

De la escritura a la teoría.

De la escritura a la teoría.

Marta Traba y la crítica modernista en Colombia

El ascenso de la figura del curador independiente y de las tesis sobre el fin del arte, así como la arremetida de los estudios visuales y los estudios culturales en el seno de la teoría, han generado en los discursos críticos una de las interrogaciones más significativas de los últimos tiempos. La crítica y la Historia del Arte parecen conocer ahora un cuestionamiento que las ha puesto en entredicho como práctica, discurso y saber legitimador.

En el caso colombiano, esta situación, unida a la indiferencia de los medios de comunicación por el arte contemporáneo y a la ausencia de procesos educativos que formalicen el proceso analítico, parece haber decretado el cese de la actividad crítica y su pérdida de visibilidad y reconocimiento social. Es importante, por ello, que se abra un debate sobre los antecedentes y los espacios de validación del discurso de la crítica de arte en Colombia y sobre cómo algunos trabajos pioneros en este campo lograron crear un espacio para una teoría, una formación pública y una mediación cultural imprescindibles.

El caso de Marta Traba, autora de uno de los más significativos corpus críticos y analíticos de América Latina, es precisamente uno de aquellos que merece una revisión exhaustiva y razonada. Su obra, integrada por una amplia cantidad de textos teóricos, críticos y divulgativos, constituye una de las más lúcidas y juiciosas miradas a los fenómenos artísticos modernos y aporta algunos de los más visionarios juicios sobre el propio destino de las actividades de intermediación.

En este texto, se considerarán algunos elementos que definieron la tarea crítica de Marta Traba. Para ello, se aborda la orientación didáctica, teórica y literaria de su tarea, caracterizada además por una pluralidad de roles y un rigor metodológico hasta cierto punto *sui generis* en la crítica en el país. Quizás la aún reinante autoridad de Marta Traba reside en esa pluralidad de orientaciones que la crítica, la teoría y el periodismo cultural desarrollado en Colombia en las últimas décadas no ha sabido sostener. Es evidente que los contextos para el ejercicio de la crítica de arte han variado dramáticamente, pero también es cierto que la solidez de planteamientos discursivos que caracterizaron a la autora colombo-argentina no ha encontrado en los actuales momentos de la teoría y la práctica un conocedor o escritor semejante.

Como ya se mencionaba, existen varias posiciones en torno a cuándo inició la crítica del arte en Colombia. La mayoría de analistas, fundamentándose en definiciones estrictas de la crítica como actividad textual, insisten en que esta práctica tuvo su origen en los años cincuenta, mientras que otros, partiendo de referentes históricos más amplios, hablan de que nació en la década de 1910, cuando escritores y cronistas comentaban el acontecer cultural nacional que suponía la entronización del arte como una práctica fundamental en el proceso de modernización social y cultural. Como el propósito en esta reflexión no es, de ninguna manera, hacer este tipo de precisión histórica, baste con señalar que el objeto de interés aquí se centra en un conjunto de actividades textuales, didácticas y promocionales que coinciden con la entronización del arte moderno en Colombia, un arte por el cual fue influido y al que también, decididamente, ayudó a consolidar y promocionar.

La diferencia radical que sí se puede establecer, a propósito de Marta Traba, es que antes de la crítica modernista se enfrentaba el análisis de la obra de arte en virtud de parámetros como la pericia y la habilidad representativa del

artista, mientras que, después de los años cincuenta, se empiezan a instaurar, en la escritura, la valoración y la promoción, conceptos como autonomía, autorreferencialidad, lenguaje y significación, tal vez por el contacto que algunos de estos conocedores tuvieron con las ideas de los teóricos de la pintura moderna y con algunos analistas culturales del estructuralismo lingüístico y literario.

Cuando Marta Traba llega a Colombia a principios de los años cincuenta, la crítica empieza a desarrollar una mirada atenta a las producciones artísticas que se vienen presentando en el país, como lo prueba el esmerado y constante trabajo de divulgadores y comentaristas extranjeros como Walter Engel, Clemente Airó y Casimiro Eiger, figura esta última que inicia una de las relaciones más explotadas por Marta Traba en años posteriores: la que se establece entre el conocedor del arte y los medios masivos de comunicación.

Dado que tampoco es propósito de este texto detenerse mucho en estos trabajos (que constituyen los necesarios antecedentes institucionales y conceptuales de Marta Traba), simplemente vamos a indagar hasta qué punto puede entenderse la obra de esta autora como la creadora de un esquema de validación conceptual para definir la práctica del arte moderno en Colombia y cómo, también, desde cierta perspectiva, puede vincularse su tarea con las orientaciones teóricas de la crítica modernista. Lo primero es, por supuesto, evidente en el vínculo que el lector establece entre el trabajo de Marta Traba y la generación de artistas colombianos a la que conocemos como moderna (Guillermo Wiedemann, Fernando Botero, Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar). Lo segundo, en cambio, es algo que no se ha considerado con toda profundidad y profusión. ¿Hasta qué punto puede afirmarse que Marta Traba ejerció una crítica y una teoría que puedan llamarse modernistas? Ésta parece ser la pregunta más importante, aunque evidentemente no sobran explicaciones sobre por qué el arte del que mayoritariamente ella se ocupó en Colombia y Latinoamérica puede considerarse como moderno.

En primer lugar, vale la pena aclarar que, en Colombia, catalogar como modernista una práctica del arte implica algunas precisiones. La primera de ellas es que, cuando hablamos de modernismo, no nos estamos refiriendo a los procesos de modernización económica, social o política, si es que puede darse por hecho que tal proceso existió, sin contratiempos, en el país. Por otro lado, tampoco hablamos de modernismo en el sentido que lo usan la historia y la crítica literaria en Colombia y Latinoamérica, que le dan tal denominación a la actividad de renovación de la lengua poética emprendida, entre otros, por Rubén Darío, José Asunción Silva o Leopoldo Lugones en el ámbito latinoamericano. El concepto de modernismo, aplicado al terreno de la práctica del arte, está emparentado, además de lo ya mencionado, con fenómenos como la validación estética en términos de calidad formal y consecución de un esencialismo de medios, con la voluntad signífica y con el rechazo de toda dimensión ilustrativa para la pintura y la escultura. De hecho, cuando se observan los criterios mediante los cuales la generación de críticos de Marta Traba valida la calidad o pertinencia de una obra de arte hallamos una serie de elementos de juicio y valores críticos que podrían definirse en términos de autonomía, comunicatividad y eficacia estética. No obstante, debe aclararse que la obra de Marta Traba, pese a ser emblemática de los procesos y estilos escriturales de validación del arte modernista, tiene unas orientaciones que la sitúan, con posterioridad, en una superación de esta corriente de pensamiento: entre ellos, valdría la pena citar su preocupación por el hecho de que el arte tenga una inserción cultural y el marcado interés suyo en algunas manifestaciones del arte latinoamericano y colombiano de los años sesenta y setenta para las que el problema de la autonomía y pureza de los lenguajes plásticos ya no es relevante, razón que la indujo a servirse de otros instrumentales analíticos provenientes de la antropología, la sociología y la crítica cultural, hecho a todas luces refractario hacia la idea de que son solo las disposiciones perceptivas las que facilitan la

aproximación crítica. (Su intención de encontrar nuevos rasgos paradigmáticos para describir el trabajo de artistas posteriores al modernismo como Beatriz González, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Ramiro Gómez o Álvaro Barrios es ilustrativa de este salto analítico interrumpido por su muerte y aplazado, además, por su amplia consideración de la cuestión del arte en contextos de marginalidad y colonialismo cultural).

La obra crítica de Marta Traba, dados esta filiación con artistas y circunstancias teóricas del modernismo y su posterior interés en problemáticas culturales, requiere entonces de una revisión juiciosa, si tenemos en cuenta las miradas proverbiales que, por lo menos en Colombia y en algunos países latinoamericanos, existen sobre su obra y la reducción a la que algunos analistas han sometido sus ideas.

Una de las matizaciones que debería hacerse es que, en Marta Traba, se halla un ejercicio crítico y teórico que desborda algunas de sus funciones tradicionales y que obedece a las singularidades del medio donde se desarrolló. Así, por ejemplo, encontramos que su trabajo no solo se ocupó del comentario y la reseña de exposiciones y acontecimientos de la agenda del arte que le fue contemporáneo; también abordó problemas educativos, teóricos y críticos que poco o escaso interés parecieron despertar en los conocedores que continuaron con este trabajo en las publicaciones e instituciones donde se asentaron con posteridad, tal vez porque consideraban que el sistema del arte nacional estaba ya suficientemente configurado y solo se requería una escritura regular de reseña y presentación mediática.

Sin embargo, pese a la extrañeza que produce el hecho de que un crítico modernista se haya ocupado de aspectos diferentes a los valores estéticos del objeto artístico, también la crítica y la disciplina de la Historia del Arte conocen, desde sus inicios, tal heterogeneidad y pluralidad de funciones. No es propio solo de los críticos como Marta Traba haber fungido como maestros, analistas sociales o promotores. La escritura

de ensayos, tratados y comentarios rara vez ha estado desligada de tareas de intermediación y preocupación por el público, como podría señalarse en relación con dos autores paradigmáticos como Winckelmann y Diderot.

Un antecedente expedito y muy interesante de este cruce de roles es el que caracteriza a la vanguardia histórica, la llamada *Era de los Manifiestos*. Allí, como es sabido, los artistas fueron responsables de una inusitada actividad teórica que les permitió establecer poderosísimos esquemas de validación (o *relatos*, para emplear la recurrida palabra de la teoría posmoderna) y establecer realmente patrones creativos y evaluativos que rompieran con el largamente sostenido paradigma de la *mimesis* y de la obra de arte como objeto de propiedad burguesa. La actividad teórica del artista y el poder teórico de la obra, una circunstancia que comparten por igual los *readymades* de Duchamp, el arte *pop*, el minimalismo y el arte conceptual, se erigen en emblema de lo difusas que resultan, a finales del siglo xx, las tareas de evaluación y análisis^[1]. Cuando la filosofía analítica releva a la estética como discurso filosófico capacitado para hablar del arte, muchos de los roles tradicionales de la crítica quedan interrogados y la correlación entre arte e Historia del Arte preconizada por Wölfflin queda en entredicho.

De ahí entonces que, al pensar una obra como la de Marta Traba, deba considerarse inevitable su pluralidad de funciones, actividades evaluativas y proyectos discursivos. Lo que de alguna manera acometemos es la explicación para la extraña influencia y el fuerte poder que ejerció en la Colombia de mediados del siglo xx.

Valdría la pena decir, a propósito del recurrido contraste que se hace entre Marta Traba y sus sucesores, que la actividad crítica misma parece haber sufrido una vertiginosa modificación en la escena del mundo del arte de finales del siglo xx y principios del xxi. Quizás los críticos contemporáneos colombianos no se parezcan a Marta Traba, no porque carezcan de sus niveles de formación, interés e

información. De hecho, algunos de los que aún siguen dedicados a la tarea evaluativa (y, en parte, teórica o curatorial) fueron contemporáneos suyos a los que animaron preocupaciones semejantes. Puede haber una retirada y una desorientación en sus prácticas, que parecen haberse refugiado en la academia y haber optado por la forma más inocua y blanda de la curaduría y los proyectos de cooperación institucional. Pero también es cierto que ya la crítica parece verse amenazada globalmente por el imperio de las mediaciones y por el inusitado poder crítico, teórico y desestabilizador que tiene el mismo arte de nuestro tiempo.

Si, siguiendo a Danto, afirmamos que el arte ya no puede explicarse con ejemplos y que, para reconocerlo y definirlo, hay que dar un giro hacia la filosofía; si, aceptando la prédica de los estudios culturales, declaramos que no hay cánones o referentes exteriores a la realidad cultural; si, conviniendo con la proclama de los estudios visuales de que la experiencia visual del arte es igual a la de otras formas “menores” de producción de la cultura, el panorama es desorientador.

Evidentemente, como se propone en el trabajo sobre Marta Traba, la crítica y el trabajo de los conocedores colombianos han funcionado siempre en una doble vía de influencia: por un lado, están los referentes del arte realizado en los centros hegemónicos; por el otro, las obras críticas y teóricas que han legitimado o explorado ese arte. En un sentido, la actividad de la crítica estaría particularmente influida por la propia atmósfera teórica sugerida o expresada directamente por el trabajo de los artistas; en el otro, el crítico acude a teorías, enfoques y sistemas de pensamiento ya estructurados y que han probado su eficacia instrumental. Lo que se ve es que, en el caso de Marta Traba, se daba un especial diálogo con distintas teorías, enfoques y disciplinas de las que aprovechaba al máximo sus posibilidades cognitivas. No era, de ninguna manera, una adopción refleja de conceptos o nociones

que empleaba gratuitamente para comentar el arte de la región. Ella misma, en su momento, supo ver los *tics* expresivos provenientes del posestructuralismo, la semiótica y cuan problemáticos resultaban los nacientes giros retóricos y oscuros de la *teoría* posmoderna.

Si bien en su pensamiento se encuentran acercamientos, primero a la disciplina de la Historia del Arte y luego a teóricos de la comunicación, lingüistas, antropólogos y sociólogos, se nota que acogía todas esas voces con la intención de confeccionar un acercamiento plural y complejo a los fenómenos del arte contemporáneo. Benedetto Croce, Claude Levi-Strauss, Pierre Francastel, Umberto Eco o Tzvetan Todorov servían por igual a su propósito de iluminar circunstancias antes poco definidas. Adicionalmente, su trabajo demostró una autoconciencia y una autorreflexividad pocas veces reconocida y continuada por la crítica de arte en Colombia. Difícilmente, se puede hallar un crítico que se preocupara de tal manera por la evaluación de las propias teorías e hipótesis, por las propias intuiciones y creencias. Parecía siempre estar en guardia frente a los sistemas interpretativos que hacían aparición en el mundo del arte contemporáneo para darles un sentido en su aparato interpretativo.

En una época donde los soportes teóricos y filosóficos son fundamentales para comprender e investigar cualquier práctica del arte, la necesidad de considerarlos en una investigación sobre la crítica es incluso más apremiante. Podría decirse que un síntoma de la vitalidad de la crítica es su capacidad de interrogarse a sí misma y discutir su estatuto y presupuestos, con lo cual reconoce sus propias limitaciones y afirma con convicción sus caminos. De ahí, entonces, que un proceso de análisis serio deba contar con la consideración que las ideas del crítico investigado tuvieron en el mundo del arte al que perteneció.

Para el caso de la obra de Marta Traba, encontramos una ausencia de interés en los conocedores que deberían haber acometido la lectura y continuación de su trabajo. De hecho,

la carencia de reediciones críticas de las obras de Traba da cuenta de una apatía y un olvido tan injustificados como nocivos para la comprensión de su pensamiento y la correcta valoración de su ejercicio. Muchas de las apreciaciones que se tejen en torno a su práctica reflejan un desconocimiento fomentado por la falta de acceso a sus publicaciones y ensayos, pese a que en algunos casos sus obras siguen siendo editadas y a que, por ejemplo, en 1983 se compiló un grupo importante de ensayos, notas y conferencias suyos[2]. Consideración aparte merecen sus obras escritas con una clara intención didáctica, sus guiones y sus notas de prensa, que aún están a la espera de un proyecto de edición razonada, y que sin duda ayudarían a conocer más en detalle el proceso de formación de sus ideas.

Desde Damián Bayón, quien escribe para una de las primeras notas críticas realizadas después de la trágica desaparición de la autora en 1983, hasta Álvaro Medina, quien recientemente ha señalado la insuficiencia que, en materia de historia del arte, detecta en la autora, los acercamientos han sido poco más que proverbiales y ligeros. Notables excepciones constituyen los ensayos de Juan Acha y Federico Morais, críticos latinoamericanos que vieron en la obra de la autora el mérito de haber marcado la transición de una teoría autónoma modernista del arte y de un acercamiento por momentos impresionista y literario a procesos de teorización sociológica e ideológica en el continente, un vínculo con la sociología del arte los estudios culturales que sin duda se revelaba ya como toda una anticipación.

De igual modo debe señalarse, además de los anteriores trabajos, la edición de artículos críticos que le dedicara la editorial chilena LOM, *Las grietas del proceso civilizatorio*[3], un conjunto de ensayos que vinculan el trabajo teórico, literario y social de Traba con la emergencia de las voces femeninas latinoamericanas contemporáneas, fundamentalmente en el ámbito literario. Asimismo, vale la pena citar la completa biografía que Victoria Verlichak diera

a la luz recientemente[4], y que llena lagunas que los datos precedentes sobre vida y trayectoria habían dejado en el limbo informativo. Asimismo, hay que tener en cuenta la edición conmemorativa que la *Revista Galería de Arte Mundo* le dedicó también hace algunos años, y que recoge algunas opiniones e impresiones de contemporáneos y colegas. Por último, valdría la pena mencionar la reedición que, recientemente, ha dado a la luz la editorial Siglo XXI, con prólogos de Florencia Bazzano-Nelson y Mari Carmen Ramírez, de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970*[5].

El interés en la obra de Marta Traba, quizás aquietado en la década de los noventa por el desprestigio de la teoría modernista y por el ascenso de expresiones y prácticas artísticas insertadas en variables culturales y no decididamente estéticas, parece renacer a la luz de nuevos problemas, tocados por ella décadas antes, y que han revelado la actualidad de sus ideas, sobre todo en términos de la realidad postcolonial y el surgimiento de la validación de las identidades subalternas. No obstante este aparente interés, y aparte de los procesos investigativos en los campos de la crítica de arte en Colombia, subsisten miradas parcializadas que solo la evocan alrededor de una o dos polémicas importantes o que, en el peor de los casos, toman en cuenta solo circunstancias biográficas que no poseen la menor trascendencia para un conocimiento de su papel en la historia de la crítica de arte en Colombia.

Parte importante de la revisión de una actividad crítica como la de Marta Traba debe ocuparse del análisis de sus múltiples orientaciones. Si la práctica modernista de la crítica del arte está signada por el estilo literario del manifiesto, que lleva a la teoría al ámbito de la proposición y si recientemente los procesos curatoriales nos ponen en contacto con la figura de un conocedor que se entiende con roles distintos a los analíticos o evaluativos, igualmente deben rastrearse esos múltiples objetivos en la tarea de las figuras

pioneras del mundo del arte colombiano.

Como los límites de esta exposición no permiten afrontar cada una de las orientaciones desarrolladas por el trabajo de Marta Traba, nos limitaremos a enumerar las más significativas.

En primer lugar, tenemos la actividad crítica que busca la formulación de teorías, una orientación que en Marta Traba encuentra su iniciadora latinoamericana. Como ejemplo de sus aportes teóricos, baste con mencionar su teoría de “la resistencia” y las zonas de influencia cultural, de cuya vigencia se hacen eco, tanto las teorías postcoloniales como los estudios culturales. Asimismo, encontramos en ella una concepción de la actividad del conocedor en términos de servicio social, lo que le permitió señalar cómo, dada la inexistencia de pautas y referencias en el público, la crítica en Latinoamérica debía condescender a crear esos mismos patrones de referencia cumpliendo una tarea informativa y promocional. Nos hallamos, en este caso, ante un modernismo crítico que, pese a exacerbar la diferencia del arte frente a las formas de la cultura de masas (uno de sus presupuestos más acentuados), no dudó, para el caso de un país como Colombia, en aprovechar las posibilidades que, por ejemplo, el naciente medio televisivo ofrecía a la promoción del arte.

En tercer lugar, encontramos en su trabajo una de las más interesantes inclinaciones, aquella que le permitió reflexionar agudamente sobre el propio estatuto de la crítica, sobre su historia, sobre sus lineamientos teóricos y sobre su propia pluralidad. Este hecho es quizás el que más contrasta con la naturaleza de los críticos que continuaron con el trabajo de crítica después de los años setenta: una suerte de ejercicio valorativo a veces automático, que no reconocía los orígenes conceptuales que facilitaban sus interpretaciones y que no hacía evidentes las fuentes y los enfoques de acercamiento. Por último, vale la pena señalar un tipo de crítica al que la autora fue permeable y que se manifestó, tanto en pasajes particulares de sus textos, como en libros enteros: la que se desarrolla en el umbral de la literatura

misma. Un ejemplo de este último tipo de crítica, emparentada más con la necesidad de traducir a otro código artístico la experiencia del arte, lo tenemos en uno de sus más peculiares libros, *Los cuatro monstruos cardinales*[\[6\]](#), donde se ocupa de hacer una incursión poética en los dominios de la recepción de la neofiguración humanista encarnada en la obra de José Luis Cuevas, Francis Bacon, Jean Dubuffet y Willem De Kooning. Es su libro más personal, a la vez que aquel con el que llevó más lejos esa propuesta de acercamiento fenomenológico a la obra de arte que la caracterizó en la primera etapa de su carrera[\[7\]](#).

Al revisar todas estas orientaciones y la manera en que integran un cuerpo coherente y sistemático, queda una crítica creadora e influyente, que no solo se convirtió en un referente obligado, sino también en muestra de aquello que todo proceso de acción social debería mantener: capacidad creativa, orientación pública y autoconciencia.

Capítulo importante en un trabajo sobre Marta Traba merecen también sus influencias, que se hallan entre las más heterogéneas y ricas de la crítica colombiana de arte. Esta parte del análisis tiene el interés, además, de mostrar cuál es la intersección cultural y el conjunto de influencias que llevaron a Marta Traba, no solo a escribir uno de los relatos legitimadores más fuertes sobre el arte moderno en el continente y sobre su inserción social, sino también una de las más sesudas anticipaciones sobre los problemas culturales de nuestros días.

Los historiadores del arte, los críticos, los escritores, los científicos sociales, los filósofos, los lingüistas y los teóricos de la comunicación fueron, por igual, claves de su pensamiento y sus métodos, lo que le permitió afrontar los fenómenos y las prácticas del arte colombiano y latinoamericano desde una perspectiva plural e interdisciplinaria y captar los inicios de un arte que evadía las estrechas márgenes del modernismo metropolitano. Los conocedores que la sucedieron tuvieron igualmente en teorías y

enfoques de análisis de los años setenta y ochenta algunos de sus presupuestos, pese a que en muchos casos optaran también por una actualización irreflexiva de sus conceptos que se marginó de la misma interrogación a las teorías y a los enfoques que caracteriza a la literatura artística contemporánea.

En este grupo de influencias, hay una en particular que merece especial mención, dado su papel en el paso de una teoría estética vinculada con el modernismo y la Historia del Arte tradicional a la sociología del arte y las teorías culturales. Esta influencia es la de las teorías del lenguaje y la comunicación, a las cuales fue una de las primeras críticas latinoamericanas en dar aplicación en los campos de la cultura y el arte, previendo quizás la fuerte influencia que ellas tendrían en los estudios culturales y artísticos de las siguientes décadas.

De alguna manera, hallamos, en este caso, ese giro lingüístico tantas veces señalado como algo definitivo en la configuración de las ciencias sociales y humanas contemporáneas, y que, para el caso concreto de la crítica de arte en Colombia y Latinoamérica, adquiere las condiciones de una verdadera declaración programática, pues, como queda claro en las mismas palabras de la autora, el arte latinoamericano debía apostar por la significación y su insistencia en “ser lenguaje” y no “imitación de otro código”. Este aspecto de la obra de Marta Traba merecería quizás un estudio más detallado, toda vez que en esta ideas se encuentra tal vez la clave que, en muchas latitudes, permitió pensar el arte moderno como signo y el arte posmoderno como un arte crítico con la misma noción estable del signo. Para el interesado, vale la pena una revisión de los textos que Traba escribió sobre artistas colombianos y latinoamericanos (Juan Antonio Roda, Feliza Bursztyn, Beatriz González, Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, entre otros) y donde se acercó con especial interés a autores como Levi-Strauss, Barthes, Derrida, Bajtin, líneas importantes del pensamiento que

procuró desmantelar la modernidad[8].

Su obra es, entonces, después de los años sesenta, un intento de teorización que parte de la clave modernista de que la calidad en el arte está dada por la adecuación de las formas plásticas a los contenidos y luego se desplaza a la identificación del factor relevante que es el contexto cultural. Desfilan, así, por su trabajo, tendencias como el formalismo, el estructuralismo y la semiótica, que cooperan en el reconocimiento de dimensiones comunicativas o lingüísticas en las obras estudiadas y en la renovación de procedimientos de evaluación, que le permitían encontrar, no solo un producto estético, sino una declaración del artista que reivindicaba los poderes comunicativos del arte, al que siempre entendió como un modo de conocimiento.

Sin lugar a dudas, el aporte más significativo de Marta Traba en esta materia está dado por su papel en el cambio teórico y analítico que se gestó en el continente americano, un cambio que permitió, sin lugar a dudas, que se llevara la actividad crítica de una mera ejecución de prosa panegírica a la identificación de verdaderos problemas culturales y conceptuales y también en avizorar los rasgos culturales que debían apartar los discursos artísticos y los discursos críticos de la posmodernidad europea y norteamericana. De los primeros ejercicios analíticos de la crítica premoderna desarrollada por escritores en Colombia a *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, su célebre libro de 1973, había transcurrido ya un largo camino, que es tarea de la investigación interrogar.

Dentro de los roles y la pluralidad de influencias, las polémicas juegan también papel central en la tarea de todo crítico. Ya sea con el muralismo, el indigenismo, el cinetismo venezolano o el arte *pop* incorporado irreflexivamente en Latinoamérica, los enfrentamientos de Marta Traba con artistas y con críticos como Jorge Romero Brest, Pierre Restany y otros modificaron su visión de los hechos plásticos y la pusieron en órbita con la necesidad de establecer parámetros de referencia

cultural, una crítica “en caliente” (según sus propias palabras) que le permitía llevar al plano práctico algunas de sus convicciones particulares y que reafirma su condición de crítica situada en el umbral del modernismo y los procesos posteriores. Así, por ejemplo, su insistencia en que el arte debía resistirse a ser vaciado de sus intenciones comunicativas por los centros hegemónicos y mantener su condición de lenguaje “ubicado” culturalmente.

Por otro lado, en un trabajo como el de Marta Traba, es necesario comprender que, cuando se habla de una orientación teórica, no se está comprendiendo el dominio de lo experimental o exacto, ni mucho menos el campo descriptivo y, a veces dogmático, de los modelos de interpretación histórica y social antepuestos a la realidad investigada. Producto de una larga indagación, Marta Traba se enfrentó a lo largo de su trabajo con múltiples definiciones de teoría y con múltiples posibilidades de abordar, desde una perspectiva científica y sistemática, el estudio de los fenómenos del arte contemporáneo y moderno en el continente, lo cual dota a sus trabajos monográficos e históricos de la agudeza aportada por la crítica, pero a la vez de la capacidad referencial obtenida en su formación como historiadora del arte al lado de Pierre Francastel y Giulio Carlo Argan.

Su trabajo atraviesa varias etapas donde tal orientación adquiere diversos aspectos, según dependan de su interés por campos tan diversos como la Historia del Arte, la crítica del arte moderno (o teoría modernista), los estudios de la comunicación, la sociología del arte o la teoría cultural. En todas estas manifestaciones del saber profesional sobre el arte, encontramos el seguimiento de las convenciones analíticas, metodológicas y epistemológicas propias de estos dominios y que, en algunos casos muy especiales, se pueden tomar como verdaderos aportes teóricos.

Uno de los puntos de entrada a esta cuestión lo ofrece la tendencia de Marta Traba a establecer polaridades, centros gravitacionales de análisis formal y cultural de las obras, un

método que, desde Wöllflin y Worringer, ha sido una de las constantes de la Historia del Arte para interpretar los fenómenos del estilo, y que a ella misma la llevaría al diseño de su teoría de las zonas de influencia cultural y de la estética de la resistencia. Esta última es una noción que, en consonancia con los modelos clásicos de la historia y la estética en que se inspira, no desliga la tarea historiadora de la crítica misma.

Encontramos también, en su etapa de interés inicial por el arte moderno, una inclinación por el problema de la autonomía del arte y de los medios, tal como queda demostrado en libros y ensayos breves que examinan y valoran a los artistas en virtud de la adecuación de sus conquistas formales al contenido inestable y equívoco *moderno* que pretenden comunicar. “El contenido como astucia de la forma”, en palabras de un filósofo, sería la expresión que mejor nos aproximaría a su definición del arte. Es ésta la Marta Traba que se aproxima con mayor certeza a la idea que podemos hacernos de un crítico-teórico modernista, que defiende una teoría autónoma, prescindiendo inicialmente de los aspectos contextuales y culturales de la producción del arte, una posición que, por supuesto, deriva en un cosmopolitismo que pide al arte de Colombia y América trabajar en las coordenadas del arte internacional. Son aquéllos, libros y ensayos donde, particularmente, intenta situar a los grandes maestros modernos y premodernos de Colombia y Latinoamérica dentro del gran relato evolutivo cualitativo del arte metropolitano, del cual los supone herederos legítimos.

En esta etapa, el pensamiento de Marta Traba recibe la influencia directa de los más aventajados estudios sobre la comunicación y el lenguaje aplicados a la cultura, la literatura y el arte, una circunstancia que le permite incorporar a su trabajo nociones conceptuales como las de ‘comunicación’, ‘código’, ‘medio’, ‘lenguaje’ y ‘significado’. Afirmaba, así, que la producción del arte en Latinoamérica debía aspirar a una condición de significado y comunicación y

no a la imitación refleja de códigos expresivos foráneos.

Y es precisamente esta consideración la que le permitiría trascender definiciones puramente formalistas de las obras de arte e inscribir el análisis, la valoración y aun la promoción en coordenadas más amplias, como las ofrecidas por los problemas sociológicos y culturales, cuya vigencia en el estado de la cuestión crítica y productiva de la cultura se revelan ahora en toda su vigencia. No en vano, algunos de los primeros evaluadores del trabajo de Marta Traba apuntaban que su mérito debía entenderse en términos de sus aportes a la definición del arte latinoamericano como un objeto de estudio en sí mismo y a la inclinación por la sociología del arte y el análisis de las ideologías estéticas. En tal sentido, podemos catalogar su teoría de las influencias culturales y de la cultura de la resistencia como la mayor y más vigente contribución de su parte al análisis de problemas de transculturación, colonialismo y ocupación simbólica, una teoría que, aunque fue desarrollada en escritos breves, encontró su expresión más acabada en el clásico libro de 1973 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*.

La teoría cultural, de la cual ya se encontraba plenamente en posesión por su dominio de instrumentos analíticos propios del estructuralismo, la semiótica y los estudios de la comunicación, le permitió entonces desarrollar una visión que iba más allá del problema de la identidad resistente y opuesta a todo colonialismo cultural y visual, y pasó a considerar problemas que tendrían actualidad mucho después de que ella los planteara. Así, en ese escenario, es como un libro como el que dedicara a la artista Beatriz González [\[9\]](#) adquiere un carácter visionario, pues comprende el problema de la relación entre culturas dominantes y dominadas en términos de la oportunidad que tienen las segundas de canibalizar a las primeras y devolverles, en una síntesis visual propia, todos sus valores imaginarios, pero trastocados por la ironía y la inventiva. Lo paradójico, en este caso, es que sean las mismas

teorías del modernismo crítico de un autor como Clement Greenberg hubieran sido invocadas para defender manifestaciones que formalmente tomaban préstamo de las expresiones populares y el *kitsch*.

Respecto de la teorización, valdría la pena señalar por último la manera en que la autora, en los últimos años de su vida, se puso en guardia contra la parafernalia verbal de la crítica posestructuralista y posmoderna, a la que avizoraba como un capítulo más de la adopción de *tics* y jergas pseudoacadémicas, a la cual veía como la posibilidad de vaciamiento teórico en que efectivamente se ha convertido hoy.

Dos últimos puntos deben acometerse para completar una apreciación más o menos completa sobre la obra de Marta Traba: su concepción didáctica de la crítica y su ejercicio literario de la misma.

En el primer caso, es importante tener en cuenta que su escritura, más allá de lo que sus tareas de promoción y animación cultural permiten suponer, se vio teñida por una fuerte vocación pedagógica, hecho que se evidencia en su inclinación a situar al público en el término de la ecuación comunicativa presente en el arte y a considerarlo como elemento fundamental y razón de ser de toda glosa o comentario. Cuando los textos por ella producidos tienen como destino un público general, su tarea exhortativa se hace evidente en la manera como interpela al lector para que dé lugar en su vida a la experiencia del arte, una invitación que implica establecer por qué una obra merece ser experimentada.

La crítica, así entendida por Marta Traba, participa del vínculo que los discursos analíticos han tenido con la intermediación y la exhortación. Solo hay arte cuando el destino comunicativo de las obras se cumple; la tarea del crítico, por tanto, es contribuir a la realización de esos diálogos y traducir al lenguaje referencial lo que enuncian de modo metafórico. El enfatizar en la necesidad de que las mismas prácticas del arte sean conscientes de los destinos interpretativos la erige en una precursora del actual estado

del arte, caracterizado por un ascenso de las mediaciones en desmedro de una validación por la obra y la subjetividad del artista. Esto, por supuesto, debe entenderse, también, en medio de una concepción del arte que, como la suya, empezaba a relacionarse estrechamente con el contexto cultural al que pertenecía y con el que ella misma reconocía su deuda.

Por otro lado, pese a que las intenciones didácticas y teóricas tuvieron marcada presencia en su trabajo, un acercamiento completo a la obra de Marta Traba requiere de una atención especial a la dimensión literaria que, innegablemente, estuvo presente en su escritura crítica.

En primer lugar, habría que señalar cómo todo intento de hacer crítica implica necesariamente una orientación literaria del discurso, en tanto que el crítico debe tener una preocupación por las formas literarias y por los registros comunicativos particulares del texto exhortativo. En ese sentido, no hay crítica literaria que no sea en sí misma literatura, en el más amplio sentido de la palabra, desde que la *ekfrasis* y luego la narración y la argumentación se convirtieron en líneas de presentación verbal canónicas para la obra de arte.

Definimos, sin embargo, que en Marta Traba hay una concepción literaria del oficio crítico en un sentido diferente. Hablamos, además de su interés por todas las variantes de la escritura ensayística y argumentativa, de una tendencia permanente a traducir a las claves de la escritura poética y metafórica los efectos que ella misma experimentaba ante las obras. El mejor ejemplo de esto estaría, como ya lo señalábamos, en *Los cuatro monstruos cardinales*, donde se halla una de las más notables propuestas de poética de la crítica (literaria y de arte) escritas en el continente. Siguiendo la tipología de funciones del lenguaje y la comunicación señaladas por Jakobson en su estudio precursor *Lingüística y poética*, podríamos señalar que los escritos de la autora que se inclinan definitivamente por lo poético son aquellos donde predomina una función estética, en detrimento de la clásica función referencial presente en el discurso

argumentativo e informativo del ensayo, la glosa, el comentario y la reseña. Estamos frente a una concepción de la escritura sobre arte donde el crítico se acerca a los valores de la obra de arte visual anteponiendo otra obra de arte, la configurada por la escritura figurada misma.

Juan Acha, uno de los críticos latinoamericanos que más preocupación mostrara por la actividad de los conocedores del arte, expresaba cómo el pensamiento del continente (y no solo el de la crítica) tenía que vérselas con una línea opuesta a la teorización, del todo emparentada con intuiciones literarias. Tal distinción, que transferida a la crítica de arte nos enfrenta con la pregunta por si la crítica es un género literario o una disciplina de investigación social y hermenéutica, circunstancia de la que la propia Marta Traba tenía plena conciencia, adquiere aquí hoy toda su relevancia. Incluso, en repetidas ocasiones la autora era clara en manifestar que la crítica, cuando recurría al lenguaje poético, debía hacerlo para iluminar y establecer analogías, y no para hacer más difícil la comprensión del arte. Por otro lado, debemos señalar cómo muchos críticos reconocieron en su momento que la prosa panegírica y literaria de los primeros evaluadores del arte del siglo xix en Colombia impidió un acercamiento más especializado, que sólo apareció con las teorizaciones sociológicas de la misma Marta Traba.

El examen a la obra de la autora permite aventurar la necesidad de que, para que la crítica recupere protagonismo e influencia sobre la esfera pública, se ocupe de su propia definición y estatuto. Por otro lado, debe resolver las múltiples demandas que le hacen el contexto en el que se desenvuelve y las características propias del mundo y la práctica del arte.

Si la obra de Marta Traba poseyó tal influencia y tal impacto cultural, ello obedeció a que supo adaptarse a los múltiples cambios del arte, la teoría y la sociedad y a que, permanentemente, estuvo interrogando los límites de esta práctica y su vínculo con los contextos que le daban lugar y

razón de ser. Su oficio, además de cumplir a cabalidad con las tareas que le eran propias, estaba en una permanente revisión de su genealogía y sus posibles desarrollos, lo cual le permitió percibir cuándo el problema del arte pasó de la calidad formal a la inserción en el contexto cultural subalterno.

Si las generaciones de críticos siguientes no conocieron su nivel de influencia y autoridad, esto se debió, en parte, a que persistieron en legitimar la práctica del arte contemporáneo desde lineamientos que no eran coherentes con la nueva naturaleza plural y en permanente interrogación de la destrucción inminente de los géneros artísticos. El relato, tal como había quedado desarrollado hasta los años setenta, ya no era vigente, y se requería un paradigma que fuera consciente de lo que la misma Marta Traba había insinuado desde 1973 en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* y aun en varios ensayos anteriores, tan visionarios como incomprensidos: que el arte es en esencia un problema de institucionalización y vínculos culturales y no simplemente una validación de la estética y el gusto de ciertas clases sociales privilegiadas que se erigen en valor suprahistórico.

Por eso, si actualmente se discute en Colombia la pertinencia de sostener la actividad crítica, en una época donde la figura del curador parece animar el único debate posible, es necesario observar cómo este nuevo ejercicio requiere de la misma interrogación a la que procura someterse en este trabajo la tarea crítica de Marta Traba. Infortunadamente, desde la desaparición de la autora de *El museo vacío*, la actividad de los conocedores en Colombia se ha visto signada por dos circunstancias que le han privado de poder teórico e influencia social: la asunción de la jerga internacional posmoderna en la *teoría cultural* por antonomasia y la atomización de las tareas críticas y su adscripción a ámbitos especializados, por ejemplo la crítica institucional en Internet y la actividad en las aulas universitarias.

En un caso, la adopción de la palabrería de origen francés, filtrada inocuamente por el tamiz norteamericano, y, en el otro, el abandono de la tribuna mediática por parte del crítico y su paso al claustro universitario, privaron al público y a la misma comunidad de conocedores de la presencia de las voces más autorizadas. Por eso, cuando se habla de que la incorporación de principios curatoriales en el campo de la exhibición, difusión y promoción es la llamada a reponer la insuficiencia crítica, teórica y promocional, se experimenta el temor de que este proceso sea solo la incorporación refleja de esquemas interpretativos y organizativos foráneos.

El reto de la práctica crítica de esta época, signada por los importantes desafíos del pluralismo, la cultura visual y los estudios culturales, debe tener en cuenta la necesidad de reconocerse como práctica intermediadora y como establecedora de coordenadas de referencia, un destino del que difícilmente puede desligarse en un contexto como el colombiano.

[11] Habría que señalar que, cuando hablamos de que las obras detentan un poder de declaración teórica respecto de la tarea artística misma, nos referimos, tanto al giro que el arte parece haber descrito hacia la filosofía como a su inevitable vocación autorreflexiva. Como afirmará Arthur C. Danto en varias de sus obras (Cfr. Por ejemplo, *Después del fin del arte*), una vez no hay en la obra de arte atributos perceptibles que permitan diferenciarla de las meras cosas, la definición habría que buscarla en otra parte. La tesis complementaria de esta afirmación, por supuesto, será que la obra de arte es la declaración filosófica del artista. Sin embargo esta idea no es de nuestra cosecha contemporánea. La afirmación de que la obra de arte posee un sustrato declarativo cuenta con antecedentes tan ilustres como la polémica renacentista por la defensa de la posición social del artista, que derivaría en el predicamento de Leonardo de la pintura como ciencia; los asertos sobre la representación y los límites entre realidad y arte de los pintores, narradores, dramaturgos y comentaristas del Barroco; la insistencia de la ilustración en el poder ejemplarizante y didáctico de la pintura y la novela; la afirmación del romanticismo sobre la capacidad del arte para encarnar la libertad y el espíritu nacional y facilitar la recuperación del ideal pasado; las ambiguas fronteras entre creación literaria y prescripciones de los manifiestos de la vanguardia histórica, y la convicción de los artistas conceptuales en la posibilidad de anular la distancia entre la creación y la interpretación mediante la declaración del arte como filosofía. Dados los alcances y extensión de estas reflexiones, no podríamos detenernos en analizar, también, la manera en que el arte posterior a 1960 ha intentado contrarrestar la sobreinterpretación institucional y académica mediante paradojas

de sentido que niegan cualquier encarnación semántica y que, por supuesto, podrían evaluarse en relación con uno de los fenómenos declarativos más interesantes del arte contemporáneo: la autorreferencialidad.

[2] Marta Traba. Bogotá, Planeta, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

[3] Ana Pizarro (comp.), Santiago, LOM Ediciones, 2002.

[4] Marta Traba. *Una terquedad furibunda*, Bogotá, Planeta, 2003.

[5] México, Siglo XXI Editores, 2005.

[6] México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

[7] En el prólogo de este libro, una de sus más emblemáticas muestras de crítica poética del arte (y que quizás tenga su émulo en el Octavio Paz de *Los privilegios de la vista*), describe la manera en que interactuar con la visión de hombre que propone la neofiguración de los años cincuenta es introducirse en preguntas por la propia identidad, por las propias certezas de las que, como hombres de nuestro tiempo, carecemos y que solo el arte provee al espectador.

[8] Se trata fundamentalmente de textos como *Los muebles de Beatriz González*, *Los grabados de Roda*, *Los signos de vida* y *La zona del silencio*.

[9] Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1977.