eficaz desde el punto de vista político pero que eliminaba las diferencias reales y tangibles entre unos y otros países.

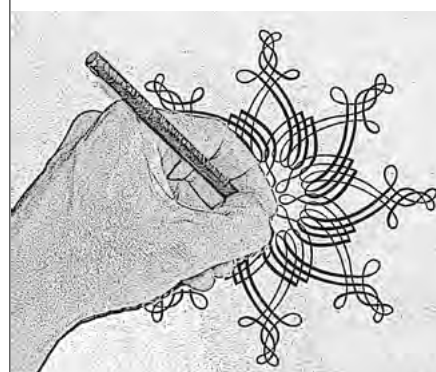
Muchos de los participantes desde América Latina, desde Gerardo Mosquera, hasta Mari Carmen Ramírez—quien trataba el tema también desde una perspectiva de los artistas de América Latina en los Estados Unidos y veía el “multiculturalismo” como un arma de doble filo— o Paulo Herkenhoff; pasando por el escritor Milton Hatoum o el teórico García Canclini, alertaban sobre los problemas de la pérdida de matices en esos nuevos modos de nombrar. “Hoy la cuestión es cómo podemos evitar esta imagen estereotipada del continente donde las nociones de folclore y lo irracional penetrarían todas las relaciones y producciones”, comentaba en el volumen Ivo Mesquita, uno de los editores.

Y es aquí donde surge una suerte de paradoja que desde cualquier punto de vista resulta de enorme interés a la hora de revisar los discursos culturales y a la hora, sobre todo, de buscar “modelos” alternativos a los impuestos desde el mundo anglosajón, paradoja sobre la cual se sustenta la bien conocida polémica de “cómo llamarse”: ¿latinoamericano o de Latinoamérica?

De hecho, si es verdad que la década de los noventa fue permitiendo entrar, de forma paulatina, al mercado de Nueva York a los artistas de América Latina y a algunos críticos a los foros de debate, no es menos cierto que siguió perviviendo entre parte de dicha crítica y dichos artistas una especie de discurso de la resistencia

RESEÑAS

que admitió la denominación “latinoamericano” como fórmula de visibilización sí, pero teniendo en cuenta su reducción a “estereotipo”, pues ¿qué era en aquellos momentos para el mercado neoyorquino, entendida la palabra “mercado” de la forma más amplia posible, lo “latinoamericano”? Sencillamente, aquello que parecía más “latinoamericano”: lo cubano, lo brasileño. En pocas palabras y reduciendo al absurdo, aquello que recuperaba la tradición nostálgica de las vanguardias históricas, el “exotismo” —África— del cual el discurso hegemónico anda siempre ávido y que representaba “la infancia de la humanidad”.



No era éste, sin embargo, el único problema. Si es cierto que en todo centro hay una periferia, igual que en toda periferia hay un centro, cierto tipo de interés desde fuera borraba incluso el papel determinante de algunos países o ciudades en la conformación de esas nuevas formas de nombrar y de mirar y, en primer lugar, en esa búsqueda de unas raíces comunes que sirvieran como estrategia política para los diferentes países del continente. Una vez más, el proceso de visibilización terminaba por ser un proceso de homogeneización, peligroso siempre por las exclusiones que implica.

No obstante, no todo pasaba ni había pasado en São Paulo o Río de Janeiro, a pesar de que incluso históricamente mucho había pasado y pasaba allí. En otras ciudades del continente las discusiones fluían vivas y las estrategias se iban delineando. En pocas palabras: las historias—locales y compartidas— empezaban a tomar cuerpo. Había mucho camino por recorrer: era importante recuperar el tiempo perdido, en casi todas las naciones de América, por las distintas realidades

políticas; recuperar a los países fuera del “centro” latinoamericano, los menos visibles en sus manifestaciones vanguardistas; y recuperar sobre todo para el mundo las propuestas históricas desconocidas para muchos fuera del ámbito local. Si la fascinación de Nueva York por el arte joven ayudaba a recuperar en el ámbito internacional muchos de los grandes nombres de la vanguardia –el ejemplo de Clark en documenta es claro–, esa generación que podríamos llamar “intermedia”, los artistas y teóricos ligados a lo no-objetual o conceptualizante –o como en cada caso se quiere denominar este cambio de paradigma– iban quedando relegados en el olvido histórico internacional. Esa era la asignatura pendiente que poco a poco había que subrayar. La labor era ardua y debía ser llevada a cabo por parte de los diferentes países. Entonces la sorpresa sería infinita: aparecería la realidad luminosa que recordaba cómo no hablar de las cosas no quiere ni mucho menos decir que no hayan existido. Y desde ese punto de vista Colombia no es una excepción.

Por eso parece extraordinariamente oportuna la publicación, tantos años después, de las aportaciones del que fuera un evento esencial para hablar no solo del arte no-objetual –aquél que en medio del gran escándalo de un premio de pintura a una obra no pictórica, el que se otorga a Bernardo Salcedo a mediados de los sesenta, rompe las barreras entre el antes y el después–, sino de la contribución en la búsqueda de una serie de raíces comunes que unen a los países de América Latina en su consolidación de nuevas formas de expresarse. El evento al cual nos referimos fue el Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano, celebrado en el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981.

En aquel evento –del cual se han recuperado las ponencias, como se decía– se hablaba, en primer lugar, de esa consolidación de “lo latinoamericano”, más tarde puesto en tela de juicio por su esencia de cajón de sastre, pero entonces una fórmula claramente política, de fuerza política, que se enraza con la Bienal de São Paulo de 1978, un momento en el cual se vuelven los ojos hacia los puntos de

unión, los nexos entre lugares del área geográfica.

El libro comienza con una maravillosa introducción de Alberto Sierra –quien compila el libro, además– donde recuerda el Medellín de entonces y aún de antes, la escena artística de la ciudad, sus inquietudes y personajes; una escena en la que resuenan los nombres de dos mujeres esenciales para el desarrollo del arte y los museos en el país: Débora Arango y la imprescindible Marta Traba. Le sigue una reflexión del peruano Mirko Lauer, divertida y también llena de recuerdos vívidos, como la visita de Marta Minujin –otra de las grandes figuras de la *performance* argentina hace poco recuperada en Nueva York en una muestra por José Luis Blondet– a la cual las masas buscaban para insultar; y un estudio crítico de Augusto del Valle, que ayuda al lector a moverse por el libro, y aun por aquellos años, que reunió a teóricos casi divergentes como Juan Acha y Néstor García Cancini. Sus ponencias, junto a las de Rita Eder, Álvaro Barrios, Jorge Glusbert o Nelly Richards, seguidas de otra serie valiosísima de documentos –desde entrevistas, hasta proyectos con ilustraciones– completan el contenido del libro. El volumen se convierte, de este modo, en un útil imprescindible para conocer las posiciones teóricas de los protagonistas, para acercarse a la época y para recuperar el papel de Medellín como lugar de encuentro y de reflexión sobre “lo latinoamericano” en el contexto del arte no-objetual, protagonismo que a veces no está lo suficientemente subrayado ni conocido en el contexto internacional.

El complemento perfecto para los curiosos y estudiosos del tema es el libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, donde el propio Álvaro Barrios, quien en el volumen anterior aparece con su reveladora ponencia sobre Duchamp, entrevista a una serie de personajes claves para el arte conceptual en Colombia –desde el propio Bernardo Salcedo hasta Beatriz González, Eduardo Serrano o Miguel Ángel Rojas, por citar algunos de los nombres–. Las “conversaciones” –que se completan con una autoentrevista lucidísima y la conversación soñada o imposible con el maestro Duchamp– resumen la escena artística

colombiana alrededor de esos nombres que construyen cierto modo diferente de hacer las cosas, el que se va estableciendo desde mediados de los sesenta y que se va delineando a través de las mencionadas conversaciones de esa forma viva que siempre propician los testimonios de primera mano.

La introducción, otra vez un delicioso documento en primera persona, hace un repaso al episodio del concurso de Salcedo y vuelve a tener a Marta Traba, protagonista esencial de esos años en Colombia, como hilo conductor. Tanto es así que la cronología propuesta va desde su nacimiento en 1930 a su muerte en 1983. Este texto, que hasta cierto punto aspira a poner en claro para las nuevas generaciones los problemas de los “pioneros” a la hora de enfrentar el arte conceptual, es, como el anterior, un testimonio básico de una época “heroica”, a veces olvidada o al menos arrumbada entre el recuerdo de unos pocos, sobre todo ahora que el arte conceptual colombiano ocupa los grandes museos internacionales –lo prueba la mítica grieta de Doris Salcedo–. Pese a todo, esa normalización en la modernidad tiene un camino que es bueno recordar y estos dos volúmenes, cada uno a su modo, dan buen testimonio del mismo.

Estrella de Diego

