





# Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo

El arte de los años setenta y la fundación  
del Museo de Arte Moderno de Medellín

Imelda Ramírez González

Ramírez González, Imelda

Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo: el arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín / Imelda Ramírez González. -- Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.

276 p. ; 24 cm. -- ( Colección arena)

Incluye bibliografía

ISBN 978-958-720-139-0

1. Arte moderno – América Latina. 2. Museo de Arte Moderno de Medellín - Historia. 3. Museo de Arte Moderno de Nueva York. 4. Museo de Arte Moderno de Bogotá. 5. Vanguardismo (Estética). 6. Arte urbano. 7. Arte latinoamericano. 8. Traba, Marta, 1930-1983. 9. Greenberg, Clement, 1909-1994. 10. Acha, Juan, 1916-1995. I.Eder Rozencwaig, Rita, ProI. II. Tít. III. Serie

700.4112 cd 21 ed.

R173

Universidad EAFIT-Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo  
El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno  
de Medellín

Primera edición: noviembre de 2012

© Imelda Ramírez González

© Fondo Editorial Universidad EAFIT

Carrera 49 # 7 sur 50, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondo>

E-mail: [fonedit@eafit.edu.co](mailto:fonedit@eafit.edu.co)

ISBN: 978-958-720-139-0

Diseño de colección: Miguel Suárez / Diseño Gráfico

Editado en Medellín, Colombia

## Tabla de contenido

Agradecimientos .....	9
1. Presentación:	
El Museo de Arte Moderno de Medellín y sus fronteras conceptuales por <i>Rita Eder Rozencwaig</i> .....	11
Juan Acha: un punto de partida.....	12
Sobre los no-objetos y los no-objetualismos .....	13
El modernismo de Marta Traba. Diferencias y afinidades con Clement Greenberg .....	14
Los logros de Imelda Ramírez .....	15
2. Puntos de partida.....	17
3. La crisis del arte y las vanguardias en América Latina	
Una particular concentración de eventos artísticos en Medellín, Colombia .....	29
IV Bienal de Arte de Medellín y el regreso de la pintura: ¿un anacronismo o el nuevo espíritu de los tiempos?.....	32
El Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, y la búsqueda de un arte contemporáneo desde y para América Latina.....	36

Puntos de partida: la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo .....	36
Dibujar el mapa de las vanguardias en América Latina .....	38
Discrepancias .....	42
El problema de las vanguardias .....	50
La crisis de las vanguardias y el fin de la idea de arte moderno ....	50
Las vanguardias y lo latinoamericano como problema.....	53
Los debates en torno al Coloquio y la Muestra sobre Arte No-Objetual y el arte colombiano .....	59
Las conclusiones.....	63
4. Teorías, prácticas artísticas e instituciones del modernismo .....	69
Modernismo e internacionalismo: el Museo de Arte Moderno de Nueva York .....	69
América Latina: modernismo y desarrollo .....	78
El modernismo en Colombia: ideas y gestión de Marta Traba .....	83
Confrontaciones políticas y acuerdos para un nuevo orden.....	83
Marta Traba, una “sacerdotisa mediática” .....	88
Los artistas y el relato modernista de Marta Traba .....	91
El modernismo: un “producto de exportación” .....	97
Crisis del modernismo y el espíritu de las vanguardias .....	101
El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la “vanguardia nacional” .....	102
Vanguardias expandidas.....	108
Divergencias entre Marta Traba y “las otras” vanguardias.....	114
5. Las vanguardias: consumación y nuevas figuraciones ..	119
El arte como sistema: ¿Un nuevo paradigma? .....	119

Dilemas y disyuntivas en América Latina.....	128
Populismo y vanguardias en Brasil.....	130
Argentina: novedad y acción política .....	133
La “geometría sensible” .....	135
El caso colombiano: entre resistencia e internacionalismo .....	138
Vanguardias y reorganización de las instituciones artísticas en Colombia.....	138
Vanguardias latinoamericanas y las Bienales de Coltejer .....	145
Discurso crítico, entre tradición y ruptura.....	155
Creación, comercialización y difusión del arte.....	163
El “artista joven” .....	170
Museos de arte moderno y políticas culturales .....	178
<b>6. Arte en Medellín: diálogos urbanos.....</b>	<b>183</b>
Los artistas y la ciudad	
Cambio de piel.....	184
Poesía de lo ordinario .....	192
La formación artística cuestionada .....	196
Relaciones entre arte, ciudad y arquitectura .....	200
Un museo de arte moderno para Medellín	
La iniciativa .....	208
La constitución .....	211
La filosofía .....	213
El nuevo museo en el circuito de instituciones de la ciudad y del país .....	218
La sede del MAMM, su primera exposición y el asunto de la tradición.....	224
Conclusiones .....	229
Bibliografía .....	237



## Agradecimientos

Quiero agradecer muy especialmente a la Universidad Nacional Autónoma de México y a los coordinadores del Posgrado en Historia del Arte, el doctor Aurelio de los Reyes, el doctor Eduardo Báez Macías, la maestra Rita Eder Rozencwaig y el doctor Renato González Mello por haberme acogido como estudiante del Doctorado en Historia del Arte. Del mismo modo, expreso mi gratitud al rector de la Universidad EAFIT, doctor Juan Luis Mejía Arango, así como al anterior rector, doctor Juan Felipe Gaviria Gutiérrez, por confiar en mí y apoyarme. Además, quiero agradecer el continuo acompañamiento de los directivos de la Universidad, los doctores Julio Acosta Arango, Félix Londoño González, Ángela Echeverri Restrepo, Jorge Giraldo Ramírez y Liliana López Lopera.

De manera muy especial, quiero expresar mi gratitud a la directora de tesis, la maestra Rita Eder, quien, durante el proceso de la investigación supo minimizar nuestras distancias y nuestras diferencias culturales. Su fortaleza teórica, así como sus comentarios agudos y acertados, además de su generosidad y calidez humana, me ayudaron a encontrar un camino. Agradezco también a la maestra Karen Cordero, dispuesta en toda ocasión a enriquecer los temas de discusión y a aliviar mis cargas, y a la doctora Teresa del Conde, con quien siempre fue grato y constructivo conversar. También quiero agradecer a la se-

ñora Brígida Pliego Durán, a Héctor Ferrer Meraz y a Priscila Vargas Delgado. Todos ellos me enseñaron a querer a México, a todos, mi gratitud y aprecio. Del mismo modo, en el proceso final de evaluación, agradezco los aportes y la lectura cuidadosa y entusiasta de la doctora Ileana Diéguez Caballero, investigadora y profesora de la Universidad Autónoma de México, y del doctor Carlos Arturo Fernández Uribe, director de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia.

Así mismo, agradezco a todas las personas que me ayudaron con material documental, con información y con su experiencia. En el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), a sus directoras Paula Restrepo y Natalia Tejada, así como a Laura Castaño y a Dora Escobar; en la Biblioteca Pública Piloto, a Miguel Escobar; en la librería La Central, a Marta Ramoneda y a Antonio Ramírez; a Alberto Uribe y a Álvaro Delgado; a Ethel Gilmour y a Jorge Uribe; a Carmen María Jaramillo y a Belén Santos, así como a todos los críticos, gestores y artistas quienes generosamente compartieron conmigo sus ideas, experiencias, obras y recuerdos. Agradezco a quienes leyeron el trabajo y me hicieron correcciones y sugerencias, especialmente a la doctora Clara Inés Ramírez González, a la maestra Claudia Llanos Delgado y a Juan Fernando Saldarriaga Restrepo.

Finalmente, durante los años que estuve trabajando en la presente investigación, mi diálogo con el mundo y su convulsionado devenir entró en un proceso de hibernación, por llamarlo de alguna manera. Agradezco de todo corazón a las personas que me rodearon durante esos años, especialmente a mi hijo Matías; a Pacho, mi compañero constante; a Ligia, mi madre; a Clarita, Claudia y Belén; a mis familiares y amigos, quienes, de algún modo u otro, supieron entenderme y ayudarme a resolver las exigencias del mundo mientras trabajaba. Actuando de esa manera me ofrecieron un hombro en el cual apoyarme para poder concluir este trabajo, a ellos se los ofrezco; y lo pongo a consideración de futuros lectores, con la esperanza de que pueda serles de alguna utilidad.

Por último, quiero agradecer de manera simbólica a mi padre, quien falleció mientras hacía esta investigación. Su cariñosa y generosa memoria fue como un bálsamo para aliviar los momentos difíciles.

## 1. Presentación

### El Museo de Arte Moderno de Medellín y sus fronteras conceptuales

El arte de América Latina, como campo de reflexión, ha producido una tradición historiográfica, un pensamiento estético y un vasto ejercicio curatorial que ha dado lugar a debates sobre asuntos relativos a sus afinidades y diferencias, así como a los puntos de encuentro reconocibles en la reflexión poscolonial, la cual pasa por la hibridación, las teorías de género, la crisis de las escuelas nacionales, la relación con la escena internacional, las políticas de lo global, el autoritarismo y sus políticas públicas frente al arte y la vida de las instituciones, en las que se manifiestan limitaciones y contradicciones.

El libro de Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*, artista visual e historiadora de arte, es producto de una nueva orientación en los estudios de arte desde América Latina. Si tuviéramos que definir ese viraje, que lleva ya casi dos décadas, habría que señalar entre sus virtudes el acotamiento del objeto de estudio, su fundamentación en la teoría del arte y, sobre todo, en el trabajo de archivo para desentrañar el proceder de las instituciones culturales, y la discusión de las problemáticas y los debates que

generan los museos dinámicos. Habría que añadir que esta forma de trabajar está relacionada también con el agotamiento de las grandes narrativas y la orientación hacia historias particulares, las cuales sirven como detonantes para construir una historia mayor, pero desde otra perspectiva.

La pregunta inicial de Imelda busca penetrar el significado de una institución inaugurada en 1980, el Museo de Arte Moderno de Medellín, y su disposición para convertirse en un espacio abierto a las últimas expresiones del arte, en contraste con otras tradiciones culturales que se dieron en esta importante ciudad industrial, como las Bienales de Coltejer, en la que participó Marta Traba, una de las mentes que más influyó en la conformación de un campo de estudios dedicado al arte latinoamericano y cuyo papel en la difusión del arte moderno en Colombia fue de enorme importancia.

Las características de la confrontación entre dos instituciones prominentes en la vida cultural colombiana son parte importante de esta cuidadosa investigación, que rebasa el interés por la circunstancia local para plantear los debates y las discusiones que se llevaban a cabo en ese vasto campo de reflexión que es el arte latinoamericano. Se exponen las diversas posturas institucionales frente a conceptos sobre el arte contemporáneo en el momento en que se iniciaba la crítica a la función y el comportamiento de los museos, dada su cerrazón ante lo contemporáneo y la poca importancia que le otorgaban al público.<sup>1</sup> Asimismo, el lector encontrará los debates que se generaron alrededor de dichas instituciones, su relación con los críticos y sus nuevas propuestas para el público.

## Juan Acha: un punto de partida

El crítico y teórico del arte Juan Acha, peruano radicado en México, organizó en 1978, en Brasil, la Primera Bienal Latinoamericana que tuvo dos componentes: una exposición con el tema “Mitos y magias”, y un simposio que pretendía problematizar, desde la crítica y la teoría, los modos de concebir la noción de arte latinoamericano. Esta bienal se posicionaba como un proyecto alternativo que pretendía dar un giro al proyecto artístico internacional brasileño, con el fin de utilizar su espacio para revisar las versiones establecidas de un arte latinoamericano en los planos curatoriales y teóricos. Su idea era generar

---

<sup>1</sup> Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, un libro seminal para la teoría y crítica de los museos que fue publicado en 1993 por MIT Press. Crimp produjo su primer artículo con ese nombre en 1980, que apareció en la prestigiosa revista *October*.

un pensamiento estético. Sólo la consolidación de este proyecto, pensaba Acha, podía justificar la utilización del término “arte latinoamericano” más allá de razones ideológicas y de una historiografía de carácter general a veces fundamentada en las mitologías de las escuelas nacionales y de su contraparte: el modernismo. Lo propuso como un ejercicio colectivo que pudiese elaborar las diferencias y afinidades en términos estéticos e integrar a aquellos países y sus expresiones plásticas que generalmente quedaban excluidos de las visiones generales. En dicha biennial, y en particular en el simposio, fue evidente que se vivía una época de renovación teórica del pensamiento sobre el arte desde América Latina. Ahí se debatieron los modos de integración del arte popular a la reflexión estética y las maneras de abordar el funcionamiento del arte desde la circulación de las obras, el lugar del público y la estructura de las instituciones.

El proyecto tuvo una única edición, ya que algunos de los participantes, como el grupo CAYC, comandado por Jorge Glusberg, se opusieron a lo que consideraron una regionalización de la biennial. Un argumento que negaba con una dosis de malicia el ambicioso proyecto latinoamericanista de Acha.

En 1981 se presentó otra oportunidad. Acha pudo organizar un proyecto curatorial y un simposio que avanzaran su idea de un espacio específico para la propuesta de un arte nuevo o reciente, que contraviniera el mercado y tuviera una función en el cuestionamiento de la autonomía del arte. Al inaugurarse el Museo de Arte Moderno de Medellín en Colombia, fue llamado para organizar una exposición de artes visuales contemporáneas. Acha puso en movimiento sus ideas y aspiraciones para lograr una muestra alrededor de los no-objetualismos en América Latina, en la que condensó su idea de un arte concepto, que es discutida y problematizada en el presente libro. Colombia, en los años ochenta, se perfilaba como un lugar propicio para el arte contemporáneo; la autora señala que Acha estaba consciente de que su propuesta no caía en el vacío, ya que había suficientes actividades que evidenciaban el sentido de actualidad del arte colombiano. Esto era visible en las distintas ediciones del Salón Atenas del Museo de Arte Moderno de Bogotá, así como en la exposición Arte para los años ochenta, realizada en el Museo de La Tertulia, en Cali, curada por Álvaro Barrios.

## Sobre los no-objetos y los no-objetualismos

La investigación de Imelda Ramírez sobre el Museo de Arte Moderno de Medellín parte de este nuevo intento del crítico peruano por plantear problemáticas y distinciones ante su propia tradición para procurar una renovación y transformación de su entorno natural y social. El concepto que Acha denominó como no-objetualismos conlleva significados distintos de los del poeta brasileño

Ferreira Gullar, vertidos en su manifiesto de 1959: *Teoría del no-objeto*, que es primordialmente una consideración estética proveniente de la fenomenología de Merleau-Ponty. Ferreira Gullar escribió su manifiesto para anunciar en forma contundente las nuevas modalidades del arte brasileño, en particular la obra de Lygia Clark, y su resistencia a la condición plana del objeto que sería visible en la producción primero de los *Casulos* y luego de los *Bichos*, que no eran ni escultura ni pintura. Para Acha, los no-objetualismos formaban parte de un arte radical con carácter conceptual, resistente al mercado y al sistema del arte y sus instituciones. Y, sin embargo, el no-objeto de Ferreira era, en cierto sentido, el signo de un arte diferente que desde su revitalización como *Bicho* y como *Trepante*<sup>2</sup> se enfrentará con la autonomía del arte unos años después, al radicalizarse el no-objeto en experiencia sensorial y de curación. En este punto vale ubicar el no-objetualismo de Acha en el contexto de su genealogía, que, con sus claras diferencias, muestra afinidades con el pensamiento del poeta neo-concreto.

Medellín contaba ya con una historia de mecenazgo artístico cuyo antecedente eran las Bienales de Coltejer. Éstas se habían interrumpido en 1972, pero al inicio de la década del ochenta se reabrió su cuarta edición (IV Bienal de Arte de Medellín) y se convocó a críticos y artistas. El nuevo Museo de Arte Moderno seguiría este ejemplo, pero con una modalidad radicalmente opuesta: el Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano.

## El modernismo de Marta Traba. Diferencias y afinidades con Clement Greenberg

Tanto la IV Bienal como el Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano son reseñados y analizados ampliamente por Ramírez, en la medida en que son dos momentos opuestos a la mirada sobre el arte internacional y latinoamericano. La IV Bienal reunió trabajos de 220 artistas procedentes de 37 países, y fue particularmente de pintura. Para beneplácito de Traba, participante en el encuentro de críticos, el predominio de la pintura en esa ocasión era señal del final de las anti-artes, a las que ella, en un

---

<sup>2</sup> Estas obras de Clark: *Bicho* y *Trepante*, marcaban el tránsito de un objeto artístico diferente que podía salir de los espacios del museo y establecer una relación con la naturaleza, un paso conceptual en la teorización de la relación entre arte y vida.

texto célebre,<sup>3</sup> había fustigado como expresión de vulnerabilidad y deterioro, de imitación de las –para ella insoportables– modas antiartísticas de Estados Unidos.

La investigación revela las enormes diferencias entre ambos acontecimientos, que se manifiestan, por un lado, en el deseo de una vuelta al orden que recuperase los antiguos parámetros de la distinción entre arte y no arte. En su trabajo, Ramírez ha rescatado las declaraciones de Marta Traba al respecto, que expresan su enorme alegría de verse ante el regreso de la pintura, medio ante el cual se sentía cómoda para observar y escribir sobre él, y que pareciera adherirse a las ideas de Clement Greenberg sobre la pintura modernista como el lugar del arte y su claro rechazo a aquello que se perfilaba como otros objetos, que no eran pintura ni escultura y que a Greenberg le costaba tanto trabajo definir.

Por otro lado, el arte no-objetual –documentado como el lugar de eferescencia teórica y de reflexiones sobre un arte nuevo en Latinoamérica– continuaba y maduraba su alejamiento de la pintura, para establecer nuevos modos de hacer y significar.

En el desarrollo de la polarización de estos dos sucesos artísticos emerge una vasta red de conceptos ligados a las diversas perspectivas teóricas sobre la vanguardia, cuya crisis acompaña el fin del arte moderno y el inicio del contemporáneo. Recordemos que el nuevo museo de Medellín se atribuyó ser moderno en una coyuntura en la que desde su inicio dejaría de serlo, ya que, como bien señala Ramírez, la diferencia entre ambas categorías y temporalidades es la autonomía del arte y su subversión. La insistencia de lo contemporáneo en el arte y en la vida señala ya el fin del modernismo en el arte que tanto defendió Greenberg al acentuar y prolongar artificialmente su existencia. En el arte y en la vida significaban borrar diferencias, pero sobre todo introducir nuevos elementos visuales en el corpus teórico del pensamiento sobre el arte, como el diseño, lo popular y la cultura de masas.

## Los logros de Imelda Ramírez

De esta manera, la autora favorece la idea del inicio de los años ochenta como un tiempo propicio para el arte contemporáneo y sus debates. De este preciso objeto de estudio, Ramírez hace un objeto expansivo que le permite analizar los debates de lo moderno y la modernidad en las principales ciudades de Colombia que fundaron museos de arte moderno, al mismo tiempo que se

---

<sup>3</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.

desenvuelve la influencia de Marta Traba en la formación de la crítica de arte, de las instituciones artísticas y de la idea de arte moderno. En un ejercicio de síntesis ejemplar, Ramírez parte de una circunstancia ligada a dos objetos de estudio muy precisos, la sobrevivencia de bienales con una orientación modernista y la creación de nuevas instituciones que nos llevan a la historia ampliada de la formación del gusto moderno, a las polémicas en el campo teórico sobre la vanguardia y su fin y, sobre todo, a las aspiraciones de un arte latinoamericano capaz de romper la idea de autonomía y de crear un nuevo aparato teórico que acompañase los cambios artísticos y su significación.

Como bien señala la autora, el Museo de Arte Moderno de Medellín creó expectativas y cambió la vida de los artistas locales. Sin embargo, los no-objetualismos no pudieron evitar que se mostraran sus amplias contradicciones frente a los poderosos del arte que patrocinaron los eventos. El trabajo de Imelda resume así la historia del museo y sus glorias efímeras, sus momentos de esplendor y de alejamiento del arte contemporáneo.

*Rita Eder Rozencwaig*