val(i)dez. la crítica de la crítica de arte en Colombia val(i)dez. la crítica de la crítica de arte en Colombia val(i)dez. la crítica de la crítica de arte en Colombia

Val(i)dez. La crítica de la crítica de arte en Colombia

Laura Guerrero Morillo
20172016005

Proyecto de Monografía para optar por el título de
Maestra en Artes Plásticas y Visuales

Asesor: Ricardo León

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes - ASAB
Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales

2024

Resumen

¿La crítica necesita crítica? *Val(i)dez* es una monografía que analiza algunos momentos en los que la práctica misma de la crítica de arte se cuestionó, ya sea para especializarse, para lograr reconocimiento, para poner a prueba su autoridad o simplemente para debatir. Esta investigación sitúa tres periodos clasificados por las dinámicas generales de validación en el desarrollo de las artes plásticas en Colombia: La *precrítica*, relacionada a los jurados de calificación de las primeras exposiciones de artes plásticas en Colombia; la *crítica seria*, con la figura del "crítico de arte", el mercado libre de obras y los Salones Nacionales, y la *crítica no-seria*, situada en el contexto de "el curador" y las plataformas digitales. Asimismo, dentro de la *crítica no-seria*, se plantea "El caso L.O." como la antítesis de la crítica de arte colombiana, tomando los textos y gestos del artista Lucas Ospina quien desde 1995, con la publicación de la *Revista Valdez*, hasta la segunda década de los 2000, jugó irónicamente con la autoridad crítica. Finalmente se presenta *Posiciones Incómodas*, un espacio de conversación y diagnóstico sobre la incidencia de la crítica en las prácticas artísticas actuales y su desarrollo en las necesidades propias del ecosistema de las artes plásticas en Colombia.

Palabras clave: crítica de arte en Colombia, precrítica, crítica seria, crítica no-seria, Lucas Ospina, Posiciones Incómodas

Contenido

Introducción: recapitulación de una anécdota

Crítica entre críticos desde el origen de la crítica
Precrítica
Crítica a la precrítica: “criticastros”
Una crítica amable

La crítica seria seriamente criticada
La crítica seria
Crítica a la crítica seria: encuesta de 1957
Crisis y funerales

El caso L.O.
Terapia de grupo: los críticos artistas
Crítica “no-seria”
Completar un perfil
Val(i)dez
Escupir para arriba
Crítica a la crítica no-seria: falacia de seriedad

Posiciones Incómodas
El puente está quebrado: conversación con Ana Luisa González
Purgatorio: conversación con Lucas Ospina
Crítica a la poscrítica: Posiciones Incómodas

Reiteraciones
Referencias

Agradecimientos

Introducción

Recapitulación de una anécdota

El 4 de diciembre de 1886 se inauguró en Bogotá la Primera Exposición Anual organizada por la Escuela Nacional de Bellas Artes. Este evento es un hito en la historia del arte nacional ya que hasta entonces no se había realizado una exposición de tal magnitud y, lo que resulta relevante para nuestro análisis, sentó un precedente en la crítica y en la manera de escribir sobre el arte.

La "crítica de arte" del siglo XIX en Colombia correspondía más a un reporte de los eventos relacionados con el arte, entre otras actividades sociales, limitado a indicar

cuándo, dónde y qué obras se presentaban en las -contadas- exposiciones que sucedían en ese entonces. Así se reseñaba el arte en aquella época, hasta que los escritores Rafael Espinosa Guzmán, Rafael Pombo y Pedro Carlos Manrique protagonizaron una contienda insólita con motivo de los dos cuadros presentados por el artista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez[1], invitado a la exposición de 1886.

La disputa de y entre estos precursores críticos se extendió del 8 al 22 de diciembre en los periódicos *El Semanario* y *Papel Periódico Ilustrado* e inició con la reseña de la exposición de Espinosa Guzmán publicada bajo el seudónimo REG en "Crónica bogotana", columna en la que comentaba hechos no solamente relacionados con el arte, sino sobre la ciudad. Este escritor se distinguía por haber sido uno de los únicos colombianos en haber visitado galerías y museos en Europa para ese momento, lo cual le daba cierta confianza para escribir más que una simple reseña permitiéndose juicios sobre las obras, como los publicados a propósito de las pinturas del artista

1 Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904) se reconoce por su influencia en el arte costumbrista, además de fundar con el apoyo de Rafael Pombo dos academias "la primera el 25 de noviembre de 1873, llamada «Gutiérrez», para la formación de los hombres [...] y la segunda a mediados de enero de 1874, bajo la forma de una escuela de pintura para señoritas que funcionó en un salón cedido por la señora María del Rosario Suárez de Valenzuela (1825-1898) en su propia casa". (Castro; León, 2018)

mexicano, cuya elección de colores calificó de “vulgar”.[2] Espinosa Guzmán pudo haber evaluado la pintura de Gutiérrez como “mala copia”, o “primaria” ajustándose a los comentarios de la época, pero no: decidió utilizar ese término (un tanto escandaloso) para describir la pintura costumbrista de Gutiérrez (de la cual no gustaba como lo dejó claro).

A la tajante evaluación de Espinosa Guzmán, Rafael Pombo, uno de los escritores más destacados en el país en ese momento, reaccionó en defensa de las obras del mexicano y del artista mismo, de quien era cercano. De hecho, Pombo invitó a Gutiérrez años antes a Colombia para crear en 1873 la “Academia Gutiérrez”: la primera en enseñar arte a “señoritas” en el país (Castro; León, 2018). Pero continuando con la contestación, lo interesante de la respuesta de Pombo fue la reacción sobre la crítica a su amigo: por un lado, destacó las pinceladas de Gutiérrez, destacando que capturaban “el efecto vivo de la naturaleza”, pero no sin antes mencionar los viajes de Espinosa Guzmán a Europa donde, según Pombo, formó su gusto de “pincel fino”. Cabe aclarar que la relación entre Pombo y Espinosa Guzmán no estaba en los mejores términos, al parecer ambos escritores se habían encontrado ya en oposición de juicios, pero nunca antes

2 Las críticas sobre estas obras y un contexto más amplio sobre la exposición se narran en el libro de Álvaro Medina: Procesos del Arte en Colombia Tomo I 1810-1930 (2014).

a tal nivel y con comentarios incisivos en lo personal (Medina, 2014).

Para rematar, la tercera voz crítica, la de Pedro Carlos Manrique[3], respaldó los argumentos del primero pero, a diferencia de Pombo, comentó únicamente sobre el contenido y la forma de las obras. Enfatizó en su desagrado por la composición en los cuadros de Gutiérrez, que encontró incompleta y aludió al uso de los colores, juzgandolos como "sucios". Por otro lado, en su crítica Manrique demostró un manejo de términos plásticos avanzado para la época: referirse en términos de color y composición en ese momento y de esa manera sentó precedente para la escritura formalista en la crítica de arte. Además, en sus palabras notamos un interés por la revisión de la actividad de los artistas al cuestionar si la obra de Gutiérrez estaba a la "altura de los más eminentes artistas contemporáneos" (como se citó en Medina, p. 136).

Finalmente, Espinosa Guzmán volvió a escribir sobre la situación, pero esta vez retractándose en sus sentencias y reconociendo la autoridad de Pombo en la literatura,

---

3 Quien se distinguió años después por introducir el fotograbado en Bogotá en colaboración con Saturnino Ramírez en la Revista Ilustrada, donde destacaba las artes y las letras más allá de los acontecimientos políticos para el progreso del país. (Museo nacional, s.f.)

concluyendo así el litigio. Esta anécdota fue citada por el historiador y crítico Álvaro Medina en su libro *Procesos del Arte en Colombia Tomo I 1810-1930* (2014), afirmando que en ese momento "la crítica hizo su irrupción en la historia de la cultura en Colombia" (p. 136); pero lo que se lee entre líneas es que para Medina la crítica de arte surge a partir del **debate**.

La revisión de la anécdota, que al parecer es relevante para la irrupción de la crítica en el campo de las artes plásticas en Colombia, me suscitó inquietudes sobre la vigencia de la crítica y sus criterios de validación, cómo es vulnerable de perder o ceder la autoridad que le caracteriza, quién tiene la capacidad de refutar esa autoridad y cómo se ha cuestionado su validez. Las afirmaciones de Medina sugieren que incluso desde el origen de la crítica sus autores insertaban comentarios personales para debatir entre ellos, pues la contestación de Pombo a Espinosa Guzmán sienta precedente de una constante que se mantendrá en la evolución de los medios de comunicación, cambiando de enfoques a través del tiempo, pero se caracterizará principalmente por la discusión sobre los criterios del gusto y las relaciones sociopolíticas de los escritores y sus intenciones al hacer crítica, tomando como excusa las obras de arte, o más bien, propiciada por ellas.

Para el desarrollo de estos cuestionamientos se abordan

tres periodos generales en la historia de la crítica de arte en Colombia, marcados por los agentes que ejercen la autoridad de evaluación en cada uno de ellos, para revisar casos en los que la crítica se criticó a sí misma. Por ejemplo, en el siglo XIX la revisión crítica y valorativa, eventualmente cuestionada, fue ocupada por los jurados calificadores de las exposiciones de arte quienes en su mayoría eran artistas de prestigio y distinguida trayectoria, pero cuyos juicios fueron influenciados por la agitada condición bipartidista que atravesó el país.

Desde mediados del siglo XX se establecieron los críticos como evaluadores legítimos del arte por su presencia en los periódicos, las revistas, la radio y la televisión para lograr mayor amplitud en su público receptor como lo hizo la "papisa del arte" Marta Traba a quien ni la cercanía con el público la libró de ser refutada. Aunque a finales del siglo XX los críticos hayan mutado en curadores, fueron estos, al ejercer esa nueva posición de autoridad desde las entidades privadas y estatales, quienes generaron debates sobre la ética y la responsabilidad de desempeñar el papel como intermediarios entre el público y los artistas. Parece que en lo recorrido del siglo XXI esta figura de validación del arte, sus prácticas creativas e institucionales, se ha vuelto difusa, al ser una combinación de agentes y entidades que desconecta al público del arte, pero que añade capas de revisión con la presencia del internet y las redes sociales.

Es importante resaltar que aunque la revisión que se expone a continuación sigue un orden cronológico, esta monografía no se propone un enfoque histórico ya que no pretende construir un relato estrictamente cronológico, sino que enfatiza en las transformaciones derivadas de los discursos, los medios y los agentes en los que se genera la validación del arte. Así, las iniciativas de historización de la crítica que, por cierto, en su mayoría se realizaron entre la última década del siglo XX y la primera del XXI, sirvieron de herramienta para localizar críticas a la crítica, propósito fundamental del presente escrito.

Entre estas revisiones históricas se encuentran, las desarrolladas por algunos miembros del colectivo Taller Historia Crítica del Arte de la Universidad Nacional que construyeron históricamente la práctica de la crítica: William López Rosas en "La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición" (2007) se pregunta sobre cómo se ha narrado la crítica en el país, argumentando que la falta de investigación de su historia nos lleva al lugar común de anunciar la desaparición de la crítica; este planteamiento ayudó a trazar una ruta de acción para indagar la pregunta constante en torno a la crítica. Por su parte, en la ponencia "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia" (2004) Carmen María Jaramillo expuso un mapa general de la práctica de la crítica en el país y una línea de tiempo que fue base para ubicar la investigación. O el ya citado libro *Procesos*

del Arte en Colombia de Álvaro Medina, en las ediciones de 1978 y 2014, que condensan los principales hechos de la historia del arte en el país en el siglo XIX, y donde se reconoce a la crítica como fuente principal para narrar la historia del arte colombiano, brindando con sus relatos algunas luces para el enfoque de esta monografía. De igual manera, *La crítica de arte en Colombia 1886-1922* de Ricardo Malagón-Gutiérrez me ayudó a precisar las características de la crítica en el siglo XIX y contrastar las valoraciones encontradas en Medina.

El enfoque desde la sociología también ayudó a ubicar y analizar el ejercicio autocrítico de crítica de arte que aquí se expone. Por ejemplo, la tesis de Ruth Acuña *Arte, Crítica y Sociedad en Colombia 1947- 1970* (1991) en la que se profundiza sobre la labor de Marta Traba y la fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, aportó a la comprensión del impacto de estas entidades para el campo local del arte en el siglo XX. También, la propuesta de Efrén Alexander Giraldo Quintero quien en "La crítica de la crítica y la movilidad de sus funciones" (2004) analizó, sobre la revisión del caso de Marta Traba, las razones para que la crítica del arte se cuestione a sí misma. Con Giraldo se afianza la hipótesis de la presente investigación al encontrar algunos casos relevantes que se extienden más allá de la figura de Traba; por ejemplo, desde la anécdota de la exposición de 1886 hasta las manifestaciones de la crítica en la era digital, sobre todo

en los blogs dedicados a esta materia como “Columna de Arena” de José Roca, “esferapública” de Jaime Iregui y “Reemplaz0” de Guillermo Vanegas, siendo este último autor quien analizó las implicaciones del cambio de escenario digital para la crítica en *Aprender a discutir* (2006). Y finalmente, un planteamiento relevante para la actualidad que no alcanzó a abordarse en la monografía por su coincidencia temporal, es la investigación *Escritoras Ocultas* (2023) de Paula Matiz e Isabel Cristina Díaz, la primera de este tipo en abordar la crítica y la escritura sobre arte realizada por mujeres en el siglo XX, tomando el formato de podcast como propuesta de difusión.

En “el caso L.O.” se analiza el paso del formato impreso al formato digital para la publicación de la crítica, ubicando al artista Lucas Ospina quien es reconocido por la creación de, en sus propias palabras, “el caso Pedro Manrique Figueroa”: un personaje emblemático y fundamental para poner a prueba la veracidad de la historia del arte y la autoría de los artistas; pero que se dejará de lado para enfocar la atención en la escritura sobre la crítica de arte realizada por Lucas: fundamental para poner a prueba la infalibilidad de la crítica y la autoridad de los críticos. Ospina, reconocido por muchos como figura clave para la crítica de arte en el contexto local desde la primera edición de la *Revista Valdez* (1995) y su “ácida” participación en los blogs en internet

mencionados anteriormente y columnas de opinión hasta el 2016, resulta por demás pertinente para nuestro propósito por sus reiteradas alusiones al ejercicio de la crítica.

Para cerrar esta monografía, se propone *Posiciones Incómodas*, un proyecto que deriva de la información recopilada en la monografía y las necesidades para cubrir un vacío que al parecer ha dejado la autocrítica de la crítica. Incluye la entrevista realizada a Ana Luisa González, creadora de *El Rayón*: un podcast sobre arte contemporáneo, además de las respuestas de algunos artistas "jóvenes", para esbozar una aproximación de diagnóstico sobre las posibles perspectivas para la crítica de arte en la actualidad. ¿Se dará una nueva transformación?

Crítica entre críticos desde el origen de la crítica

Precrítica

Incluso desde su origen, la crítica de arte ya era cuestionada. Hay un consenso entre los historiadores al ubicar el origen de la crítica de arte en el país con las exposiciones de 1886 y 1899 de la Escuela de Bellas Artes, o incluso en las de la década de 1840 que realizó la Sociedad de Dibujo y Pintura en Bogotá[4]; sin embargo, la escritura que derivó estas exposiciones no la consideran sino como "comentarios, reseñas u opiniones" de carácter inferior al "gran" género de la crítica de arte

4 Es importante reflexionar sobre la concentración de las exposiciones en la capital colombiana, que aún hoy genera debates por el acceso a las esferas tanto de educación, como de circulación y discusión sobre el arte, ya que una de las primeras exposiciones que se realizó fuera de la ciudad de Bogotá fue el "Primer certamen industrial y artístico en Medellín" organizado por la Sociedad San Vicente de Paul en 1904.

consolidado a mediados del siglo XX. En consecuencia, propongo nombrar como **precrítica** (entendida como un aespecie de "protocrítica") al ejercicio de la crítica anterior a su consolidación oficial para distinguir incluso en esos "comentarios, reseñas u opiniones" las motivaciones para ser criticada y sus consecuencias.

La precrítica se originó como un registro de las exposiciones que se presentaron en el siglo XIX e inicios del XX, documentada por poetas y literatos destacados socialmente y no sobresalió como un espacio independiente entre otros relacionados que se ocupaban de la movida cultural pues, así como se podía escribir sobre una exposición, se escribía también sobre libros, poesía, música, o se reflexionaba sobre la política y la sociedad colombiana. Pero incluso, yendo más atrás, podemos suponer también que esta práctica se incentiva con el *Plan de Estudios* decretado en 1826 en La Gran Colombia (1819-1831), que tenía como objetivo la enseñanza artística en las escuelas y los colegios de la República junto con la formación en "Literatura y Bellas Letras" para desarrollar en los jóvenes "los principios generales del gusto, del genio, de la crítica de todas las artes de la imaginación y en los tres nobles de la pintura, arquitectura y escultura" (Vasquez, 2014). ¡La crítica!, sí, en 1826 ya se acuñaba el término "crítica de todas las artes de la imaginación"; entonces, ¿por qué se establece hasta un siglo después?

Podríamos suponer que el desarrollo de este *Plan de Estudios* no logró destacar una autoridad de la crítica de arte sino que derivó en la formación de literatos que fundaron los principales periódicos y revistas a finales del siglo XIX. Cabe resaltar que, aunque la oferta educativa en 1826 intentaba garantizar un mayor acceso en la sociedad[5], para fundar un periódico o una escuela se debía pertenecer a una élite social o estar estrechamente relacionada a una[6]. Además, la esfera que accedía a las exposiciones en el siglo XIX se distinguía por su estatus sociocultural, así que tanto los escritores que registraban estos eventos como su público se encontraban en un círculo que, por su estatus, se consideraba a sí mismo naturalmente como portador del "buen gusto". Esto último lo recoge el historiador Ricardo Malagón-Gutiérrez y continúa analizando que el "buen gusto" fue una construcción sociocultural inventada por las élites para diferenciar un "don de clase" que a la vez legitimaba a las élites y a su "buen gusto" (2021), así que un factor relevante para la existencia de la crítica tampoco estaba

---

5 Como lo menciona Evelyn J. G. Ahern en el capítulo II: Establecimiento de un sistema nacional de educación: 1820-1826 de *El desarrollo de la educación en Colombia: 1820-1850*. Traducción de Guillermo Arévalo y Gonzalo Cataño, 1991.

6 Por ejemplo: Alberto Urdaneta (1845-1887) uno de los más destacados personajes de la cultura colombiana del siglo XIX, pertenecía a una prestigiosa familia de clase alta. Fue el fundador y director del Papel Periódico Ilustrado, y también el fundador y director de la Escuela de Bellas Artes y organizador de la Exposición Anual de 1886 y 1899.

garantizado: la formación de un público se deducía como innecesaria porque este mismo ya se consideraba formado.

Sobre la noción de legitimidad del "buen gusto" se construyó el campo del arte colombiano y esta prevaleció en la creación, en la gestión y en los juicios sobre el mismo. Aunque para Álvaro Medina los juicios del siglo XIX eran "tan ingenuos como las pinturas que sus autores comentaban" (Medina, p. 133), notamos un contraste de opiniones con el análisis de Malagón-Gutiérrez cuando describe que:

> En general, estos discursos presentaron: un carácter descriptivo como muestra de una supuesta objetividad; un tono galante del discurso que permitía tanto evitar o aliviar el enfrentamiento propio de los juicios de valor, como revelar el carácter "aristocrático" y el estatus sociocultural de quienes escribían sobre el arte; y una actitud benevolente con la calidad estética general de las obras, reconociendo el valor sociocultural y el carácter pionero de la exposición. (p.41)

Aunque con Medina nos daremos cuenta de que el "tono galante" de la crítica del siglo XIX se dará por el control y vigilancia que el estado de la Hegemonía Conservadora tenía sobre la prensa no oficialista (Medina, p. 171).

Malagón-Gutiérrez añade que la ausencia de formulaciones teóricas en los comentarios sobre el arte

no implicaba la ausencia de juicios y análisis estéticos, y aconseja que se reevalúe “el prejuicio de que los discursos de la crítica de arte carecían de cualquier forma de coherencia” (Malagón-Gutiérrez, 2021). Y no es que la precrítica careciera de coherencia como menciona el autor, sino que la crítica de este período se distingue por haber sido principalmente subjetiva al basarse en “el buen gusto”, por beneficiar a los afectos construyendo discursos de validación desde los “amiguismos” y por desprestigiar a los artistas sin importar la calidad o la pertinencia de sus obras. Curiosamente podemos hacer un paralelo de estos términos que describen la crítica del siglo XIX con algunos de la actualidad. Por ejemplo, un sinónimo actualizado de los “amiguismos” es “la rosca” del arte y su “círculo” que dicta la validación de las obras, limitado por el estrato socioeconómico, el mercado del arte y la academia. Pero de vuelta al siglo XIX, encontramos que estas características sí resaltaron en la crítica siendo el objeto de debate que impulsará la crítica a la crítica con el propósito de regular la “objetividad” en la validación de las obras.

Crítica a la precrítica: “criticastros”

El elemento que provocó la contestación a la crítica de arte fue la política. La tensión entre liberales y conservadores desató en el país dos guerras civiles a finales de siglo XIX debido a las opresiones sociales de la Hegemonía Conservadora (1886-1930). Durante este conflicto, se inauguró el 13 de agosto de 1899 la Exposición Nacional de Bellas Artes, un par de meses antes del estallido de la Guerra de Los Mil Días el 17 de octubre del mismo año. La muestra no se salvó del conflicto bipartidista y, de hecho, avivó la confrontación pública en los periódicos entre ambos partidos, tomando como excusa las virtudes y falencias de las obras para

participar en la discusión política.[7]

El gran número de críticas y contra críticas publicadas en los periódicos liberales y conservadores incentivó a un par de críticos a utilizar **los folletos** como un nuevo formato para la escritura de la crítica. Jacinto Albarracín (de quien se tiene poca información) y Carlos Miguel Pizarro[8] (de quien se tiene menos), fueron los primeros

---

7 Esto se evidencia en la disputa generada por las obras de Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal en la exposición, ya que los críticos liberales hicieron una campaña de desprestigio a las obras de Garay (que era conservador) para evitar que el jurado premiara sus retratos de Rafael Núñez (figura de la Regeneración) y Manuel Sanclemente (miembro del partido conservador y presidente de la República ese año); a la vez que ensalzaban la obra de Acevedo Bernal (que era liberal) calificándola de "maestra". Al final hubo un empate: a Acevedo Bernal le dieron la mayor distinción en la categoría de "Composición" "por el conjunto de su obra" y a Garay la mayor distinción en "Retratos" también "por el conjunto de su obra". En el análisis que realiza Álvaro Medina sobre esta situación, añade que, para Garay esta pudo ser "la exposición cumbre de su vida" y resalta que los juicios de los críticos liberales contra el artista fueron desproporcionados y consecuencia de la agitada condición política más que por una objetividad plástica, ya que ambos artistas eran representantes del academicismo y el debate no buscaba la renovación de la plástica, pues el artista "antiacademicista" Andrés de Santa María, pasó desapercibido para la crítica de la misma exposición. (Medina, 2014)

8 Indagando sobre Carlos Miguel Pizarro no encontré más que el lugar de impresión de su folleto en la Tipografía de Eugenio Pardo, y digitalizado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts de Houston, que según sus anotaciones "constituye una fuente oculta valiosa y una mirada novedosa a la crítica de arte"(s.f). También una cita del folleto se encuentra en la investigación de Mónica Eraso Jurado: *El*

en extender su escritura más allá de los periódicos para desarrollar su análisis sobre las calificaciones de los jurados, su demora al entregar el fallo de la exposición[9] y el ambiente tenso que generó en medio del contexto político.

"Pizarro" escribió *Exposición Nacional de Bellas Artes* (1899): 15 páginas en contra de la organización y los criterios de calificación de los jurados. Fue severo al iniciar la crítica de la siguiente manera: "El fallo de un Jurado enemigo, ó sea [sic] de un enemigo jurado de algunos expositores" (p.3), dejando clara su posición; Pizarro es cómico y usa la ironía como estructura de su folleto. Se refiere al acta de calificación como la reunión de "una pobreza de conceptos que fastidia hasta hacerse intolerable" con una "absurda" división de los géneros de la pintura. Por ejemplo, sobre la categoría "Composición" comenta: "*(como si esto fuera un ramo, y no un elemento de todos los ramos del arte)*"; o sobre la categoría "Alumnos de la Escuela de Bellas Artes" añade:

---

dispositivo expositivo y la politicidad del arte en Colombia (1871-1899) del 2021, donde se resalta el carácter incógnito de Pizarro. Cabe aclarar que no se puede asegurar si la firma de Pizarro corresponde al verdadero nombre del autor; así como se desconoce su procedencia y su vinculación con la Escuela de Bellas Artes, con los jurados y la exposición de la que escribe.

9 El fallo fue publicado el 30 de septiembre de 1899 en la *Revista Ilustrada*, 49 días después de la inauguración de la exposición, tiempo suficiente para las especulaciones de la crítica alrededor del premio.

"*Caracoles! Este ramo del arte no se conocía, salvo que sea algún cuadro de género en que figuren todos ellos*"; y sobre la categoría "Señoras y señoritas" solamente añade un: "*(¡Ja, ja, ja!)*" y luego complementa diciendo: "*Conque unas veces señoras y otras riñones... digo... retratos*" (pp. 5-6), siendo el comentario más irónico de todos. Sigue en contra del acta "contraria al simple sentido común y mucho más á [sic] cualquier orden regular de principios de estética" y termina el folleto diciendo:

> [...] la completa ignorancia que resplandece en el fallo de los variadisimos matices de la lengua: en todo esto habría tela para escribir largo y tendido, si fuéramos á volver escrupulosamente por los fueros del idioma ó del buen gusto literario. Pero ¿a qué fin? En realidad, cada cual escribe lo que sabe y como puede, y á nada más está obligado. [sic] (Pizarro, p.15)

Este folleto marcó un precedente en el uso de la ironía como herramienta crítica y además deja claro el agente que representaba el poder de validación de las obras en el siglo XIX: los jurados de calificación de las exposiciones.[10]

Por otro lado, el poeta y dramaturgo Jacinto Albarracín

---

10 Esta incisión de la crítica contra el jurado calificador me hace preguntar sobre cómo en la actualidad estamos revisando los fallos de calificación de las convocatorias y los estímulos estatales. Al parecer no tenemos quejas contra los jurados y sus criterios de calificación, ni a la cultura de competencia a la cual nos estamos acostumbrando.

(Albar) también recogió, en 54 páginas, los ánimos que se generaron alrededor de la exposición en *Los Artistas, sus críticos y sus calificadores* (1899). Lo que destaca del documento es la inédita crítica a la crítica, puesto que allí no ubica simplemente las obras y los artistas que se presentaron para dar su juicio, sino que revisa la prensa para citar y descomponer las críticas que resultaron de la exposición.

EXPOSICION NACIONAL

BELLAS ARTES

El fallo de un Jurado enemigo, ó sea de un enemigo jurado de algunos expositores

Después de laboriosísimo parto, el Jurado de calificación en el departamento de Bellas Artes salió con su domingo siete, ó sea el fallo medio fallo, como con tánta propiedad le llamó Casimiro de la Barra.

Dicho fallo, precedido de un mal remendado articulejo, costó muchos desvelos á su autor, convencido de haber dicho la última palabra en arte y de que no se ha mostrado menos hábil que un Príncipe de Metternich, destruyendo con su pluma—esa pluma poderosa que se jacta de haber cavado la fosa á más de un hombre público—las desmedidas pretensiones.... de quién? no lo sabemos.

Pero es el caso que el mencionado articulejo, *tour de force* con que nuestro célebre diplomático embaucó á sus colegas para que lo firmasen, está decididamente elaborado contra alguien, comprendido, sin duda, entre los que el *medio fallo* ó fallo por completo reconoce que 'ocupan una cúspide á donde no debe llegar más que el elogio,' y á quienes de modo profético teme *no dejar satisfechos*, lo mismo que "a los más," en cuyo concepto "no hay los elementos de ilustración y serenidad necesarios para *poder* emitir un juicio justo."

En atención á contraídos deberes, "los jueces del concurso" se guardan de incurrir "en cobardía ó egoísmo" (en que acaso, según ellos, incurrieron dos honorables señoras de esta sociedad, así como el R. P Santiago Páramo y los Sres. Andrés Santamaría, César Sighinolfi y Enrique Recio).

Sigue luégo un pesadísimo período para decir que "á falta de méritos" (qué modestia!) la confianza depositada en ellos por la Junta les alienta a poner su *modesto* pero penosísimo contingente, etc.

Porqué penosísimo? La Junta les nombró, sin duda, para que premiaran en nombre de la Patria el mérito, el talento de sus buenos hijos, lo que en toda alma levantada no puede menos de producir justa satisfacción. Un Jurado honorable é imparcial, que no hubiera tenido en mira desviar la justicia ni hubiera estado bajo

Figura 1: "El fallo de un Jurado enemigo, ó sea de un enemigo jurado de algunos expositores". Pizarro (1899).

Albarracín les pidió que “se enderece el concepto y haya un juicio menos personal, más lógico y amplio” asegurando que se pondrá “mal con los críticos” por los comentarios agudos y llenos de sátiras sobre los juicios que revisó (Albarracín, 1899), y señaló la mala interpretación de los críticos sobre las obras, las desafortunadas comparaciones con los “maestros” del Renacimiento y las intenciones para alabar a sus amigos artistas con “adulación traidora”.[11] Sobre estos folletos no se tiene más información que el año de publicación y las imprentas. No hay claridad de cuántos ejemplares tuvieron, ni cómo se distribuyeron, o si estos fueron los únicos dos que se realizaron para las críticas de esta exposición.[12]

En *Los Artistas, sus críticos y sus calificadores* (1899), Albarracín incluye el término **“criticastro”**: por el que se refiere en forma despectiva al mal crítico, imparcial en el juicio y sin fundamentos. Una de las primeras menciones del término se encuentra en una nota de prensa de 1835 publicada en la Imprenta de Antonio Mora Pelaez de

---

11 Es interesante que Álvaro Medina comenta que Albarracín utilizó su folleto para atacar a la prensa liberal siendo él conservador. (Medina, 2014)

12 Faltaría una investigación más profunda para indagar sobre el formato de los folletos y su relevancia en esta materia, puesto que puede corresponder al primer formato exclusivo para la crítica de arte.

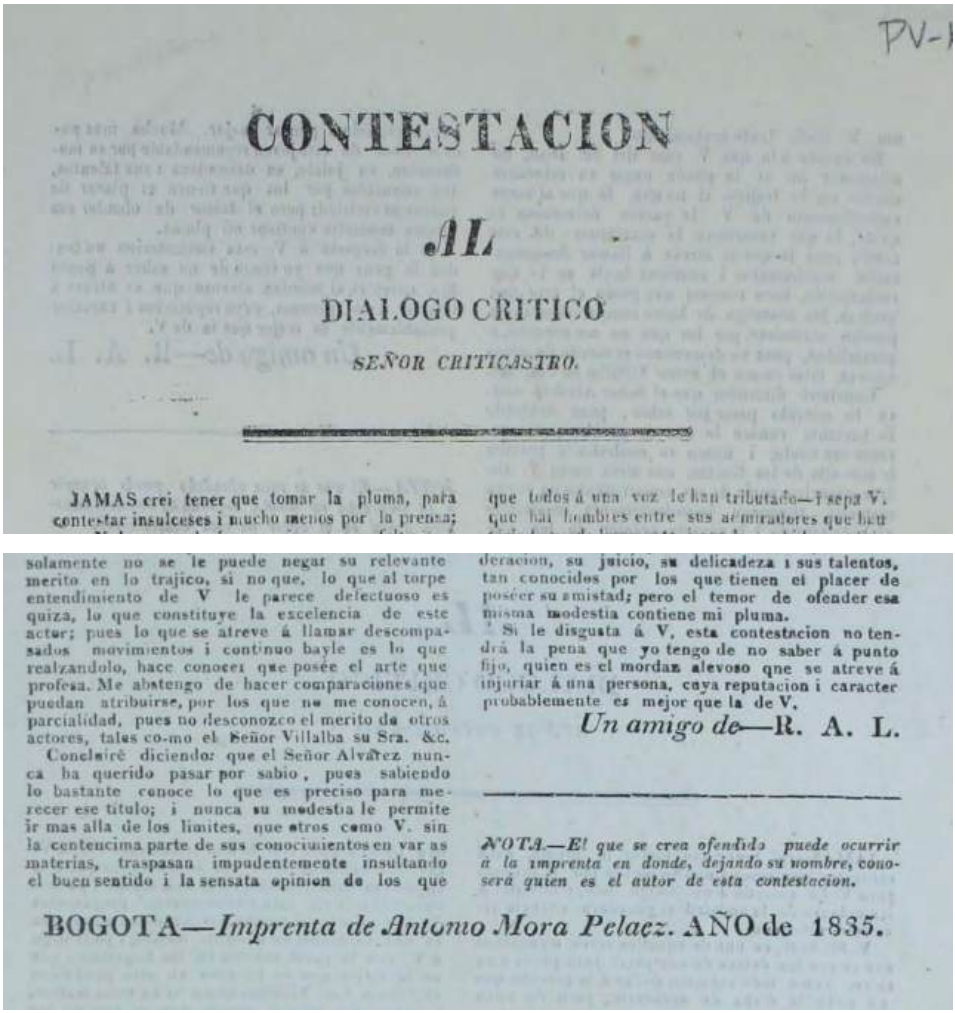
Bogotá titulada “Contestación al diálogo crítico. Señor Criticastro”, dos páginas de defensa a la obra musical de un tal Rafael Álvarez Lozano y firmada por “Un amigo de R.A.L”, cuyo nombre se reveló únicamente a las personas que se acercaron a la Imprenta y dejaron el suyo. El texto inicia así:

> Jamás crei tener que tomar la pluma, para contestar insulceses y mucho menos por la prensa; pero V ha atacado á un amigo mio, i faltaria á los deberes de la amistad si guardara silencio viendolo ultrajado. [sic] (1835)

Más allá de lo que defiende nuestro amigo, si la obra era buena o no lo era, si las “insulceses” tenían fundamentos o no, lo que se resalta aquí es el uso de la contracrítica por la amistad con el criticado. Este es un rasgo común y característico en la plástica colombiana, así los *criticastros* serán aquellos que ensalcen las obras de los cercanos, tanto en la escritura de una crítica favorable como en una defensa de contraataque.

El desenlace de las discusiones sobre la exposición de 1899 terminaron con el estallido de la Guerra de Los Mil Días en octubre. La Escuela de Bellas Artes detuvo su actividad académica durante los tres años de conflicto y sirvió de cuartel para los militares del gobierno (Jaramillo, 2004). El nuevo siglo para las artes plásticas y para la crítica no reiniciaría sino hasta 1904, año en el que se reactivaron las exposiciones y, al parecer, el uso de

folletos no sobrevivió a la guerra.



PV-

CONTESTACION

AL

DIALOGO CRITICO

SEÑOR CRITICASTRO.

JAMAS crei tener que tomar la pluma, para contestar insulceses i mucho menos por la prensa; solamente no se le puede negar su relevante merito en lo trajico, si no que, lo que al torpe entendimiento de V le parece defectuoso es quiza, lo que constituye la excelencia de este actor; pues lo que se atreve á llamar descompasados movimientos i continuo bayle es lo que realzandolo, hace conocer que posée el arte que profesa. Me abstengo de hacer comparaciones que puedan atribuirse, por los que no me conocen, á parcialidad, pues no desconozco el merito de otros actores, tales co-mo el Señor Villalba su Sra. &c.

Concluiré diciendo: que el Señor Alvarez nunca ha querido pasar por sabio, pues sabiendo lo bastante conoce lo que es preciso para merecer ese titulo; i nunca su modestia le permite ir mas alla de los limites, que otros como V. sin la centecima parte de sus conocimientos en var as materias, traspasan impudentemente insultando el buen sentido i la sensata opinion de los que que todos á una voz le han tributado—I sepa V. que hai hombres entre sus admiradores que han

deracion, su juicio, su delicadeza i sus talentos, tan conocidos por los que tienen el placer de poséer su amistad; pero el temor de ofender esa misma modestia contiene mi pluma.

Si le disgusta á V, esta contestacion no tendrá la pena que yo tengo de no saber á punto fijo, quien es el mordaz alevoso que se atreve á injuriar á una persona, cuya reputacion i caracter probablemente es mejor que la de V.

Un amigo de—R. A. L.

NOTA.—El que se crea ofendido puede ocurrir á la imprenta en donde, dejando su nombre, conocerá quien es el autor de esta contestacion.

BOGOTA—*Imprenta de Antonio Mora Pelaez.* AÑO de 1835.

Figura 2: “Contestación al diálogo crítico. Señor Criticastro”. Anónimo (1835).

Una crítica amable

Las revistas, a pesar de que no fueron principalmente sobre crítica de arte sino más bien sobre literatura, ciencia y artes, fueron el lugar donde se extendió el ejercicio de la crítica a la crítica a principios del siglo XX.

Gustavo Santos, al contrario que sus contemporáneos, veía la crítica de arte como un oficio. Inició escribiendo en el primer número de la *Revista Cromos* de 1915, donde lanzó unas afirmaciones que, como dijo Albarracín, "no caerían bien entre los críticos": Santos se preguntaba si la crítica de esa década servía únicamente como pretexto para realizar ataques personales dentro de la (aún) agitada condición política bipartidista. El crítico distinguía entre una **"crítica amable"**: que respondía a las obras y a

los artistas por simpatía, y una **“crítica seria”**: que debía “ejercer una sanción intelectual” para el progreso del arte (como se citó en Jaramillo, p.13).

La diferencia que traza Santos sobre estos tipos de crítica, es la síntesis perfecta para explicar la transición entre *la precrítica* y *la crítica*. Para él se debía descartar la posibilidad de la crítica amable, argumentando que los críticos debían ocuparse de la interpretación de las obras para el nuevo público que estaba acelerando su cotidianidad al ritmo de la “nueva vida moderna”, reduciendo el tiempo de ocio y contemplación (como se citó en Jaramillo, 2004). Esta declaración es potente, puesto que afirma que agentes como los críticos de arte debían estar por fuera de la acelerada “vida moderna” y contar con el tiempo suficiente para la contemplación.
Si reconocemos que este “nuevo ritmo de vida” se fundamenta en las nuevas condiciones laborales propias de la modernidad, que explota a los trabajadores en jornadas de trabajo extensas, aumentando la brecha de acceso a espacios de ocio y recreación entre las personas que deben trabajar más que aquellas que, por ciertos privilegios no, podemos confirmar lo dicho por Malagón-Gutiérrez sobre el estatus socioeconómico en cuanto al “buen gusto”, pero en este caso frente a la creación de discursos sobre el arte y las exposiciones que se ve reducido a una pequeña parte de la sociedad colombiana.

Otro problema de este planteamiento es que si se reduce la interpretación del arte a uno, dos o cinco críticos, se mantendrá una relación vertical en la que el crítico formula un dogma desde su opinión y el público lo sigue. Con el aumento de las exposiciones de arte en Bogotá y Medellín la crítica tendrá muchos más asuntos que discutir frente a una creciente transformación artística, política e industrial en el país. Además con la campaña de acabar con la crítica "amable" se vislumbra el fin de la precrítica. Sin embargo, la historiadora Carmen María Jaramillo en su ponencia "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia" (2004) explica que mientras se estaban produciendo las vanguardias en México, Uruguay, Brasil y Cuba en la década de 1920, en Colombia había una "regresión" respecto al intento antiacademicista por parte del artista Andrés de Santa María, que no tuvo continuidad debido a que los artistas y los críticos en el "entorno ultra-conservador" defendieron un "neo-costumbrismo" teniendo como máxima referencia la pintura de la escuela española (Jaramillo, 2004).

La sumisión oficialista del arte posicionará a la crítica amable por unos años más, hasta entrada la década de 1930 cuando surgieron nuevas voces de la crítica para el nuevo grupo de artistas de "la generación americanista"[13]

13 Entre los artistas: Ignacio Gómez Jaramillo, Ramón Barba,

quienes tomaron como referencia el muralismo mexicano para la búsqueda de un arte, además de moderno, propio.

Pedro Nel Gómez, Debora Arango, Sergio Trujillo Magnenat, entre otros

La crítica seria seriamente criticada

La crítica seria

El propósito de una crítica “seria” demanda una posición objetiva de la opinión sobre las obras y una manera punitiva de comunicarla. La crítica seria corresponde al establecimiento de los críticos como la autoridad del arte, desplazando a la figura del jurado calificador que otorgaba la validez de las obras y los artistas, pero bajo una estrategia orquestada por los críticos: crear el público. Como se mencionó anteriormente, el público de las artes plásticas en el país no iba más allá de las élites y los académicos, y no es hasta la década de 1940, que se utilizaron estrategias políticas para incentivar el acceso a públicos más amplios, por ejemplo cuando el Ministerio de Educación institucionalizó el Salón Nacional de Artistas Colombianos en ese mismo año.

La intención de crear un Salón oficial correspondía a la Política de Extensión Cultural creada por la República Liberal (1930-1946) que tenía el propósito de democratizar la cultura, entendiendo su papel fundamental en la sociedad y como estrategia para mejorar la productividad. (Lleras-Figueroa, 2006) Según la historiadora y museóloga Cristina Lleras-Figueroa, el Salón se puede ver como "un espacio que tiene el potencial de crear un público diverso para el arte, en el que se encuentran los mismos artistas, comentaristas, críticos, público aficionado a las artes y público general" (Lleras-Figueroa, p. 29) y comenta que las posibilidades de la formación de un gusto y de la creación de un público, incluso crítico, tiene un lugar muy claro dentro de las políticas culturales liberales que impulsaron el nacimiento del Salón Nacional de Artistas en Colombia. (Lleras-Figueroa, 2006) Oficializado el Salón, oficializada la crítica de arte.

La crítica de arte *seria*, que desde la década de 1940 adoptó la responsabilidad de orientación frente al "gran público" y los artistas en los salones, creó una órbita alrededor de su oficio.[14] Además se desplegó en

---

14 Guillermo Vanegas en *Aprender a Discutir* (2006), realiza una síntesis de los orígenes de la crítica en Europa y aclara que: "expresiones como "el gran público", "el grueso del público" o "la opinión pública" se utilizan desde esa época [la Ilustración] como fórmulas de validación de los dictámenes emitidos por la mayoría de autores" (p. 31) y añade más adelante que: "lo único a lo cual podían aferrarse los críticos de arte cuando decían hablar no en

medios como la radio y la televisión, y en las revistas culturales para enseñarle al público qué debía aprender de los artistas y le enseñaba a los artistas qué tenía que comprender del público. Pero considerando al público como ignorante, y a los artistas como incomprendidos, puros e individuales, para fundamentar su papel de "puente" entre ambas partes.

El inicio de la era de los Salones también empató con la llegada al país de los críticos europeos Walter Engel en 1938, Casimiro Eiger en 1943 y posteriormente, Marta Traba en 1953. La artista, historiadora y crítica de arte Beatriz González resume la actividad de los tres extranjeros que formularon las nuevas ideas -y lugares- para la crítica de la siguiente manera:

> Eiger era un gran conocedor del arte moderno y difundía su labor desde el aire, esto es, desde la Radio Nacional. Engel poseía un espíritu conciliador y aspiraba a la ecuanimidad. Y Traba era una agitadora cultural que lanzaba anatemas incendiarios desde el periódico de su familia, La Nueva Prensa. (González, p.31)

A pesar de que el crítico Luis Vidales fue uno de los primeros expertos en el área[15], sus aportes se vieron

---

nombre propio sino de una comunidad más amplia, fue a esta concepción de un fenómeno cultural profundamente amarrado a las modificaciones impuestas por la llegada de la nueva clase social burguesa a los linderos del poder" (p.33)

15 Luis Vidales se convirtió en la voz crítica de los primeros

eclipsados por la nueva crítica (que además de seria) profesional que ejercían los extranjeros. Y es que ellos llegaron para establecer los discursos estéticos europeos que desarrolló la crítica formalista[16], y pasó de estar en manos de los periodistas, literatos y poetas, a estar en los profesionales en historia del arte como lo eran Eiger, Engel y Traba[17]. González complementa este cambio de enfoque al decir que "Si antes existía [la actitud crítica], estaba confundida con la promoción de artistas, con el nacionalismo y con el academicismo" (González, p.31). Como vimos en la precrítica, estas eran las áreas donde se centrarán los discursos, siendo las dos primeras motivos para criticar la crítica en este período; pero siendo el academicismo el punto para que la crítica seria criticara a la crítica amable y se generará la primera

---

salones nacionales, apoyando junto a Jorge Gaitán Durán a la "generación americanista". Se formó en estética e historia del arte de manera autónoma, tanto así que ejerció como docente de historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá entre 1938 y 1950, y escribió el *Tratado de estética* en 1945, un antecedente importante para la teoría de arte en Colombia (Zuluaga, 2020).

16 Aquella que revisa los aspectos *formales* de la obra como el color, la composición y demás elementos que se perciben únicamente por la obra. Prescinde de la biografía del artista y de los contextos sociales o políticos en los que se inserta la obra.

17 Walter Engel estudió dibujo, pintura e historia del arte en Viena; Casimiro Eiger estudió Literatura e Historia del arte en la Sorbona y se tituló como doctor en Ciencias políticas y sociales en la Universidad de Ginebra; y Marta Traba estudió Filosofía y Letras en la UBA, e Historia del Arte en la Sorbona.

transformación del discurso en la historia de la crítica.

La brecha entre dos críticas se ampliaba y se reconocía en descripciones como las del intelectual Gabriel Giraldo Jaramillo en su *Bibliografía selecta del arte en Colombia* de 1955, al mencionar que:

> Nuestra literatura de arte en el siglo pasado -llamarla crítica sería excesivo- [énfasis agregado] tenía, con algunas excepciones brillantes, un ingenuo sabor doméstico, que a veces alcanzaba tonos humorísticos; se aludía, con exceso, a los detalles formales de la obra, de manera un poco pueril, insistiendo en el aspecto puramente artesanal; el lado humano tampoco era desechado; no es difícil encontrar alusiones concretas a las virtudes personales del artista, a su conducta moral, a su situación social. Esto era natural y explicable en una sociedad en formación, de muy limitado ámbito intelectual y en la cual se vivía en función de grupo, de casta, casi podría decirse, de familia. (Giraldo, p. 10-11)

"Llamarla crítica sería excesivo" para el prestigio que estaban construyendo los críticos a mediados del siglo XX que marcaría una distinción entre la crítica y la "literatura" de arte, mirando de manera despectiva esta última; pues para hablar con seriedad del nuevo arte moderno en Colombia se debía escribir profesionalmente[18], no

---

18 Como la describe Brian J. Mallet para la revista ARTNEXUS "*La crítica profesional o académica* [énfasis agregado], considerada como una actividad intelectual ejercida en diferentes disciplinas [y añade un diagnóstico para la década del 90] "ha cambiado radicalmente en los últimos veinte años [...] convirtiéndose para los no iniciados en un *more mágnum* de terminología incógnita,

simples comentarios en prensa sobre las exposiciones y los artistas sin ninguna responsabilidad frente al público y a la vanguardia artística. Además, la finura, el manejo del lenguaje, la rectitud y la seriedad recaería en pocos escritores cercanos a los medios y así, al privilegio del discurso y la opinión.

Por ejemplo, la crítica Marta Traba se asoció con medios como la Televisora Nacional, la HJCK, la *Revista Semana*, el periódico *El Tiempo*, la *Revista La Nueva Prensa* y además fue catedrática en la Universidad Nacional y la Universidad de Los Andes en Bogotá, sin olvidar que fue la fundadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1953. Así que Traba cubría todos los frentes: la formación académica de estudiantes de arte; la formación del "gran público" en radio y televisión sobre historia y crítica; los debates que impulsaba entre los críticos de arte desde sus columnas en prensa; los ensayos sobre crítica e historia en los que posicionó a los artistas; el análisis del

---

impenetrable e ininteligible." (Mallet, 1996) Además de esto, se acerca al término presentado anteriormente como *Precrítica* que para él es "*la crítica "antigua" y "tradicional"* [énfasis agregado] -en la que el crítico servía de puente entre el "artista" y el público común y corriente y cuyos resultados en muchos casos eran de carácter esencialmente impresionista e improvisado-" (Mallet, 1996). Cierra esta descripción sumando que la crítica antigua fue producto de una visión romántica (e inclusive imperialista) del mundo y de la cultura, considerada esta, entre otras cosas, como fuente de consolación para la ardua realidad de aquella (Mallet, 1996)

arte moderno en las revistas especializadas y la gestión de la institución privada que vinculaba el arte moderno del país con el medio internacional. La misma Traba reflexionaba años después que “No fue fácil inventar el Museo, inventar el público y, casi, inventar la ciudad alrededor de ellos [los artistas]” (Traba, 1977) razón por la cual ha sido un hito en el país en cuanto a teoría y crítica corresponde.

Si para Santos la crítica seria permitiría el progreso intelectual del arte en Colombia desde la sanción intelectual, para Traba la crítica “destructiva” debía establecerse en la plástica nacional en contra de “nuestra irreparable mediocridad”, afirmaba que la crítica “constructiva” (o amable) de carácter benéfico justificaba las peores maneras del arte (Traba, 1960). Sin embargo, esas mismas declaraciones causaron polémicas entre críticos y artistas que observaban el tono autoritario de su propuesta de “nueva crítica” que se caracterizaba por su “espíritu de confrontación” (Jaramillo, p.36).

Crítica a la crítica seria: encuesta de 1957

No todos los críticos estuvieron de acuerdo con la crítica "destructiva" de Traba. Por la extensión y diversidad de publicaciones sobre la crítica después de mediados del siglo XX, me enfocaré las respuestas que se recogieron con la encuesta "La Crítica en Colombia" realizada por el crítico de arte español Clemente Airó en la *Revista Espiral* en 1957 donde convocó a artistas y críticos[19] para que opinaran sobre el papel de la crítica de arte en el país.[20]

---

19 "Por los artistas respondieron Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña, pertenecientes a la generación de los muralistas; Jorge Ellas Triana, Marco Ospina y Jaime López Correa, del grupo de transición entre los muralistas y "Los Nuevos". Y, del lado de los críticos, Gabriel Giraldo Jaramillo, surgido al tiempo con los muralistas; Walter Engel y Clemente Airó, ubicados en el grupo de transición; Jaime Tello y Marta Traba". (Medina, 342)

20 Álvaro Medina dedica la última parte del capítulo "II

El balance de las respuestas se divide en tres aspectos generales: la "responsabilidad" de la crítica con la formación de públicos, las tensiones entre artistas y críticos, y por último, (pertinente a nuestro enfoque) la crítica a la crítica.

El artista Luis Alberto Acuña decide hacer una valoración sobre los críticos de la siguiente manera:

> Así, reconozco admirable independencia de criterio en Casimiro Eiger; sensibilidad de la mejor ley en Walter Engel; erudición vastísima y bondadoso juicio en Gabriel Giraldo Jaramillo; recta intención de acertar en Gil Tovar, y, el más emotivo de todos, Clemente Airó, posee una fina capacidad de captación. Realmente, es difícil emitir concepto imparcial sobre Marta Traba; comenzó interesándome con el despliegue de sus aparatosos planteamientos y ha terminado por no convencerme. (Como se cita en Medina, p.344)

Como se refiere a Marta Traba se puede evidenciar el desacuerdo que se dio entre el artista y la crítica, puesto que Acuña hizo parte de la generación de artistas que Traba atacó directamente en sus críticas por alejarse del arte moderno y las vanguardias europeas, para mirar hacia el muralismo mexicano y las ideas del arte

---

Documentos" de la primera edición de *Procesos del Arte en Colombia* (1978), dedicado a la crítica de arte, con el despliegue de esta encuesta. Se puede consultar de las páginas 342 a la 356 para leer la totalidad de las respuestas, o en la Revista Espiral, número 65, de febrero y número 66, de abril de 1957 para leer la fuente original.

latinoamericano que tomaron relevancia a principios del siglo XX.

Se debe reconocer que el tono de Acuña es pacífico, pero cabe aclarar que hizo una selección de nombres para referirse exclusivamente a los críticos extranjeros que residieron en Colombia, ¿será esta su única valoración de la crítica? Traba y "el despliegue de sus aparatosos planteamientos" como se refirió Acuña, hicieron que en la década de 1950 consolidara su autoridad crítica descalificando la obra de varios artistas, por ejemplo la de Marco Ospina, quien también participó en la misma encuesta señalando que:

> La crítica, para mí, ha de ser eminentemente pedagógica y debe dirigirse al gran público de una manera sencilla y clara. La crítica a los artistas casi siempre ha sido negativa, y si no, consúltese la historia [...] La crítica tiene el derecho y la libertad de enjuiciar la obra del artista, pero éste también tiene el derecho y libertad de disentir o hacer crítica a la crítica. [énfasis agregado] (Como se cita en Medina, p.344)

¡Crítica a la crítica! (y propuesta por un artista); parece ser que la necesidad de intervención a la crítica se estaba colando en los asuntos de los artistas, quienes reclamaban su participación en el discurso de validación, o al menos para defender su obra. Poniéndolo en esa perspectiva, la encuesta sirvió como ese espacio de "quejas y reclamos" a la crítica de arte, puesto que

se invitaron a algunos artistas poco privilegiados por estos críticos generando un contraste de posiciones interesantes que van más allá de los odios y enemistades. La pregunta fue sencilla, ¿cuál es el papel de la crítica de arte?, Medina aclara que las motivaciones de Airó para realizar la encuesta fueron propiciadas por el nuevo factor del "mercado libre del arte" (Medina, p, 342), la opinión de los críticos influía en la recepción del público frente a las obras, pero también sobre la economía de los artistas. En esta examinación de los criterios de validación se llegaba a opiniones encontradas frente a la pertinencia del oficio de los críticos, como las siguientes que expuso el artista Ignacio Gómez Jaramillo:

> No desconozco las dificultades con que tropieza el crítico para ejercer su oficio y soy el primero en reconocer que la crítica de arte comienza a ser una realidad entre nosotros, como lo es la pintura. Pero en ellos comienza otra etapa en la cual el artista muchas veces se convierte en una víctima de los desplantes eruditos del crítico, su afán de comparaciones muchas veces absurdas e importadas o extraídas de los comentaristas y esteticistas europeos. [énfasis agregado] [...] A pesar de todo, reconozco que el crítico ha sabido agitar un medio tan indiferente, hostil y equivocado como el nuestro, y que ha logrado despertar una curiosidad que no existía por el arte. La pintura actual colombiana representa una de nuestras actividades intelectuales más inquietantes y de mayor proyección. El crítico debe pues estimularla y encauzarla. La misma visión ecuménica que le exige al artista, debe aplicarla para criticar la obra pictórica. Menos reticencias, un concepto más amplio, franco y seguro; un respeto por toda manifestación inteligente dentro de nuestro medio, un constante sentido de las proporciones, harán más

> efectiva su ardua labor trascendente [énfasis agregado]. (Como se cita en Medina, p. 345-347)

De las que los críticos se defenderán al justificar que "el artista sin el crítico es una voz sin eco, un discurso sin oyentes, un sacerdote sin fieles" como afirmó Gabriel Giraldo Jaramillo añadiendo que:

> Es cierto que en Colombia la crítica ha sido por lo general y hasta el momento una actividad literaria menor ejercitada por gentes quizá no adecuadamente preparadas; pero eso es natural en un país que aún no ha salido completamente de la barbarie. Creo que estamos viviendo un momento excepcionalmente favorable a la crítica de arte; ya es casi una forma literaria especializada y no simplemente una amable afición [énfasis agregado]; algunos de nuestros críticos tienen formación estética, experiencias, y manejan un estilo adecuado. Considero que en vez de vanas discusiones sobre la existencia de la crítica, debemos iniciar un movimiento que acerque a los artistas y a los críticos para hacer más estrechos sus vínculos y más fecunda su tarea. (Como se cita en Medina, p. 349)

Sobre la respuesta de Giraldo quisiera resaltar dos asuntos: la distinción que hace sobre la especialización de la crítica de arte a mediados del siglo XX, vista desde la educación en ideas estéticas e historia del arte que tenían los críticos extranjeros y la que estaban formando varios colombianos a mediados de siglo; y la propuesta con la que cierra de "hacer más estrechos" los vínculos entre los artistas y sus críticos que deja interrogantes sobre la manera en la que puede aplicarse la sugerencia

de Giraldo, sin que “afecte” el juicio del crítico por la cercanía entre artistas como se venía reclamando.

Pero volviendo a la pregunta inicial por el papel de los críticos, la encuesta, en este sentido, es reveladora. Recogió las opiniones sobre la crítica moderna más allá de su función promotora de “grandes maestros”. Entre líneas, notamos los síntomas que afectaron la práctica y que estimularon las transformaciones del enfoque que se darían hasta las siguientes dos décadas con la ausencia de Marta Traba en el país, dejando claras las intenciones iniciales de su legado en esta encuesta:

> El único fin de la crítica es aquel que señala tan admirablemente Croce -cuya inteligencia ha sido mi permanente guía-, al decir que sólo puede realizar una acercamiento entre el público y la obra de arte; apasionarlo por ella e iniciarlo en su misterio. Parecería innecesario también subrayar que la eminente condición moral del crítico debe ser su honestidad. Creo que, en Latinoamérica, está obligado a ser doblemente honesto, porque se mueve entre términos relativos y entre “intocables mediocridades”; si se deja ganar por la lástima o por el concepto de que “aquí... por ahora... siendo países nuevos... con esfuerzos iniciales... etc., etc., no podemos hacer más”, está perdido. Debe ser inmisericorde y no tener la más mínima blandura, si realmente quiere adiestrar al público en el conocimiento de la verdadera belleza y de los auténticos valores artísticos. Y estoy en completo desacuerdo con la idea de que no debe “comparar”; la palabra extranjerizante no tiene sentido en el arte. No hay más que gran arte -en las cumbres-, y arte en todos aquellos artistas que poseen algún determinado valor plástico. Si este fenómeno se

> encuentra preferentemente en Europa, como es apenas lógico, pues hacia allá debemos volver los ojos; cualquier obra de valor, por otra parte, resiste la comparación. Y si, en cambio, escapamos de las comparaciones y nos cerramos en nuestro pequeño círculo de auto-alabanzas, las peores mediocridades llegarán fraudulentamente a las cumbres y no habrá modo de salir de ese pantano. Yo le propondría a Clemente Airó que extendiera la encuesta al verdaderamente interesado: el público, que es el único que recibe -o deja perder- la acción de la crítica. (Como se cita en Medina, p.350-351)

Los críticos como Traba justificaban su labor como "puentes" entre la obra y el público, tomando la voz discursiva de los artistas con el fin de interpretarla para el público; pero el "puente" dejaba de lado las reflexiones de los artistas sobre sus propias obras. Solo es necesario reflexionar sobre la cantidad de textos escritos por artistas versus los textos escritos por los críticos a mediados del siglo XX para darnos cuenta de que el poder discursivo sobre las obras no estaba en manos de sus creadores. Y era lo común, los artistas manifestaban su subjetividad por medio de la creación de las obras y los críticos, crearon una dependencia en los espectadores para "explicarles" aquellas subjetividades de los artistas y el "por qué" de sus obras, mitificando los procesos plásticos y ubicándose en superioridad de interpretación y conocimiento frente al público y los artistas, cerrando un espacio entre la autoría, la autoridad y lo autoritario en la que la crítica parece no salir.

Para cerrar las intervenciones de los críticos, y dejando lo mejor para el final, se encuentra la respuesta que se alejó de la constante entre los críticos y fue la del poeta y ensayista Jaime Tello (1918-1996) que, en vez de defender su práctica como crítico de arte, desplegó los errores en los que había caído al intentar escribir sus apreciaciones sobre el arte como la única verdad, restando la validez que pueden tener otras obras (como las academicistas) en un momento en el que la tendencia era "lo vanguardista". Sobre su distancia de este modelo de imposición en la crítica reflexiona lo siguiente:

> Quizá pueda afirmarse, con razón, que yo no soy un crítico. Y no me disgusta que se crea. Prefiero ser un divulgador, un tanto pedagógico, para un público que hasta hace poco no estaba interesado en el arte. Pero es posible que a esta labor de divulgación, de vulgarización, se deba el interés cada vez más creciente de nuestro público por la obra de arte. (Como se cita en Medina, p. 356)

Por supuesto Tello no se alejaba de la idea de "puente" que debían ejercer los críticos y menciona la importancia de la formación del "gran público". Menciona la "satisfacción" que le generaba ver a más personas interesadas en la adquisición de las obras de arte, personas que no eran de las elites o de los círculos que generalmente lo hacían.

Con su respuesta podemos confirmar la ampliación del "mercado libre de arte" mencionado anteriormente y el crecimiento del público de las artes plásticas en el país, en

parte, por el crecimiento de espacios para la circulación de las obras, pero también para la escritura y el debate sobre el arte. ¿Qué sería de Tello si hubiera vivido en este momento donde la divulgación, en comparación con la crítica, ha cobrado mayor relevancia?

Crisis y funerales

La década de 1970 se caracterizó por una serie de ensayos institucionales para el fomento de las artes. La "institución Traba" fue reemplazada por Colcultura[21], creada en 1968 en el gobierno de Carlos Lleras Restrepo como la entidad para la gestión de la cultura. En ese mismo año, Lleras hostigaba a Traba por su participación política, ya que la crítica denunció en sus programas de televisión las acciones opresivas que caracterizaron ese gobierno. Finalmente Traba salió de Colombia en 1969.[22]

---

21 Colcultura, enmarcada en las directrices del gobierno nacional, buscaba descentralizar el escenario de las artes plásticas concentradas en Bogotá, ya que uno de sus deberes consistía en gestionar el Salón Nacional de Artistas: el gran premio que ha sido foco de polémicas, crisis y fuente activa para la crítica.

22 Sobre esto, Beatríz González escribió que "su agudeza y su profundo criterio marcaron casi toda la década [de los sesenta],

[esferap□blica] oraci□n para todos los d□as

lina casta□eda | Fri, 03 Oct 2008 06:19:36 -0700

(Madre putativa del arte moderno y contemporáneo colombiano)

Oración para todos los días

Santa Marta Traba de infinita claridad, bendice las nuevas generaciones activando círculos de crítica y especialmente de producción.

Comunicadnos algo de tu profundo recogimiento y tu divino carácter. Envíanos un crítico que nos pueda guiar con sentencias acertadas. Dispongáis nuestros corazones con humildad poco profunda, con ojo sincero, con total desprecio de todo lo terreno, para hacer duros juicios.

Entregadnos en persona suya a todos vuestros devotos, estas palabras tan consoladoras para nuestra pobre comunidad agobiada y doliente: "Todo lo que quieras pedir, así sea un espacio de exposición o una coherente institución, pídelo por tus propios méritos y nada te será negado".

Perdonad nuestros desaciertos, así como nosotros perdonamos a quienes tú ofendiste y destruiste.

No nos dejes caer en la mala crítica y líbranos de todo mal curador. Concédenos, por los méritos de vuestra obstinación y de vuestra persistencia, la gracia... de la cual necesitamos tanto.

Amén

Figura 3: Oración para todos los días. Castañeda (Octubre 3, 2008).

sin embargo, el 22 de junio de 1967, fue expulsada del país por razones políticas. Aunque el gobierno revocó la medida, ella abandonó Colombia dos años más tarde." (González, p. 31)

A pesar de que la vigencia de la "crítica destructiva" que había fundado Traba ya estaba agotándose, su salida del país generó incertidumbre entre los críticos al no saber cómo llenar el lugar que ella había ocupado por dos décadas y que sería su nueva responsabilidad[23] por las expectativas que Traba había construido en su público[24]. A esto se le sumaron las experimentaciones administrativas de Colcultura desde el Salón Nacional de 1970, y de los "nuevos" artistas que propusieron otras técnicas, enfoques, y discursos. Los críticos no siguieron el ritmo de las transformaciones que se generaron en la plástica nacional y la necesidad de una nueva figura de autoridad crítica lanzó al aire una "crisis". Pero, ¿qué viene detrás de anunciar "la muerte" y "las crisis" de la crítica?

En el ensayo "Espectador de un funeral" (2006), la artista Beatriz González Aranda expone las crisis derivadas desde el Salón Nacional en el periodo de 1970 a 1981. Lo que llama la atención de este texto es que se centra en la crítica, no solamente para relatar lo que fue del Salón

---

23 Tiempo después, Traba reflexionará que "a la ampliación de la base expresiva ha correspondido, además, una ampliación de la base crítica. Álvaro Medina, Eduardo Serrano, Galaor Carbonell, Germán Rubiano, María Elvira Iriarte, Darío Ruíz, Luis Fernando Valencia, son escritores activos que han tomado entre sus manos la conducción de la crítica actual, repartiéndose equitativamente una tarea que tenía que dejar de ser unipersonal." (Traba, 1977)

24 De hecho, aún hoy, sin llegar a conocer muy bien su discurso se reclama por una figura crítica como ella.

en esta década, sino para analizar su adaptación a la ausencia del paradigma Traba.

RAZONES DE UN JURADO

"SOY ESPECTADOR DE UN FUNERAL"

Por JUAN CALZADILLA
Jurado del XXI Salón de Artistas Colombianos

JUAN CALZADILLA

Como extranjero no creo estar bastante enterado de lo que ocurre en el panorama del arte colombiano. Y aunque, según la geografía y los jets, Venezuela (de donde procedo) y Colombia son países vecinos, ambos están, sin embargo, aislados y separados culturalmente por algo más que una frontera natural: por la incomunicación. A esta razón atribuyo, quizás, mi escaso conocimiento del arte colombiano. De allí mi curiosidad y mi reserva al aproximarme al XXI Salón de Artistas Colombianos, tanto más cuanto que, ya antes de entrar en él, había recibido ciertas señales. Oí decir, por ejemplo, que el salón no era representativo, que faltaban artistas de renombre; muchos de estos están contra el Salón, bien porque hayan recibido los premios, bien porque teman ser relegados por artistas más jóvenes otra buena parte de artistas, más honesta propugna que la exposición sea financiada por el Estado y no por una empresa con capital extranjero y piensan que debe eliminarse el aspecto competitivo del certamen, dejando a los propios artistas su organización y suprimiendo los premios metálicos que solo conducirían a allenar más el rol del artista al declarar a su obra, con el premio, objeto de valor comercial. Esto para

(Continúa en la Pág. 4-A, Col. 1ª).

Figura 4: *"Soy espectador de un funeral"*. Nota: Esta nota en el periódico *El espectador* fue la referencia para que Beatriz González titulara su ensayo "Espectador de un funeral" de 2006. González (2006).

En repetidas ocasiones González menciona la “falta de percepción” que los críticos tuvieron para interpretar las transformaciones (importantes) en el arte nacional, pues las experimentaciones plásticas y el uso de nuevas técnicas en esta década marcaron el inicio de la posmodernidad en el país. González, analizó este vacío de narrativa en la crítica casi tres décadas después relaciona los postulados realizados por Arthur C. Danto afirmando que “los críticos no tuvieron la finura de detectar ‘la emergencia de la apropiación de imágenes’ para darles un ‘significado e identidad nuevos’” (como se cita en González, p. 137).

Así que el funeral no sólo fue del Salón Nacional, sino que arrastró a la crítica de arte; pero el funeral no era de la práctica, sino de la crítica “seria” que establecieron los críticos extranjeros desde los años cuarenta. Sumado a esto, la desconexión de los críticos frente a lo “novedoso” en el arte como aseguró González, se debe en parte a la insistente concentración sobre los errores y ensayos de las estructuras de los Salones nacionales por parte de la administración de Colcultura. La atención a la gestión de las artes desplazó el enfoque en la particularidad de las obras. Quizá la ausencia de Traba marcó un abismo de interpretación y formación del campo, lo que hizo que los críticos apuntaran a las directrices de Colcultura, que evidentemente fallaban.

Para el crítico Guillermo Vanegas enunciar una “crisis” se puede analizar, desde una perspectiva sociológica, como la construcción de una idea que desarrolla una clase dominante para mantener la legitimidad de su posición de poder, afirmando un estado de “inseguridad permanente” para así justificar el control a otro grupo de personas desde “la perpetuación de la idea de un malestar evidente pero no atribuible a actores específicos”. Así, cuando ese grupo acepta la condición de “crisis perpetua”, acepta “las intervenciones de los aparatos de control ideológico en su esfera privada”. (Vanegas, 2006) Esto lo vincula, para el caso de la crítica, con dos “aparatos” de control: los medios de comunicación y las instituciones de gestión cultural: “especializados ambos en volver cada vez más inextricables sus mecanismos validación y legitimación, a fin de sostener su propia existencia” (Vanegas, p, 41). Una vez más encontramos espejos entre el pasado y el presente. Esto se relaciona con las “crisis” que se dieron en la década de 1990, cuando los periódicos recortaron los espacios para la crítica de arte en sus páginas para centrarse en la difusión de los eventos que llamaban mayor atención, como por ejemplo el “gran” Salón Nacional, que justamente por estar vinculado a la institución de gestión cultural más importante por su carácter estatal, se excusa en estos eventos de mayor alcance de públicos para afirmar su legitimidad.

Sobre lo anterior, Carolina Ponce de León, expone en su análisis sobre la crítica de arte entre 1974 y 1994 en el libro *El Efecto Mariposa: Ensayos sobre crítica de arte en Colombia* (2004), que los periódicos centraban su atención en estos grandes eventos (que suceden una vez al año, o incluso una vez cada dos años) desplazando al resto de eventos y hechos del arte nacional. Con lo mencionado por Ponce se puede analizar que esta pérdida de información para el público que frecuentaba la lectura en prensa, resultó en el vacío de divulgación del arte y, consecuentemente la reducción de su público a las esferas cercanas y especializadas de la producción y gestión artística.

Pero retomando el problema de los noventa, Ponce es precisa al exponer sus definiciones de la crítica de arte para intentar rescatarla de su funeral. La considera como "puente" para la interpretación del público hacia el arte, así como lo hicieron otros críticos a mitad de siglo, señalando que la crítica "educa" y le "brinda al público la oportunidad de participar de la contemporaneidad artística", además de darle reconocimiento a los creadores (Ponce de León, 2004); pero menciona (en una frase bastante citada y reconocida entre los críticos) que "el prejuicio de que la crítica de arte "no existe" obedece, posiblemente, a fallas de difusión de la crítica o su falta de eficiencia o, acaso, a ambas" (Ponce de León, p. 216) incluso, con una afirmación que hace más adelante en el

texto sobre la contribución de la crítica a la historia del arte, podemos abrir un interrogante sobre su papel para escritura de la historia del arte, ya que ha servido como su fuente primaria.

Pero Ponce también cuestionaba las tendencias de la crítica que se desarrollaron desde los setenta con la propaganda -y autopropaganda- de las instituciones y los críticos ligados a ellas. La disputa en estas décadas se convirtió sobre la “responsabilidad” de la crítica frente a los artistas, el público (y el mercado) donde los críticos y su poder de validar obras y artistas, beneficiaron (de nuevo) las subjetividades de su “buen gusto” y “su ojo” para presentar artistas jóvenes que en el futuro tenían casi asegurada la mención de “maestros” Por ejemplo, el crítico Eduardo Serrano en la Galería Belarca como director entre 1970 y 1974, y en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, como curador y crítico entre 1974 y 1994, promovió el escenario para la vinculación entre jóvenes artistas, las instituciones y el mercado del arte.

El caso L.O.

Terapia de grupo: los críticos artistas

Para los noventas se presentía una transformación en la crítica de arte. El artista Jaime Iregui, con la intención de crear tertulias para discutir sobre arte, lideró el Proyecto Tándem que posteriormente evolucionó en esferapública[25]. El proyecto inició en 1993 con la intención de propiciar espacios de reflexión sobre arte en un momento en el que la autoridad de la crítica (en crisis) estaba ligada a las columnas de Carolina Ponce

25 Sobre el origen de esferapública se debe aclarar que no fue el primer intento de construcción de foros virtuales en el país, de hecho, nació por una disputa que tuvo su creador en los blogs "Columna de Arena" y "Ojo Travieso". Guillermo Vanegas recoge este debate en *Aprender a Discutir* (2006) brindando un contexto más detallado en el que se establece el blog esferapública.

de León y José Hernán Aguilar en la prensa y ellos, a la vez, a las instituciones más relevantes para las artes como Colcultura, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Banco de la República. El propósito era reflexionar sin "intermediaciones". Hasta decidieron eliminar guías como las fichas técnicas para ver las obras. Era una terapia de un grupo de artistas para sembrar (sin saberlo) el lugar de la nueva crítica después de varias décadas de funerales.[26] La noción de independencia que construyó Iregui fue fundamental para el próximo ejercicio crítico ya que su idea era:

> Reducir en la medida de lo posible la mediación institucional, de la crítica y propiciar espacios donde estas mediaciones surgieran de la misma práctica artística. [...] Lo que nos importaba no era tanto ir en contra de la crítica y las instituciones, era abrir otros espacios. (Iregui, 2010)

La red y la virtualidad comenzaron a ser los temas del momento, y los artistas buscaban un escenario propio para discutir sobre las obras más allá de los términos

---

26 Iregui señala que al avanzar con el proyecto integraron textos y publicaciones de crítica que "a José Hernán [Aguilar] no le gustó mucho el asunto, pues de alguna forma dio a entender que lo que estábamos haciendo era labor de la crítica y no de los artistas" (Iregui, 2010) De nuevo encontramos una dicotomía entre el rol del crítico y del artista, repitiendo la historia de la crítica seria y de la precrítica, cuando se deduce que los artistas no deben ocuparse de los asuntos de la reflexión, de la interpretación, de los comentarios o de la opinión, y solamente deben enfocarse en la creación de obras.

del mercado o de la validación de los críticos. Así que Tándem y posteriormente esferapública, propiciaron el espacio ideal para el desarrollo de esa independencia. Los artistas "tomaron las riendas" y diversificaron sus funciones creativas para explorar otros campos, pues la "crisis" no era solo de la crítica, ya que como menciona Lucas Ospina sobre el contexto en el que se generó Tándem y esferapública:

> Como no hay instituciones fuertes en nuestro medio —o las que parecen fuertes, cuando se las conoce por dentro, son lugares llenos de caprichos, intrigas y chambonadas—, y como no hay galerías constantes, como no hay coleccionismo y como para esa época el modelo universitario era más incipiente, los artistas se volvieron instituciones [énfasis agregado], como diciendo que si no nos encargamos nosotros mismos de hacer las cosas, estas no van a funcionar. Pero también los artistas se convirtieron en una especie de instituciones independientes, de islas, cada uno se volvió una institución. Se armaron unos grupos momentáneos, asociaciones de individuos, pero después uno ve cómo cada uno salió disparado para sitios diferentes. (Como se cita en Iregui, 2010)

Los participantes de Tándem no tenían como objetivo asociarse y crear una entidad de críticos-artistas, aunque sí desarrollaron conversaciones que resultaron en textos y publicaciones en una revista del proyecto[27]. Con el impulso de pasar a los medios digitales, Jaime

27 Para consultar los dos números de la *Revista Tándem,* aquí: https://jaimeiregui.wordpress.com/1994/07/10/revista-tandem/

Iregui propuso en el año 2000, el blog esferapública, inicialmente en una lista de correos para compartir entre un grupo de conocidos las opiniones y críticas sobre el arte, pero a medida de que fue incrementando el número de entradas en el correo, se pasó a una página o *site* donde se recibían textos de artistas, críticos, curadores, profesores, estudiantes, gestores, trabajadores y muchas otras personas que sin necesidad de ser críticos de arte vieron en el blog una oportunidad para participar de la conversación. Como expone Guillermo Vanegas en *Aprender a Discutir* (2006):

> A grandes rasgos puede decirse que un crítico de arte no sólo es quien escribe sobre un producto artístico a pesar de que esa consideración se haya transformado en un axioma que orienta a gran parte de quienes se identifiquen con el ejercicio de ese rol, sino también quien interviene activamente en el debate sobre la conducción del campo artístico y su configuración (Vanegas, p.34)

Con esta reflexión, se explicará la diversidad de los temas abordados en esferapública ya que "fue posibilitada no sólo por la red, sino que antes de eso había una serie de actores que con Internet o sin Internet ya estaban hablando, diciendo cosas en público de forma verbal" (como se cita en Iregui, 2010), y esas "cosas" que decían verbalmente[28] se pusieron en texto y se compartieron

28 Como menciona Vanegas "su labor facilitó la llegada de una población de escritores que quizá antes no habían ejercido esa actividad, difundiendo una serie de manifestaciones privadas

en el blog de internet que aumentaba sus números de participantes y de lectores.

Otro elemento que determinó el éxito del blog fue la limitación de parte de Iregui de controlar o editar los debates ya que "comprendió rápidamente que para que se diera una discusión prolongada era necesario debilitar el protagonismo de las instancias organizativas del *site*, para transmitir la idea de que las regulaciones sobre el contenido de las participaciones se daban de forma tranquila" (Vanegas, p. 49). Sin embargo, la tranquilidad no es una de las características propias de esferapública, de hecho, ha construido la reputación del lugar de la "pelea" y la canalización del "odio", así como lo sugirió el crítico Eduardo Serrano[29] desde una perspectiva muy diferente al ánimo de discusión, ya que afirma que "el que no está en esferapública, que está peleándose y sacándose los ojos con los demás, no tiene dónde escribir" y duda de la credibilidad de las críticas allí albergadas (como se cita en Rueda, 2017).

Pero esta página también fue el espacio para la experimentación de la escritura sobre arte ya que "muchos de los integrantes de la plana de escritores que

---

sobre asuntos públicos" (p.105), entre esas, una serie de denuncias sobre irregularidades en instituciones privadas y públicas.

29 En la entrevista realizada en el 2017 por Santiago Rueda, para el programa "Óptica" de la Universidad Nacional.

aparecen en esferapública actualmente son porque se toman -*a veces demasiado en serio*- [énfasis agregado] la tarea de testificar de algún modo sobre las problemáticas que se debaten" (Vanegas, p. 104).

La crítica “no-seria”

Si hay una crítica seria, debe existir entonces una “no-seria”.

Si un cierto enfoque de la crítica, en su seriedad, se rige bajo los parámetros de validación académicos e institucionales y persigue la objetividad en la interpretación del arte, entonces debe existir otra que cuestione el lugar donde se reclama esa objetividad para encontrar otras perspectivas de interpretación.

La seriedad de la crítica ha resultado en el distanciamiento entre el público y las prácticas artísticas y ha sido una de las múltiples razones para llevarnos a la queja de la desaparición de la crítica e incluso la pérdida de interés en las artes plásticas. La crítica, con su característica de divulgación, debe adaptarse a las formas de

comunicación populares propias de su tiempo, y fuera de las lógicas de agentes hiperespecializados inmersos en instituciones que segmentan la participación en las artes plásticas.
La crítica debería ser “no-seria” y escurrirse a la demanda de la interpretación profesional que aleja una variedad de perspectivas en la conversación. Bajo esta lógica, la crítica “no-sería” irrumpiría la comodidad de las pequeñas esferas de validación y de confort entre las artes, no para destruirles, sino para lograr un ecosistema donde prima la autocrítica y la buena recepción de las opiniones y comentarios externos. Se bajarían los pedestales intelectuales y se tendría en cuenta una amplia variedad de discursos, para que al menos al hablar de crítica en Colombia no se hable de crítica en el centro de su capital.

La crítica “no-seria” podría adaptarse entre juegos del lenguaje y la sátira para hacer una crítica a la misma forma de hacer crítica; pero a diferencia de la “crítica seria” y la “crítica amable”, no se basaría en sus referentes más cercanos para levantar esta demanda. Al ser escurridiza, es difícil seguirla; se burla y en sus chistes desenmascara los trucos de la seriedad en la crítica. En lo impredecible reside su mayor virtud: la capacidad de desafiar nuestras expectativas y sacudir nuestra complacencia intelectual.

Lograría desubicar la crítica como el lugar del poder discursivo, siendo el revés de la imposición: no se

autoproclama como la autoridad, y mucho menos como portadora de las definiciones, las verdades absolutas y el autoritarismo de la opinión, se evitaría reconocer a los públicos como sujetos que solo escuchan y que necesitan ser educados o ilustrados. Lo “no-serio” crea tensiones tan importantes para refrescar la crítica, renovar lo establecido y confundir con las maniobras de la lógica. La crítica trascendería más allá de lo bueno y lo malo, saltaría respuestas inmediatas e intentaría relacionar, analizar, contrastar y confrontar.

Ahora bien, ¿cómo sería posible la utopía de la crítica “no-seria”?

*Completar un perfil**

Lucas Ospina (1971) es _____ y _____

Creador de _____, reconocido por _____

Es _____ en la _____.

Sus _____ están dirigidos a la la _____. También ha _____ _____.

Ospina también se _____ por ser uno de _____ lo _____ como de _____.

Ha _____ como _____ aportando a la _____

Vive y _____ en _____

**Completar un perfil* tiene como referente el anexo "Comentarios y autógrafos"

Instituto Distrital de Cultura y Turismo, diseñado por Lucas Ospina y Bernardo

_____.

_____ y por _____.

Es uno de los _____ en el arte colombiano.

_____, el _____ y
_____ como _____ en

los _____ de _____. Sus
un gran _____, _____ y

___ y _____ en _____
_____.

_.

" del catálogo del V Salón Nacional de Arte Joven Ciudad Santa Fe de Bogotá, del
Ortiz en 1995.

Val(i)dez

Valdez será una revista anacrónica y de autor,
Valdez contará con más de un editorial,
Valdez contará con un manifiesto artístico por edición,
Valdez mantendrá el mismo formato,
Valdez dará preferencia a los textos sobre las imágenes,
Valdez será gratis,
Valdez se publicará cada vez que esté lista para publicarse,
Valdez contará con un defensor del lector.

-Lucas Ospina, (s.f.)

Figura 5: *El Taller del Artista.* De izquierda a derecha: Lucas Ospina: artista cocreador de la Valdez; dentro de la pretina de Lucas Ospina: la primera edición de la *Revista Valdez;* François Bucher: artista, cocreador de la Valdez; Eduardo Serrano: crítico y curador colombiano. Serrano (2023, 7 junio)

Valdez es-fue-será- una revista anacrónica y de autor creada por Lucas Ospina, Bernardo Ortiz y François Bucher.

La primera edición de la *Revista Valdez* se publicó en 1995,

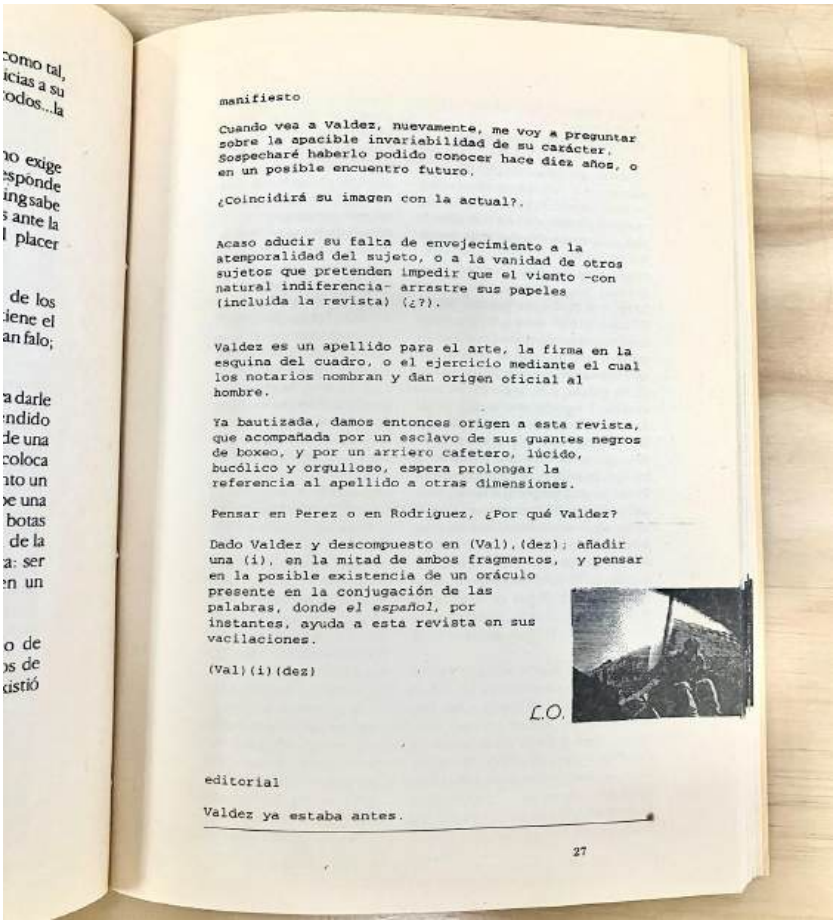
La segunda en 1999,
La tercera también en 1999,
La cuarta en el 2000,
La quinta en el 2003 y en el 2007.[30]

El manifiesto de la primera edición (y de la cual nos concentraremos) declaró lo siguiente:

> Pensar en Perez o en Rodríguez, ¿Por qué Valdez?
>
> Dado Valdez y descompuesto en (Val) , (dez) ; añadir una (i) , en la mitad de ambos fragmentos, y pensar en la posible existencia de un oráculo presente en la conjugación de las palabras, donde *el español*, por

30 Webmaster. (s. f.). Revista Valdez | MDE07. https://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/revista-valdez/

instantes, ayuda a esta revista en sus vacilaciones.



manifiesto

Cuando vea a Valdez, nuevamente, me voy a preguntar sobre la apacible invariabilidad de su carácter. Sospecharé haberlo podido conocer hace diez años, o en un posible encuentro futuro.

¿Coincidirá su imagen con la actual?.

Acaso aducir su falta de envejecimiento a la atemporalidad del sujeto, o a la vanidad de otros sujetos que pretenden impedir que el viento -con natural indiferencia- arrastre sus papeles (incluida la revista) (¿?).

Valdez es un apellido para el arte, la firma en la esquina del cuadro, o el ejercicio mediante el cual los notarios nombran y dan origen oficial al hombre.

Ya bautizada, damos entonces origen a esta revista, que acompañada por un esclavo de sus guantes negros de boxeo, y por un arriero cafetero, lúcido, bucólico y orgulloso, espera prolongar la referencia al apellido a otras dimensiones.

Pensar en Perez o en Rodriguez, ¿Por qué Valdez?

Dado Valdez y descompuesto en (Val),(dez); añadir una (i), en la mitad de ambos fragmentos, y pensar en la posible existencia de un oráculo presente en la conjugación de las palabras, donde *el español*, por instantes, ayuda a esta revista en sus vacilaciones.

(Val)(i)(dez)

L.O.

editorial

Valdez ya estaba antes.

27

Figura 6: Editorial: Valdez ya estaba antes. Revista Valdez No. 1 (1995).

Sustraer una vocal juega un papel clave para el ejercicio aquí desarrollado. Lucas, el autor de este editorial, muestra la fragilidad de un término como el de la *validez* por el que tanto se discute, se lucha y se anhela. Las vacilaciones hechas en *Valdez* incluyen tomarse seriamente lo que no es serio, por ejemplo: la autoría.

Las 61 páginas de *Valdez* propusieron otra perspectiva de la *revista de arte*, siendo exclusiva para este tema pero sin ser especializada. También resolvió muchas preocupaciones frente a la práctica de la crítica para este momento adoptando un espacio "exclusivo" para la escritura y la reflexión sobre el arte, pero descartando otras como la autoría y con ella, la responsabilidad del autor. Valdez tampoco tenía el interés de insertarse en el público o de ser su "puente" para "educarse". Sin responsabilidades, desde la revista se podía materializar ideas tan poco serias, que incluso resultaban en la mala interpretación con las traducciones de textos en otro idioma (Bucher, 2007). Los tres editores continuarán la Revista Valdez hasta –por el momento- el número cinco, invitando a otros escritores y artistas, pero manteniendo algunas bases del primer número. Se valía de juegos de palabras, sátiras, fábulas y otras creaciones literarias y editoriales que refrescaba la lectura acostumbrada a la "crítica de catálogo" de los críticos-curadores.

La unión de "Val" y "dez" desintegra la idea del autor. No se niega la presencia del autoría, sino que la modela a seis

manos para comprender lo que esto implica. De hecho, para Lucas, la invalidez de la seriedad y la veracidad de la autoría en el arte tuvo reflexión en otras instancias: "[...] ya me había inventado una "Asociación Colombiana de Críticos", ya me había inventado textos con otro nombre, ya había hecho otras jugadas y nunca pasaba nada". (Ospina, 2013)

Según la curadora independiente Ana María Lozano, la revista

> fue un proyecto que de inmediato apoyó la División Cultural [de la Galería Santa Fe] pues justamente coincidía con varios de los aspectos que más le interesaba incentivar, además de suponer la creación de un órgano impreso, para dar lugar a la crítica y reflexiones sobre arte y arte colombiano. (Lozano, 2002)

Jorge Jaramillo, efe de la Unidad de Divulgación Cultural y coordinador de Artes Plásticas de la Galería Santa Fe, le propuso a Lucas Ospina (un joven artista quien para ese momento se estaría graduando de Artes en la Universidad de Los Andes) la realización de una publicación sobre arte para la Galería Santa Fe.[31] Ospina reúne a Bernardo Ortiz

---

31 Entre 1993 y 1996 Jaramillo, promovió un proyecto editorial invitando a artistas emergentes para vincularse desde el diseño de catálogos de las exposiciones que allí se realizaban. Este proyecto evidencia un aumento en el presupuesto a la cultura con la primera alcaldía de Mockus en Bogotá entre 1995 y 1997, que propició un campo de experimentación editorial en los espacios de exposición más allá de la creación de piezas para la divulgación

y François Bucher (amigos y compañeros de la misma universidad) para crear la revista y otras publicaciones como catálogos de las exposiciones de la Galería. Los artistas aportarían en estas publicaciones un valor plástico consciente para el registro historiográfico del arte contemporáneo. Según Nadia Moreno en sus *Documentos para la memoria institucional de la Galería Santa Fe* del 2013 conversa con Jorge Jaramillo sobre este proyecto, quien aclara que:

> Los catálogos siempre los consideré como una extensión de la obra del artista, de hecho, la propuesta que yo les hacía a los artistas[32] era que diseñaran una pieza que fuera como una obra, que estuviera relacionada con su trabajo. Porque yo tenía la idea de que había otros campos donde los artistas se podían mover y, de hecho, algunos terminaron trabajando en diseño a partir de esa posibilidad que yo les brindé. (Moreno, 2013, p. 34)

Lucas Ospina diseñaría el catálogo del Salón de Arte Joven en el 96 junto a François Bucher y desde la

---

de los eventos. (Moreno, 2013)

32 Los artistas que menciona Jaramillo son: Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, (creadores de La Revista Valdez); Andrés Fresneda y Juan Pablo Fajardo, (creadores de la editorial independiente y estudio de diseño La Silueta que se dividió en Piedra, Tijera, Papel y Proyecto Relámpago); Nicolás Consuegra, Margarita García y Mónica Páez (creadores del estudio de diseño gráfico Tangrama en el 2002), todos ellos artistas y diseñadores quienes años después impulsaron el boom del campo editorial independiente en el país y vincularon el diseño gráfico con las imprentas y los artistas.

creación literaria. Ellos tenían la intención de relatar las obras participantes desde fábulas cortas para acercar al público sin necesidad de explicarlas. (Moreno, 2013) Este gesto marcará un paradigma en la escritura sobre arte que se extenderá en su producción literaria y crítica.

Escupir para arriba

Lucas Ospina ha evitado las definiciones para presentarse. Su descripción queda en un “A veces escribe y a veces dibuja” al contrario de, por ejemplo, “A veces escritor y a veces dibujante”; lo mismo sucede con su ejercicio de crítica, muy pocas veces, o ninguna, se ha definido como *crítico de arte* a pesar de la amplia actividad de publicación de textos y gestos de este género.

Lucas ha escrito sobre arte en periódicos que creó como estudiante de la Universidad de Los Andes. Luego, recién graduado, creó la *Revista Valdez* donde propuso la crítica como un género creativo y años después, continuó en esferapública incentivando varios debates entre los participantes de este blog. Desde el 2009 tiene su columna “Latonería y pintura” en *La Silla Vacía*

y escribió en la *Revista Arcadia* en otra columna que cerró en 2016, y en *070*, un medio de la Universidad de Los Andes, participaba en debates junto a académicos y estudiantes. Su actividad en la escritura ha sido constante e intensa. Aborda temas como el arte, el mercado, la crítica, la academia, las universidades, la política y otros hechos que atraviesan la sociedad colombiana. La falta de categorías en su escritura hace que no de vueltas en un solo tema sino que, al contrario, las dé en muchos; como resume en su perfil, su escritura aborda "todo y nada".

Como se revisó con Jaime Tello, los "no-críticos" de arte se caracterizaron por evadir sus juicios como verdades absolutas evitando los lugares comunes del debate como las discusiones de quién tiene la razón y la autoridad en el campo, es en este sentido que la escritura de Lucas Ospina abrió debates sobre las ideas establecidas. Con sus escritos sacudió, por medio de la sátira, la comodidad de las figuras de validación. Los críticos, al ser criticados, comenzaron a sentir el revés de su propio oficio al pasar de validar a ser validados.

La razón por la que me centré en el "caso L.O." se debe a que encuentro a Lucas Ospina como la enunciación más transparente de la crítica "no-seria". Pero como en todos los juegos de poder, la disputa de autoridad se da entre una legitimidad exigida y una legitimidad

otorgada. Al buscar legitimidad para cuestionar los límites establecidos Lucas juega a “escupir para arriba” convirtiéndose en el blanco de sus propias críticas .

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

Y que le caiga en la naríz.

Crítica a la crítica no-seria: falacia de seriedad

Antes de escupir, se debe acumular la propia saliva en la boca, así como se debe reunir un cierto manejo del lenguaje para arrojar un juicio; de la misma manera en la que se debe utilizar la saliva para hablar y comunicar las formulaciones del lenguaje si se está inmerso en las relaciones sociales de una esfera pública.

Lucas fue víctima de su propia "saliva" digital. En *Ad hominem* (2017)[33] reúne algunas de las respuestas o

33 Presentado para *#LeerLaEscena:* un proyecto de esfera-pública donde los invitados a esta sección escogen uno o varios textos del archivo de la plataforma para leerlos en voz alta y registrarlos en video. Este ejercicio es similar a una declaración, pues se escogen los mejores textos para recitar y para adoptar en la lectura; aunque los seleccionados por Lucas fueron, por supuesto, de otro alcance.

comentarios que le hicieron a los debates que avivaba en la plataforma de esferapública. En otras palabras, reunió las críticas a sus críticas y las recita sin su voz; más bien como una fonomímica mientras lo que se escucha, son varios tonos de voz robótica que realizan la lectura digital.

Ad hominem es una *falacia* lógica que se usa para refutar una afirmación "en contra de la persona" que la declara más allá de su argumentación. En estos términos, al utilizar las críticas que le han hecho de su crítica para criticarlas, crea un bucle aparentemente innecesario. Criticar la crítica es un proceso de pensamiento iterativo que permite, en la repetición del proceso, provocar nuevas condiciones de evaluación que incluyen a los mismos evaluadores. Al hacer reiterativa la crítica de arte, Lucas Ospina hace preguntas que le serán formuladas a él mismo en el futuro, puesto que este proceso de criticar a sus críticos, hace que el sujeto que cuestiona ingrese a la lógica de la falacia Ad hominem.

Figura 7: Ad Hominem. Lucas Ospina para #LeerLaEscena. esferapública (2017)

Posiciones Incómodas

El puente está quebrado: conversación con Ana Luisa González

¿Cómo podemos hacer crítica en la actualidad? ¿De qué manera involucramos las necesidades de la comunicación contemporánea a la divulgación del arte y a la atracción de nuevas audiencias? ¿Cómo se insertan nuevos proyectos al entramado de convocatorias, de validación académica y las dinámicas de las redes sociales?

Para abordar estos temas invité a Ana Luisa González para reflexionar en conjunto sobre la "crisis" de comunicación en las artes plásticas en Colombia y pensar nuevos caminos para superar el centralismo y la autoridad

discursiva causante de críticas a la crítica en el pasado. Conversamos sobre los vacíos en la divulgación de arte contemporáneo, el quiebre de la idea de la crítica de arte como “puente” entre la obra y el público, la necesidad de reformular la comunicación entre el ecosistema del arte y las fronteras difusas entre autoría y autoridad de la validación en la actualidad. A continuación se desglosan algunos fragmentos de la entrevista que aporta a la reflexión sobre la práctica de la crítica de arte, ya que como dice la canción, “el puente está quebrado”.

Ana Luisa González es escritora y periodista cultural. Su trabajo se ha enfocado en las artes visuales, la música, los movimientos sociales y los derechos humanos en Colombia y latinoamérica. Ha publicado en medios como las revistas Semana, VICE, Terremoto, Okayafrica, entre otras. Además, Ana es creadora de El Rayón podcast, “un lugar para conversar de arte contemporáneo y crear puentes entre la obra artística, los creadores y el público”.

La entrevista completa puede escucharse aquí:
https://youtu.be/RxDeF4Y7NLg?feature=shared

-(A) Ana Luisa González
-(L) Laura Guerrero Morillo

-L: Muchas gracias Ana por tu disposición para conversar sobre la crítica y la escritura sobre arte en la actualidad. Quisiera iniciar preguntándote ¿cuál fue el interés para hacer este podcast y sobre todo para enfocarse en el arte contemporáneo?

-A: Esa es una muy buena pregunta porque yo inicié en el campo de la literatura haciendo crítica literaria. A uno lo forman para hacer crítico literario sólo en el ámbito de la literatura, pero desde la carrera de Literatura en Los Andes tomaba cursos de cine, de arte y de historia del arte, y eventualmente como que todo eso fue haciendo una acumulación de experiencias y me permitió enfocarme desde un punto de vista de otros territorios, de las comunidades indígenas, de las comunidades afro, preguntarme ¿qué está pasando allí en términos artísticos? y eso fue muy interesante para dar una visión no tan centralista de la crítica o del periodismo cultural. (...) En esa medida me volqué a cómo reportar temas que no habían sido abordado en estos grandes medios. Entonces creo que salirse de ese lugar de Bogotá, salirse de esa zona super cómoda que es el arte contemporáneo en Bogotá, también me da un criterio interesante a la hora de empezar a ejercer la crítica desde esos lugares, no esos lugares que uno esperaría de la crítica centralizada, sino mucho más descentralizada.

-L: Alrededor de lo que dices, quisiera preguntarte si

encuentras una diferencia entre hacer periodismo cultural y hacer crítica.

-A: Sí hay una diferenciación. El periodismo cultural se ha visto como que solo esta reportando un tema y no pone una postura crítica; en cambio la crítica sí toma mano de la teoría y de otros discursos filosóficos y empieza a dialogar esa crítica que tú haces con otros discursos externos. Creo que sí hay diferenciación pero mientras podamos hacer una crítica cultural mucho más transversal, analizar otros fenómenos también puede llegar a ser crítica. Verlo de un punto de vista más transversal y no solamente con esa diferenciación tan drástica, sino tener una visión más integral. (...) Considero que sí debe haber un componente de crítica en el espacio cultural y también que la crítica no se vuelva tan academicista que no logre llegar a un público más amplio.

-L: Esto aún no lo hemos aplicado mucho en Colombia, parece que desde las artes plásticas nos cerramos a lo que pasa en el centro del centro. Entiendo que el podcast nació de este interés de hacerlo acá también, pero ¿cómo fue esa experiencia de crearlo? ¿cómo te lo pensaste?

-A: (...) Creo que hay que tener canales para amplificar las voces de los artistas para que la audiencia que va a ver el arte contemporáneo pueda, de primera mano, tener la visión del artista alrededor de su obra, alrededor de sus procesos, de su investigación. Porque sentía que había un bache, por ejemplo cuando iba a museos a veces no entendía qué quería decir el artista, yo podía indagar y hacer preguntas, y está muy

bien darse el tiempo de no necesariamente digerirlo todo de inmediato o entenderlo a través de un texto curatorial, pero sentía la necesidad de llegar a la obra desde el punto de vista del artista. Conectarme con lo que quiere decir, desde la materialidad, desde sus procesos. Sentí la necesidad de crear ese canal para crear un puente entre el artista y un publico general.

-L: Me parece curioso que muchos críticos antes en el siglo XX utilizaban esta palabra de "puente" entre la obra y el público o incluso entre los artistas y el público. Eso también fue toda una discusión de los artistas hacia los críticos para reclamar su voz, diciendo "no necesitamos que otra persona externa al campo del arte, desde la filosofía la sociología o el periodismo hable sobre mi obra". Entonces ¿qué piensas alrededor de eso? ¿cómo tu podcast avanza sobre no tomarse la palabra de los creadores, sino más bien comunicarla?

-A: Qué bueno lo que dices, porque ese puente no está aislado, sino que yo traigo al artista para hablar y es un formato de entrevista, entonces yo le doy la palabra al artista para que él hable y conecte con una audiencia más grande. Entonces creo que soy una figura casi invisible, o pues no invisible, pero sí trato de que la voz del artista siempre tenga la prioridad y por eso uso el formato de entrevista. Yo solamente guío un poquito la entrevista para que salga todo ese conocimiento, todas esas ideas alrededor de su obra, de sus procesos y creo que esa es la gran diferencia. (...) Yo estoy mediando una conversación donde hay algunos puntos que se pueden discutir, que se pueden también interpelar, pero que en definitiva el puente

es solamente el canal de difusión. Tengo la capacidad como una periodista que maneja estos medios un poco más masivos, entonces tenemos una distribución en varias plataformas. (...)

-L: Ya que tomas el tema de las plataformas digitales, ¿qué piensas sobre la posibilidad que tenemos de crear estos canales de forma independiente y autogestionados pero que al parecer esa misma posibilidad que tenemos con lo digital no la utilizamos? o ¿qué otros medios encuentras que se acerquen a la crítica de arte, o a las conversaciones sobre arte, porque parece que ya no es escritura?

-A: Sí, pues realmente yo creo que a falta de plataformas, de espacios de crítica y de periodismo cultural, nacen todas estas iniciativas independientes, (...) que están llenando un vacío, un espacio de crítica, de discusión, incluso más que solamente crítica cultural, es una necesidad también de escuchar al artista, de escucharnos más, saber qué estamos haciendo. Porque en ese aislamiento de producción artística hay un fenómeno y es que cuando uno no alimenta todo el ecosistema del arte, desde el artista que crea algo para que eventualmente esa obra empiece a circular en un museo, ese crítico o periodista cultural que hable de esa obra para que eventualmente a ese artista también lo llamen a otro espacio, que pueda ser como una especie de efecto dominó, cuando se quitan todos esos eslabones de toda la cadena pues pasa algo y es que la obra de un artista nunca se mueve o nadie lo conoce y eso es muy problemático para el artista, eventualmente para que pueda crear una carrera.

(...) Es una gran pena que en Colombia que no haya, pero eso es un fenómeno que se está viendo a nivel más global, porque los medios culturales o los medios de periodismo tradicional están en crisis. Nadie quiere pagar por eso. Lo que está online lo dan por sentado y nadie paga lo que está detrás. Entonces sí hay una crisis de que nadie quiere pagar por un buen periodismo, el periodismo físico impreso es cada vez más escaso. (...) sin embargo queda la pregunta más sobre la distribución ¿quién va a leer esto? ¿cómo lo vamos a difundir de forma mucho más orgánica?

Entonces hay espacios que nacen, mueren, y otros que se están renovando con el tiempo, pero la crisis es totalmente global alrededor de los medios culturales. Lo que sé es que en Colombia sí hace falta un medio mucho más sostenible en el tiempo que pueda hacer más crítica cultural de artes plásticas y visuales, como algún equivalente a lo que es Artishock por ejemplo, pero ese también es un proyecto súper independiente que se guía por proyectos y de patrocinios a través de museos y de cosas que no necesariamente están ancladas a la crítica, sino que están también un poco sujetas a quien los patrocina. Los proyectos independientes tienen esa debilidad y es que también están a la espera de llegar a tener financiación y eso también está mediando el enfoque de la crítica.

Entonces en la medida que haya medios un poco más independientes, donde haya algún tipo de financiación estatal y de más largo aliento, puede haber mejor crítica. Puede haber más espacios para que los escritores o los críticos o los periodistas tengan espacio para escribir. Pero hoy en día, por

ejemplo, Diario Criterio ya desapareció, creó un espacio donde hacían crítica de cine, de libros. Antes estaba Arcadia, antes estaba la revista Número, y El Malpensante es un medio mucho más enfocado a la crítica literaria, a la crónica, sobre todo. Yo creo que se mueve también por la financiación entonces pues sí, es un tema muy complejo de abordar en el sentido que siempre va a estar este componente económico para que sobrevivan estas plataformas, pero yo creo que sí debe haber una iniciativa de largo aliento de parte, no sé, de Idartes, del Estado, donde haya más financiación de espacios.

(...) El editor de la revista Gaceta es el Estado, y eso también es problemático porque prácticamente lo que va a pasar allí es que siempre va a haber, no es un tipo de sesgo, pero una agenda detrás, y en eso hay que ponerle cuidado. Mientras que si de pronto hay varios proyectos que pueda financiar a través de convocatorias, así como existe 070, que es un medio asociado a una universidad, también puedan patrocinar, por ejemplo, en la Javeriana, un medio de crítica. Allá existe Comunicación, debería haber un medio así donde haya espacio para la crítica desde la universidad y que si esos espacios de crítica que no los están datando los medios tradicionales, pues lo puedan dar también las universidades en parte y que no se apacalen todo en las becas de Idartes porque es muy competido. (...) Tú te ganas una beca de crítica si eres un académico que tiene cinco o diez papers previamente publicados en una revista, entonces como decíamos en una entrevista anterior con Laura Rubio, ella pues obviamente siendo investigadora pues no encuentra el espacio en su universidad, entonces va y apela al Estado para ganarse

una beca. Eso puede ser muy problemático porque pues la universidad no le está generando esos espacios para financiar un libro, por ejemplo, o una revista de crítica, entonces ¿qué está pasando ahí con los recursos universitarios? no se están canalizando bien y en cambio todos lo estamos, pues, básicamente dependiendo de esas financiaciones estatales.

-L: Sobre lo último, hablando de mi universidad, lo que entiendo es que sí hay recursos, pero para los profesores de planta. Entonces son muy pocos recursos y son muy pocos profesores de planta que hacen investigación. Entonces es no sé si un desperdicio, pero no se canalizan muy bien esos recursos que tiene la universidad, y en este caso, una universidad pública. También pensaba hace un rato sobre la revista #Errata, que es #Errata ya muerta, porque desde el 2018 está inactiva. En parte era como una mitad entre los académicos y un público no tan especializado en artes, pero que desde el 2018 cerró cuando la tomó Idartes, porque antes era de la FUGA. O el Premio Nacional de Crítica que también cerró como en el 2018, que también era otra salida, que también era súper competido, pero publicaban varios artículos largos y cortos. Entonces había más posibilidades de tomar ese recurso. Ahorita se ofrece publicación de libros, de investigaciones gruesas, que como bien dices, no es para todos. Es para académicos que ya tienen una trayectoria, pero que el Estado también debería suplir esto otro. Pero ¿tú crees que el vacío solo está en las Universidades, en las Facultades de Artes? o como hablábamos ahorita puede estar en otras facultades de comunicación o literatura ¿está en otras áreas ese vacío o está en todas?

-A: Sí, pues digamos que yo como vengo de una facultad de Literatura, de Artes y Humanidades, en ese momento lo que yo percibía era que había una revista de crítica literaria enfocada nuevamente en el profesor que publica papers, que está para que lo citen y tenga como todos estos credenciales. No había un término medio donde literatos pudieran escribir sobre crítica literaria desde la universidad, fomentando esa crítica un poco ya fuera de la academia o fuera del ámbito más tradicional. No había esos espacios, tocaba auto gestionarlos desde un fanzine o aplicando a estas becas de Idartes. Lo que yo digo es que estos espacios casi que no existen para formar críticos desde la universidad. Existen estos medios mucho más de papers o revistas más formales para los que ya están totalmente como profesores, pero cuando estaba en la Universidad de los Andes, yo sí veía a 070 como una posible guía o como espacio donde uno podía hacer crítica. Ese medio sí me parece que está llenando un vacío, porque cuando uno en este momento que no está viendo Arcadia, que ya no ve Número, que ya no está viendo #Errata, ni Arteria, uno entonces va y busca 070, a veces busca cosas y proyectos allá.

-L: En la Filbo, cuando hablabas con Laura Rubio, también le preguntaste cuál creía que era el papel de la crítica en el ecosistema del arte, o el aporte de la crítica a los creadores. Quisiera devolverte esa pregunta, ¿cuál crees que es ese papel o la incidencia de la crítica en la escena, en el campo, en el ecosistema del arte?

-A: En la medida en que haya crítica, podemos ser mucho más como autorreflexivos, el artista también puede llegar a tener

una autorreflexión alrededor de su trabajo, pues en la medida en que el crítico le aporta “usted tiene referentes tal y tal, usted está apelando a esto o a lo otro”, incluso el curador a veces también echa mano como de generar un relato alrededor de la obra que esté haciendo. Esa retroalimentación es fundamental para que el artista también empiece a enfocar su trabajo hacia ciertas cosas. Tener un interlocutor en las artes es muy importante porque si no, el proyecto de un artista puede estar muy enfocado hacia la producción ensimismada y no en un contexto particular. (...) En este momento es muy importante decir, ok, ¿desde qué lugar está creando obras para generar un diálogo, una retroalimentación? Y si eso no se está dando, pues es un discurso también vacío donde el artista se vuelve casi como un productor de algo que no sé si es arte, sino es más bien un productor en serie, donde no está pensando en general una propuesta crítica alrededor de procesos, con investigación, sino que se vuelve un artista en serie y eso pues es muy problemático para el arte porque ya tenemos inteligencia artificial que lo puede hacer. (...) En la medida en que tengamos más fortalecido todos los actores de la cadena del arte, podemos generar un mejor arte, más crítico, mucho más transformador, que también la gente se esté preguntando más alrededor de su obra, que pueda generar unas discusiones más hondas hacia el futuro, que pueda perdurar en el tiempo, que tenga una injerencia también en el contexto en el que estamos viviendo, porque si el arte no nos ayuda a pensarnos mejor, entonces ¿para qué? Aunque a veces, como decía Jaime Cerón, el arte no sirve para nada, pero realmente el arte sirve también para generar transformaciones o generar pensamientos discusiones. Sirve para mucho, pero que es

efectivamente algo inútil digamos para la sociedad capitalista.

-L: Volviendo a los puentes, el crítico también convoca y forma de alguna manera a un público y digamos, yo también encuentro que, no sé cómo lo ves tú, pero en la actualidad el público es cerrado. Parece que nos estamos hablando a nosotros mismos como artistas o como actores de las artes. Entonces, ¿crees que esa falta de público o de variedad de públicos puede ser por la falta también de espacios de la crítica o del periodismo cultural?

-A: Sí, creo que esa es la consecuencia más grande, cuando no hay estos intermediarios, o estos puentes entonces no llegamos a un público. No hay formación de públicos y nadie va a valorar eso en un tiempo porque nadie va a pensar que eso es arte, todo el mundo lo va a pasar por sentado. En la medida en que tengamos la capacidad de tener estos críticos, periodistas, curadores o todos los que están allí involucrados trayendo los públicos, pensar cómo mediar para que la persona también esté en una disposición para la escucha, eso hace enriquecer el espectro y salirnos de esa burbuja, porque creo que el arte contemporáneo sufre de esa gran... como de mirarse el ombligo todo el tiempo y eso es muy peligroso porque puede tender a desaparecer. Alguien me decía que en unos años ya la autoría va a ser totalmente cuestionable, nadie va a hablar del creador detrás una obra, sino van a ser múltiples personas que están allí. Ya no se va a hablar de la autoría en el arte contemporáneo, sino que se va a morir. Entonces sí, eso es un tema como de otra discusión, pero lo que yo quiero decir es que es muy importante que perduren estos otros, digamos,

agentes de la cadena para que podamos darle valor y sobre todo generar esa formación de públicos que dices y que el arte no se quede tan conquistado en un solo terreno, sino que involucre a otras comunidades que no necesariamente son del mundo del arte.

-L: Y sobre esto de la autoridad en las obras o en el arte ¿crees que también va a desaparecer la autoridad de la crítica? La crítica de arte la reconocemos es por los autores, desde la figura del crítico como autoridad. ¿Crees que esto debe transformarse así como se transforma la idea de autoría en las obras?

-A: Bueno, eso es una buena pregunta. Creo que es importante pensar menos en la autoría y del yo y de la autoridad de solo una figura, porque cada vez nos damos cuenta que en términos de creación, la colectividad siempre está filmando y detrás de una gran obra hay toda una comunidad detrás haciendo cosas. De una gran película no es solamente el director, sino toda la gente detrás y así pasa también con el arte. En el arte contemporáneo hay un montón de hacedores detrás haciendo cosas para que una obra se vea bien, entonces en la crítica creo que puede pasar lo mismo, desfigurar esa autoría de la autoridad hablando de una obra, sino que es más un proceso colectivo de reflexión. Pero eso podría tener muchas peleas de egos, pero al mismo tiempo pensaría, bueno ¿entonces la gente ya no tendría ninguna necesidad de firmar nada? y eso implica también ¿dónde está la voz? o sea, ¿cómo rescatamos la voz? porque cada voz es distinta y cada voz tiene también una formación y una mirada. Entonces esa pregunta sobre la

autoría es muy problemática pero al mismo tiempo interesante pensar cómo pensamos la autoría en el futuro de la crítica. ¿La pensamos más como colectivos? de pronto un colectivo haciendo crítica pensando todos juntos cómo discutimos esta obra que produjo este artista, eso sería muy interesante. Sentamos cuatro personas y discutimos sobre esta obra que produjo este artista, eso sería muy interesante, y hacemos un manifiesto, un comunicado diciendo esto y está la autoría. (...) Yo creo que tenemos que empezar a desdibujar esos egos alrededor de quién firma para que podamos pensar la crítica en colectivo. La crítica en el sitio es como otros canales donde se desdibuja esa figura de autoridad, más bien pensar desde el punto de vista cómo hacemos para que esta crítica tenga un componente también de formación. No desde la destrucción, sino tal vez desde formar a ese artista que está en creación, o decir por qué es problemático que hable de su obra así, darle un punto de vista más amplio, no desde el punto de vista de destruir la obra del otro. Por ejemplo, cuando estuve en el mundo del cine, dije, es muy difícil hacer una película. Yo hice un documental y dije, es muy difícil el mundo de cine, no hablen más de las películas, no las destruyan porque igual cualquier película es muy difícil hacerla. Puede ser uno crítico pero eso de destruirlas y que "esto es una basura", puede ser más que hiriente, como que está cortándole las alas a un creador y eso puede ser muy contraproducente.

-L: Me gustó lo que hablaste al principio, eso de que viene de un lugar muy privilegiado, digamos, pues Bogotá es extremadamente privilegiado a comparación del resto del país, pero estas figuras de autoridad de la crítica son hombres, que

también son hombres académicos con ciertos privilegios. A mí me ha llamado mucho la atención la crítica desde que inicié la carrera, pero lo veía como un lugar lejano porque justo yo no quería ser esa figura de autoridad, porque tampoco cuadraba ahí.

-A: No había referentes...

-L: Y no soy hombre.

-A: ¡Exacto!

-L: Entonces primero eso, como no soy hombre, como no quiero destruir pero si quiero analizar. No cancelar pero a mí sí me gusta ver dónde hay fallas... pero sí lo veía como un ejercicio muy lejano.

-A: Pero no, es súper interesante porque lo que tú estás diciendo tiene mucho sentido, sobre todo cuando tú dices que no te identificabas con un crítico hombre de élite que habla sobre arte. Para mí, algunos referentes que fueron clave viniendo del campo de la literatura, cuando yo tomé un curso con Ximena Gama, leíamos a Carolina Ponce León. Carolina Ponce León tenía una columna que no recuerdo cómo se llamaba, pero era en El Tiempo y ella también sacó un libro que se llama El efecto mariposa. Ese libro es un compendio de columnas sobre arte contemporáneo. Ahí ella habló de Mapa Teatro, hablaba de todos los artistas, no sé, como Cárdenas, incluso de Botero, de Feliza Bursztyn. Yo me leí eso y dije: quiero hacer algo así para El Rayón, algo así medio pedagógico,

creo que no destruye una cosa sino que tenía un componente formativo totalmente, quiero explicarle a la gente qué hizo este artista. Me interesa más que esto lo entienda y no destruir, no me interesa, es que esa es otra postura de la crítica. ¿Cuál es la postura de la crítica? enaltecerse uno mismo como "qué inteligente eres porque estás diciendo eso", que tienes muchos referentes y un poco como mostrarte ese "mira cómo soy inteligente", o quiero es más bien que tenga un efecto democrático. Decir que esto va a llegar a un público donde alguien lo va a entender y va a poder transformar esa obra en algo positivo para lo que está pensando o algo malísimo, eso no hizo nada bueno, pero igual ya entendí la obra.

Entonces ese componente pedagógico para mí me transformó un poquito el sentido de lo que yo quería hacer con El Rayón y creo que esta es la primera vez que lo digo, pero esa influencia para mí, yo me acuerdo que yo saqué el libro de la Luis Ángel Arango porque no se consigue, yo lo leí, me leí las columnas y es lo que más me ha influenciado. Después leí su libro de Tantas vueltas para llegar a casa, y lo que yo también les digo, yo di muchas vueltas para llegar al periodismo de las artes plásticas, o sea, yo escribí sobre música, sobre lo afro, sobre lo derechos humanos, sobre política, es que hubo tantos momentos donde yo cubrí muchos temas porque uno periodista freelance no se puede casar con un solo tema, pero entonces digo tantas vueltas para llegar al periodismo de las artes plásticas, también ese libro me pareció muy bueno sobre todo como ella narrando desde el punto de vista mujer, cómo ella construye también toda una carrera supremamente aguerrida en el campo de las artes plásticas que sigue siendo

muy masculino. Es como un referente de lo que tú dices, no he tenido referentes hombres. Yo por ejemplo no me dediqué al cine porque no tuve esas referentes haciendo cine, haciendo películas y dije no, yo no veo directoras casi, yo no voy a ser cineasta. Entonces en el arte sí hay mucho más referentes mujeres pero claro, referentes de críticas mujeres, no las hay tanto, igual son contadas en Colombia. Está el fantasma ahí, obviamente Marta Traba, pero que también es muy de la escuela de la autoría, esta mujer de ser bien, de destruir. Sí, pero que también tenía un programa en televisión que formaba públicos también.

-L: Sí, es que ahorita pensando, creo que hay falta de diversidad de discursos.

-A: Sí, aunque yo siento que cada vez están apareciendo más, o sea, como que en este momento hay una agenda también alrededor del Ministerio de Cultura que está en eso. Cambió su nombre al Ministerio de las Culturas y los Saberes entonces ellos tienen una agenda muy politizada alrededor de eso, de las comunidades indígenas, de lo que se está haciendo en muchos territorios, pero que eso puede volverse como instrumentalizador, de tener esta agenda pero lo que necesitamos es transformarla de raíz, (...) como que el arte y la cultura empiece a circular en distintas zonas, que haya un circuito más nacional y deje que todo pase solo por Bogotá, Medellín y Cali.

-L: Y sí, sería también muy chévere que en este momento los podcast confronten un poco a los académicos, a la escritura

académica.

-A: La verdad sí. Yo también siento que es muy importante confrontar eso porque están escribiendo para un público totalmente endogámico. Es decir, la academia es un organismo endogámico donde solo está pensando en sí mismo y es como para hacerse más puntos para escalafonar, o seguir la jerarquía. Y si la universidad está en crisis, tiene que repensar en esos formatos de difusión. Hoy ya mismo salió que estas revistas indexadas están ahora en un gran problema por citar fuentes falsas, también se cae todo ese sistema donde hay una autoridad gigante pero que finalmente no es tan autoridad porque son fuentes falsas. Entonces hemos tenido esta jerarquía tan alta sobre lo académico y finalmente nos damos cuenta que no están tan arriba en el escalafón, sino más bien han establecido algunos mecanismos de permanecer en el poder como gran autoridad y eso también es muy cuestionable, y ya llega la hora en que las universidades tienen que repensar los formatos de formación, de distribución, de divulgación de sus proyectos, de sus publicaciones. Así lo dije en la entrevista de esferapública.

-L: Bueno, creo que eso es todo por ahora. Muchas gracias Ana Luisa.

-A: Yo feliz aquí hablando. Me encanta tu proyecto.

Purgatorio: conversación con Lucas Ospina

Para dar cierre al capítulo “El Caso L.O.” invité a Lucas Ospina el 9 de agosto de 2024 a la Facultad de Artes ASAB con el fin de realizar una entrevista abierta al público y conversar sobre su trayectoria como artista y escritor, sobre la crítica de arte y la crítica que recibió de sus críticas. Lucas Ospina profundiza sobre la *Revista Valdez* y las publicaciones universitarias o de estudiantes, sobre las facultades de arte, la cancelación, la solemnidad, el sentido de escribir crítica de arte y cómo las nuevas generaciones se pueden pensar seriamente la crítica y la práctica artística como algo “no-serio”.

Conversar con Lucas Ospina después de haber terminado la monografía permite tener dos perspectivas y dos temporalidades sobre sus gestos. El primero con la búsqueda de las reacciones a sus críticas entre las dos primeras décadas de este siglo, y segundo, con esta entrevista, la mezcla entre sus intenciones y reflexiones de lo escrito con una distancia temporal de alrededor de una década.

A continuación se presenta la transcripción de una parte de la conversación.

La entrevista completa puede escucharse aquí:
https://www.youtube.com/@PosicionesIncomodas

-(L.O.) Lucas Ospina
-(L) Laura Guerrero Morillo

-L: Muchas Gracias Lucas por aceptar la invitación. Lucas Ospina es artista, profesor, un poco de todo. Me puse a pensar que yo lo he referenciado a usted por Pedro Manrique Figueroa, incluso por el Salón Nacional del 2019, pero no mucho por su escritura. Entonces también fue toda una indagación del trabajo de la escritura de Lucas Ospina donde me encontré con críticas, con juegos, con chistes, con ironías, que me fueron llamando mucho la atención y me fueron adentrando a este universo de personajes y de opiniones que usted manifestaba cada semana entre el 2000 hasta el 2017 más o menos, una actividad muy frecuente, muy activa. Me gustaría primero hablar de la *Revista Valdez*, ¿nos podría comentar un poco de dónde surge la idea?

-L.O: Bueno, sobre la *Revista Valdez*. Cuando uno va a una universidad uno toma una cantidad de clases. Hay personas que escriben los textos para esas clases, para el profesor, para la nota, porque de pronto es una obligación, pero en mi caso y en el caso de Bernardo Ortiz o de François Bucher, uno ve ese espacio no para hacer la tarea, sino para decir algo que uno tiene que decir. Y en esa medida, como el texto no estaba dirigido a la clase, pues muchos de esos textos sobreviven y uno los va guardando. En ese momento, estamos justo en la transición en que uno escribe en máquina de escribir y en un computador. Estamos justo en ese momento. (...) Pero lo que sucede es que guardamos una cantidad de textos en

muchos formatos, en fotocopias, en archivos que teníamos por ahí. Y después, empieza a ocurrir un cambio en la Galería Santa Fe que es una galería en ese momento. (...) De pronto a ese espacio, por algún motivo, llega una persona que se llama Jorge Jaramillo y decide otra vez que sea una sala, como lo fue durante su momento, cuando estuvo el Museo de Arte Moderno ahí durante cuatro años, y le vuelve a dar un significado como de exposición. Sin embargo, en ese proceso también le meten exposiciones protocolarias. Viene tal embajada y trae tales obras y le toca exponer eso, pero yo creo que él se pregunta con quién puedo trabajar para hacer otras cosas sin tener nada de presupuesto y que les interese esto. Y en esas nos llama una curadora que se llama Carmen María Jaramillo, que es amiga de Jorge Jaramillo, y ella es historiadora y nos recomienda y dice "de pronto a ustedes les interesa". Y entonces a Rosario López, a Bernardo a mí Jorge nos dice que si queremos exponer en toda la Galería Santa Fe. Antes de eso yo también me he ganado un salón de arte joven, que organiza la misma galería y que ha sido hecho en Corferias, entonces me dan dos premios, recibo uno de esos, el otro se lo dan a Delcy Morelos. Y entonces con eso nos dan la galería y hago sobre todo una invitación. Hacemos con Bernardo una exposición chiquita que es como un CD y nos tomamos unas fotos así y hacemos un montaje como de la cúpula del planetario y nosotros todos grandes enfrente de la cúpula del planetario.

En esa época, miren lo viejo que es, había llegado en CD, entonces cuando uno sacaba la invitación del sobre salían un CD así en papel circular. Entonces Jorge Jaramillo dice "esta

gente como que hace un poquito más cosas" y casi que dice "¿qué hacemos? no tengo nada programado para tal fecha", o "me van a meter esta exposición si no tengo nada acá". Como no hay presupuesto pues le daba vergüenza llamar a artistas así grandes o reconocidos y decirles "vengan, pero no tenemos nada de plata" y también, la galería no tenía celador. Cuando hago la primera exposición ahí, me acuerdo, o esa que hicimos con Bernardo y Rosario López, yo pido las llaves para ir los domingos, y me siento en una silla, y abro la puerta de vidrio, y entra toda la gente que viene para el Planetario, y está lleno, y se roban o se caen cosas, pero para mí es más gratificante ver la galería abierta y sobre todo un domingo que va mucha gente al Planetario que verla cerrada, pero así de informal era. Y en esas entonces, como de un año después de haber hecho alguna exposición, algún diseño gráfico de algo, entonces Jorge Jaramillo dice "¿por qué no hacemos algo más, por qué no hacemos una revista?" Y yo veo que usted es amigo de Bernardo, conoce otra gente, yo le digo "soy amigo de François Bucher", y Jorge Jaramillo piensa que le estoy mamando gallo, piensa que François Bucher es un invento, piensa que nos lo hemos inventado entre Bernardo y yo. Un día nos toca presentarle a François Bucher y decirle "mire, él existe, no lo inventamos".

Esa primera revista nos sentamos con Bernardo, que ya hemos hecho diseño gráfico, hemos diseñado un catálogo en un salón de arte joven, ahí en un formato de monas, de álbum, y pensamos qué nombre le ponemos a la revista. Anotamos unos nombres en un papel y nadie sabe bien cuándo sale eso. Sale tal vez en parte porque a François le gustaba algo

que él llamaba la “cultura pop” pero una cultura pop como dándole trascendencia al pop, no viendo el pop como otra como superficialidad o frivolidad, sino dándole trascendencia, y pensamos tal vez en cuáles son los ídolos colombianos, entonces uno dice “este, fulanito”, y de pronto “no, pues Juan Valdez”, que sí es un ícono en ese momento por el café. Y después decimos, chévere lo de Valdez, y después entonces François le pregunta a alguien y le dicen que en Cuba el apellido Valdez era muy común, porque era el apellido de los bastardos. (...) Entonces cuando Jorge Jaramillo dice, ustedes pueden hacer una revista, tengo un presupuesto y la tengo que ejecutar como en un mes. Dijimos, listo, hagámosle. Si no se pierde la plata. Sí, se pierde la plata, tienen que ejecutarla. Listo. Y ejecutarla es diseñarla, escribirla y mandarla. Cero plata para uno. La plata es para la imprenta. Y le propusimos a Jorge, vamos a esta revista nosotros tres primero y el segundo número se abre al que quiera, a todo el mundo. En ese momento no hay internet entonces tener una revista es sentir que uno tiene algo, sentir es un manifiesto. Todas las vanguardias artísticas del siglo XX hicieron revistas. Duchamp nunca expuso el orinal, pero lo primero que hizo con ese orinal fue llevarlo al estudio de Man Ray, tomarle una foto y ponerlo en su revista. Entonces la revista es lo que hace que haya memoria, es el manifiesto, etc. Y nos inventamos reglas raras para la Valdez.

Como no nos poníamos de acuerdo, entonces la revista tenía dos editoriales. O tres. Uno, el que no se escribía, que era el de Bernardo, que él no se manifestaba para escribir el editorial. Otro que era el de François, que cogía para un lado, y otro que

era el mío, que cogía para otro lado. Y también en esa época Bernardo compró un computador y traía un CD. Y entonces nos dimos cuenta que traía peliculitas y era uno como un bobo mirando el computador una peliculita de un minuto hecha en gifs, “increíble esta tecnología”, pero decíamos ¿cómo hacemos la tecnología en la revista? entonces pensamos en un flipbook y ese era una de las partes de la revista siempre trae una peliculita en la esquina.

También en la Universidad de los Andes, en ese momento no destacaba por sus profesores, destacaba un poco por su programa, que lo habían hecho muy bien María Teresa Guerrero y Hernando González, mirando la Bauhaus, mirando una cantidad de escuelas en Europa, mirando Black Mountain College en Estados Unidos, leyendo Néstor García Canclini y haciendo un programa muy vivido que en su estructura tenía cosas muy buenas, pero los profesores buenos no estaban ahí y los artistas egresados de ahí pues habían dejado existir porque el programa había estado cerrado entre el año 73 y el año 84. Que lo habían cerrado para darle una lección al resto de estudiantes revoltosos a final de los 70 de que sí podían expulsar gente y sí se podía cerrar un programa. Entonces, fue una manera de contener al castrochavismo antes del castrochavismo y que no contaminara la universidad. Pero más allá de eso, entonces tenía una muy buena biblioteca. La gente iba de otras universidades a ver la biblioteca. Estaba todo metido en anaqueles con vidrio, no se podían sacar los libros. Pero de tanto sacar los libros teníamos aburridísima la señora de la biblioteca y ya nos abría los vidrios y sacábamos todos los libros. Y entre esos libros había muchas revistas, estaba

Artforum, estaba el *ArtNews*, estaba la *Revista Parkett*. Cada vez que llevaba la *Revista Parkett* con Bernardo nos retábamos a ver quién la había leído, visto primero. Y en una de esas revistas también era la revista *October*, que es como la revista emblemática de la inteligencia e intelectualidad del arte de Nueva York. Y nos intrigaba mucho cómo la revista *October* no traía imágenes. Y decíamos, eso es un buen detalle, una revista de arte que no trae imágenes y que si trae imágenes están pixeladas. Y había un referente local de la revista *October*, que es una revista que se llamaba la *Revista Eco*, que es una revista que se saca en una librería emblemática de bogotá que tiene tres sedes que es la librería Buchols que es de un emigrado judío de alemania que ya tiene allá una librería que tiene una galería y viene acá huyendo pues de la persecución nazi, y monta acá y también es dealer de arte y monta cada dos esas tres librerías y patrocina una revista que en su momento muchos de esos emigrados empiezan a traducir a español una cantidad de artículos que sólo después llegarían acá a Colombia, 30 años después. Ahí uno se encuentra por ejemplo en los años 60 o 50 textos de Walter Benjamin traducidos al español, textos de Hannah Arendt traducidos al español, por supuesto está hecha bajo el canon de la cultura de occidente parecida a la revista española de Ortega y Gasset. Pues nos gustan esos referentes. Son revistas así chiquitas sobre todo de texto.

Eso es otra regla. Será una revista en blanco y negro y no traerá muchas imágenes, y sobre todo textos y en esa revista pues ponemos los textos que habíamos escrito para la universidad sobre todo. Y escribimos otros textos, no sabemos muy bien

a veces quién los escribió. Con François escribimos un cuento sobre Pedro Manrique Figueroa donde se va a donar a un museo porque alguien le le dice a Pedro Manrique Figueroa que la función de los museos es mantener las obras, y el tipo es un mantenido y no tiene plata, entonces jura que donándose al museo, el museo lo va a conservar y lo va a preservar vivo. Escribimos un cuento a dos manos y en este momento no sabemos quién puso tal frase, quién puso la otra. Era un momentico, qué es lo que hace la universidad. Uno se juntó con dos o tres amigos, uno no se acuerda de las clases, uno casi no se acuerda de los profesores, uno casi no se acuerda de las entregas y uno lo que guarda es como esa amistad y de ahí sale esa revista. Con Jorge Aramillo la revista es gratis, y uno de los manifiestos de la revista es que no solo es gratis por ser del distrito, sino que es gratis para ser libre y es libre para ser gratis.

Sacamos esa primera revista, la regalamos en una de esas inauguraciones, después otras exposiciones que hacemos, no me acuerdo cuál. Antonio Caro manda una carta diciendo que le parece el colmo, que tres gomelos, no dice gomelos, pero sí dice tres muchachos de Altar Curnia, una universidad de élite, usen los recursos públicos para aprovecharse y sacar una revista sin el concurso de los otros “hay que recordar que los recursos públicos”, no sé qué. A raíz de eso nos inventamos una sección que entonces es una señora que le responde al lector en la revista, se llama la señora Robles y ella le responde a Antonio Caro. Y ya después el segundo número lo abrimos y cuando ya tenemos el segundo número listo para publicar, para lanzar, a Antanas Mockus le da disque

por querer ser presidente de colombia y renuncia a la alcaldía y en ese momento nombran a un acólito de Mockus que se llama Paul Bromberg y él dice que el distrito no debe patrocinar ninguna publicación, eso no es función del distrito, y entonces le cortan la financiación. (...) Y en esa, me acuerdo que me voy con una canasta y meto proyectos en, como en todas las convocatorias, había convocatoria para exposición individual, exposición colectiva, curaduría, no sé qué, y yo me voy con una canasta y llevo sobres con proyectos para cada vaina a ver cuál me sale, y la única que me sale es la de Valdez, de pronto solo yo mandé, nadie más mandó, no sé. Y entonces ahí nos dan plata para imprimir ese segundo y el tercer número, y esos ya están abiertos, ya en ese momento hemos hecho convocatoria, cada vez que uno conoce a alguien que escribe, uno le dice, yo le publico eso. ¿Importa el largo? No. Jaime Iregi siempre nos mandan una vaina como de 10 páginas y se la ponemos toda. Y solo la leemos cuando ya está diseñada impresa. Es una revista donde los editores ni siquiera leen lo que publican.

Tenemos como estas reglas y después hacemos un número cuatro al final hacemos un número cinco que casi que no lo podemos terminar porque seguía creciendo se iba volviendo muy grande y lo lanzamos como en tres sitios diferentes. Yo creo que en una de esas con el concurso de una curadora que se llamaba María Inés Rodríguez, dio una plata para la impresión, entonces lo llevamos a un evento que había en Puerto Rico donde ella conocía a la curadora y nos invitan allá con la revista y yo llego con una maleta así de grande llena de revistas Valdez, así de 500 páginas y pongo la maleta y porque

eso iba a estar en una exposición. Entonces dejó la maleta y la abro mientras tanto sólo para que se ventilen dejarlas ahí y me voy a almorzar y cuando vuelvo veo que la maleta está casi vacía sólo quedan como cuatro revistas Valdez y sucede que ha venido un colegio y alguien ha pensado que las revistas son para regalar, entonces se regalaron todas las revistas, todo el tiraje se regaló en Puerto Rico. Y después nos invitan otra vez al Encuentro de Medellín y se hace otra reedición para el Encuentro de Medellín y yo digo estuvo chévere lo de Puerto Rico, entonces vamos a un sitio de ajedrez que hay y repartimos todas las revistas en el sitio de ajedrez. Y después por conexiones de François Bucher se entera de que hay un evento que se llama la Documenta de Kassel y entonces le dicen que va a haber una cosa de publicaciones y les muestra, mira aquí tenemos la revista Valdez y se inventa algo y entonces invitan a la revista Valdez allá a Kassel, a La Documenta, a una charla donde había menos personas que acá. Y donde en ese momento Luis Ospina, mi tío, ha hecho una película que se llama "Un tigre de papel". Y yo consigo proyectarla en un salón como con dos personas. Entró una familia, pero la familia se salió como a los tres minutos. Y Luis Ospina se encarga de llamar acá a El Tiempo y a periódicos de "gran, espectacular, triunfal estreno del Tigre de Papel en la documenta de Kassel". Y sale así como, la película sobre las mentiras tiene también un lanzamiento de mentiras.

Y eso es un poco la historia, ya después nos dicen que hagamos la *Revista Valdez*, todo, pero no es que no haya amistad, pero ya no estamos en ese momento de la vida. La última vez que nos invitan a hacer algo es para la Feria Artbo,

entonces supuestamente el curador quiere que pongamos la *Revista Valdez* en las cositas de proyectos y yo digo que no me interesa mucho hacer eso ahí y que si me interesa sería para hacer algo raro ahí. Yo no sé, gente desnuda leyendo la revista. Algo molesto ahí. Pero al galerista no le gusta, ni al curador le gusta. Y yo digo, no, qué jartera hacerle el juego a esa cosa. Y ya quedó claro que es que no, eso es un momento, no hay para qué repetir eso. Y me gusta que circule así, como porque alguien quiera hablar de ella. Pero también, pues en este momento está, ¿no? Ustedes seguro acá lo han visto, está la gráfica por todos lados, hay lo que llaman fanzines en muchos sitios, que siempre han estado, pero sí veo que hay algo ahí con lo gráfico, con imprimir libros, con diseñar, que está ahí, la revista lo que hizo fue usar ese género, pero también el género revista de arte.

-L: Y en la *Valdez* hay muchas mezclas, sí, es como un collage de muchos textos y de gestos, que es algo en lo que me centro, sobre su trabajo, los gestos que se aplican allí, ¿cómo hacer crítica desde cuentos cortos?, ¿cómo enfocarse en una pintura muy famosa como el Jardín de las Delicias, en una cosa mínima y hacer cuatro o cinco líneas sobre eso que al final también resulta siendo una especie de crítica? Ahorita también mencionaba que ustedes estaban en ese tránsito de la máquina al computador, pero haciendo esta investigación me di cuenta que la *Valdez* está como justo en un momento de tránsito entre la crítica hecha en periódicos, en columnas por críticos como José Hernán Aguilar o Carolina Ponce de León, hacia migrar todas estas discusiones a las plataformas digitales, como Columna de Arena y como esferapública, que al principio era

como una lista de correos de Yahoo. Entonces ahí se ubica la *Valdez*, justo en ese tránsito, que también me parece muy interesante que incluye esos gestos. Con Lucas nos reunimos hace unas semanas y yo le decía que una parte del otro capítulo es "la crítica seria", que es como toda esta crítica hecha en columnas y por gente como hiperespecializada en el campo, elevada y que nadie entiende. Y ustedes llegan, claro, siendo recién egresados, con este montón de gestos de introducir, por ejemplo un flipbook, de hacer traducciones mal hechas, sin permiso, de hacer crítica de otras maneras, pero que también pasa un poco desapercibida... me parece, pues sí, no la tenemos tan presente, sino hasta en algunas investigaciones, y no se adapta a este formato tan común de la crítica seria. Entonces, decidí nombrarlo como "crítica no-seria", pero no sugiere que no se toman en serio esto, sino que justamente se lo toman tan en serio que buscan otras maneras de expresión o de otros formatos para escribir crítica y para lanzar opiniones, pensamientos. También me parece interesante que lo hace siendo artista, entonces acá también entramos como a otro grupo de los críticos que son los artistas-críticos, que tienen alguna otra propiedad para entrar a la discusión. Y bueno, yo quisiera también preguntarle con esta línea, sobre, claro usted ahorita habló sobre Los Andes, pero quería preguntarle sobre el espacio de reflexión sobre las artes en las academias, y siendo usted profesor, o también como lo fue en algún momento estudiante ¿en qué espacio queda la crítica en estos ámbitos académicos? porque claro, la *Valdez* es un ejercicio autónomo, de ustedes fuera de la academia, y cogían trabajos de ahí pero no estaba pensado para una clase. Entonces sí tengo una duda también acá en la

ASAB, ¿qué espacio se da para la reflexión sobre las artes, no solamente para la creación, sino para la reflexión?

-L.O: Sí, con lo primero de la crítica no tan seria, pues lean la primera parte de tu texto, donde mencionas precisamente cómo algunos críticos no tan serios o los que quieren publicar lo que les da la gana hacen folletos, y por ejemplo en relación a la exposición hay un señor ahí que hace un folleto de 50 páginas o algo así, es decir, algo más grande que la exposición misma. Y cómo hay todas esas pugnas en esos folletos, uno critica al otro de pronto a veces porque es liberal o es conservador, o para posicionarse uno como persona de gusto y mostrar que uno no es un nuevo rico, sino que uno sí tiene gusto. Que es lo que nos distingue los mafiosos, nosotros sí tenemos gusto, ese es el nuevo rico, etcétera. Pero más allá de eso, la idea de poder tener un mecanismo de difusión y de reproducción a la mano y tenerlo sin intermediario hace que pasen esas cosas, tanto esos folletos como todos esos periódicos que también se inventan, hay un periódico que se llama *El Zancudo*, y uno ve una cantidad de viñeticas y de jueguitos y de mucho juego con el lenguaje, de muchas maneras. "*El Zancudo* es el único ante el cual el gringo nunca pudo". Es un periódico antiimperialista, etcétera, nacionalista, reaccionario. Eso se vio muy bien en la exposición "Tipo, Lito, Calavera", ahí estaban muchas de esas publicaciones. *Fantoches*, etcétera, todas esas. Entonces a veces se nos han olvidado, parece que esto fuera novedoso, como "Uy, tan punquetos estos jovencitos de Los Andes en los 80 hicieron eso" No, eso ya estaba ahí, siempre ha estado en el aire. Por ejemplo sólo miren el catálogo que sacó Andrés Frix sobre gráfica en los 80 de conciertos de punk y de música

alternativa, yo no sé quién recopiló eso pero todo lo que uno vio en los postes en esas épocas y que es lo más efímero del mundo, alguien se dedicó a coleccionar eso y es un catálogo así, publicado por el distrito. Y ahí está también esa transición del papel y de dibujar a mano, a poder copiar, fotocopiar, reproducir imágenes con fotocopiadora. Entonces eso siempre ha estado ahí.

Lo que veo es que la idea de la columna a veces es lo que es anacrónico. Por ejemplo, yo empecé a escribir en parte porque siempre he escrito y siempre he leído literatura, pero empecé a escribir sobre arte porque la información empezó a estar a un clic. Uno se enteraba cuál era el comunicado de prensa de tal institución, uno se enteraba de cuál era el presupuesto de tal lugar, uno se enteraba de lo que había dicho fulanito en la entrevista y ya no le tocaba no transcribir toda la entrevista, sino que era copiar y pegar. Entonces, uno se ahorraba mucho tiempo y si uno quería dar clase y si uno quería todavía hacer exposiciones de arte y dibujar y tener una relación estable con alguien, pues sí se podía escribir en esta época a ese nivel. Antes era más difícil, le tocaba a uno irse a la Luis Ángel, buscar el periódico, buscar la página, transcribirlo a mano, en cambio ahora es copiar y pegar, entonces esa aceleración hace que también se acelere el flujo de crítica. Pero también la columna del periódico o la columna con límite de caracteres empieza a tener una cantidad de limitaciones, por ejemplo en el año 2016 ya cada vez que me tengo que escribir la columna de la *Revista Arcadia* me cuesta, y me cuesta porque es una columna a la que no le puedo poner imágenes, es una columna a la que no le puedo poner vínculos y es una columna que

si se alarga no la puedo alargar. Entonces me siento como en un formato que no corresponde, mientras que en la *Silla Vacía* o en *070*, en ese momento también dejo de escribir en esferapública, si me puedo extender, si puedo hacer cosas más largas. Entonces, empiezo a ver que esa idea de la columna, y también la columna, entonces, ¿por qué es importante? ¿Porque está amparada por un gran medio?, porque cuesta imprimir un periódico y solo algunos medios sí pueden imprimir el periódico y reproducirlo, entonces eso se muestra que sí costó y como sí costó, entonces sí importa, pero si yo la pongo en internet, en internet cualquiera publica, entonces no cuesta. Entonces me empieza a gustar lo otro.

Aunque también leer en internet es difícil y cada vez más, estamos leyendo algo en internet saltan alertas. ¿Cuántos pdf tienen en el celular que nunca van a poder leer porque el pdf no está diseñado para leer el celular? si los diseñadores sacan por ejemplo la nueva *Revista Gaceta* del Ministerio de Cultura y es que descarga el pdf, traten de leer el pdf de *Gaceta* en el celular. Nadie. Le toca a uno pasear entre columnas, se le pierde una cosa. En vez de diseñar una *Gaceta* versión kindle que se adapte a cualquier tipo de pantalla. Pero si estamos siempre en esas transiciones. Pero repito siempre me paro ahí como lector, por eso es que me doy cuenta que no se puede leer la *Gaceta* en el celular y me molesta. Ahí no estoy parado como diseñador, es una crítica como lector y cuando uno lee pues le gusta escribir y también a veces uno escribe porque uno se acaba de leer un libro y le gustó tal cita y uno dice ¿a quién le clavo esa cita? Uno sólo quiere poner la cita en algún lugar. Pero es igual a lo que hace un pintor. Uno a veces

quiere poner un rojo en algún lugar y uno se inventa un cuadro para poner un rojo. Es decir, el ejercicio de la escritura no es un ejercicio mental, solamente intelectual, es un ejercicio totalmente plástico para mí, copiar, pegar, insertar, es un collage, eso es escribir también. Y también es muy diferente escribir para uno, para su diario, a escribir para publicar.

Yo escribo para publicar. Hay escritores que escriben para sí mismos, para diarios, pero yo solo escribo para publicar. Y también me gusta escribir para nombrar. Me gusta crear situaciones, verlo como si fuera una novela de Balzac, ir a Artbo y verlo como si estuviéramos metidos en una novela de Balzac, pero decir los nombres. Uno no se lee una novela de Balzac y ponen la señora X y Menganito, no, ponen los nombres. Entonces a mí me gusta poner los nombres, pero al poner los nombres, pues son los nombres. Se está uno metiendo con cómo viven las personas, se está uno metiendo con sus trabajos que están en el medio del arte ligados con la vida misma. Entonces, es un lugar que también tiene sus problemas. Y también me interesa a veces en mencionar los nombres, puede que yo no haya hecho mucha crítica de lo que llaman obra, aunque si se mira bien, por ahí están esos textos, hay toda una serie de textos sobre un Premio Luis Caballero, hay textos sobre varias exposiciones de la Luis Ángel Arango, de muchas cosas. Pero me interesa también sobre todo escribir sobre lo que de alguna manera afecta la comprensión de arte o la pervierte. Por eso cuando escribo sobre Botero digo, este cuadro del niño de Vallecas es una maravilla o la Mona Lisa de 12 años de este año es una maravilla, pero este cuadro de Botero esto es pura mercadotecnia, o la donación Botero ¿qué

están haciendo allá esas obras? por siempre y para siempre en ocho salas, cubriendo tres turnos de celaduría por día y haciendo que el 80% de la colección del Banco de la República esté en una bodega y nadie la pueda ver, mientras que estamos viendo una exposición curada por el mismo Botero, donde no hay un solo Botero anterior al año 70. Entonces sí tengo que hacer esa crítica porque la gente le dice a uno, Botero mecenas, Botero no sé qué, pero a mí me parece que, como lo dijo una vez William López, eso es el mayor secuestro museal que hay en este país, y es intocable porque es Botero. Y afecta a esta generación que no tiene dónde exponer, o no tiene dónde ver obra reciente de la generación anterior, porque está guardada en la bodega mientras vamos allá y vemos 123 obras de Botero acá. Muy bien ver el Picasso, muy bien ver lo otro, pero hay que hacer esta crítica, hay que hacerla porque nadie más la está haciendo.

Y también estoy en un trabajo donde lo puedo hacer, que ahí voy a lo de la universidad. Estoy en un trabajo donde el salario que me pagan inmediatamente, es tan desigual este país, que el salario que me pagan inmediatamente me posiciona como clase alta en este país. Es decir, soy parte del menos 1% de este país que recibe ese salario de manera estable. Y también estoy en una universidad. Y también esas cosas las digo en clase. Si las digo en clase, ¿por qué no las voy a escribir? Solo porque la clase es un espacio protegido, entonces para mí la escritura también ahí es una extensión de lo que uno dice en la clase, es simplemente ampliar la audiencia y es también crear memoria, las clases son para pensar. La clase detiene el tiempo del estudiante, detiene el tiempo de la persona que está

ahí de docente y al detenerse y al parar, uno piensa. Entonces uno está dictando la clase y se le va escribiendo el texto que va a escribir. Es un proceso totalmente integrado. Pero uno está escribiendo porque es algo que también está pasando aquí ahora y uno abre el periódico y nadie lo está diciendo. Y está alterando ese fenómeno, parece pasajero, pero está alterando algo, la percepción de arte y está afectando no solo a mí, sino a mucha gente. Entonces, ahí es donde está también la universidad.

Desde que entré en el año 2003 a la Universidad de Los Andes quería hacer como una especie de *Revista Valdez* allá, una revista que estuviera suelta. Pero hacer una revista una universidad es un gallo: comité editorial, presupuesto, etc. Y después del año 2005 meten dizque revisión de pares y ahí si digo no, no hay manera de hacer una revista acá. Revisión de pares, y comité, indexada. Y estoy de asesor de grado de un estudiante, de una persona que decide cuestionar todas las jerarquías, que hace su proyecto de grado sobre hacer un proyecto de grado en el Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes y sobre las jerarquías, y en ese momento, por ejemplo, yo estoy dictando un curso que tienen que tomar todas las personas para que puedan ser monitores de clase,y ahí leemos textos raros. En ese momento por ejemplo, sale “El maestro ignorante” de Ranciere y leemos ese texto que tiene unas cosas buenísimas. Y este estudiante dice “ya sé”, una de sus pautas de su proyecto de grado es hacer tarjetas como asesor de proyectos de grado y dárselas a los otros estudiantes. Es decir, hacernos competencia a los asesores. Y mandar cartas absurdas al consejo: “Señores,

consejo, Departamento de Arte. Tengo claro que por el numeral tal del reglamento, una persona que no ha visto un curso no puede ser monitor de ese curso y por lo tanto me propongo como monitor de este curso que no he visto. Atentamente, Felipe González." Y claro todo el mundo: "Ay, sí tan chistoso, seguro es asesorado suyo" no sé qué, pero uno alza la mano y dice sin embargo aquí algo llamativo. O sea pensemos, paremos, ¿por qué el monitor de la clase tiene que haber visto la clase? es más ¿no es contraproducente? (...) Entonces, da para unas muy buenas discusiones. Y Felipe entonces hace esas asesorías con los otros que están en proceso de grado, pero son secretas. Y sin embargo, saca una publicación en una hojita de papel por lado y lado, y a una la llama a "Convergencias" y a la otra "Resonancias". Entonces, en "Convergencias" habla sobre lo que él piensa que va a pasar en las conversaciones. Y en "Resonancias", él habla sobre lo que pasó en las conversaciones con los estudiantes, pero no menciona nombres propios, solo ese espacio liminal entre las convergencias y las resonancias es secreto. Y saca esa publicación durante 16 semanas que dura el proyecto de grado, y cuando yo miro esa publicación digo: esa la publicación que yo quiero hacer acá. Entonces le digo a Felipe "lo siento Felipe pero la institución se apropió de su trabajo. No nos vaya a acusar de plagio aunque si lo lo es, es tan plagio que le vamos a poner su apellido a la publicación", entonces la publicación se llama *González*, es una publicación que sale en una hoja impresa por lado y lado y que publica todo lo que quepa en una hoja de papel. Ahorita va en el número 574, o sea ha salido 574 veces y estamos montando todo el archivo en internet. Hubo dos personas Andrea Infante y Paula Leuro que hicieron

toda una exposición del archivo de *González*, ellas fueron las editoras de *González* como durante año y medio y buscaron todos los *González* e hicieron una exposición buenísima en todo un edificio del Departamento y lo forraron de papelitos y uno se podía llevar los *González*, viñetas, frases célebres. Algunos profesores de planta insistían en que no se debía hacer esta exposición, que por qué no montábamos un PDF en internet y ya. Y en parte no les gustaba pues porque nunca han publicado en *González*, pero nunca han publicado en *González* porque alguien también ha publicado cosas sobre ellos en *González*. Y cuando uno mira los 574 *González*, ahí está la historia, el lado B de la historia del Departamento de Arte, mucho más completo que cualquier ejercicio que haya hecho alguien sobre la historia del Departamento de Arte de esa universidad. Y cuando dicen, no, ahí siempre escriben los mismos, pues Paula Leuro y Andrea Infante muestran la estadística: más de 300 personas han publicado en *González*. Y muéstreme una sola publicación en esta universidad que ha tenido 574 números, no la va a encontrar. Que sí, que no tiene pares, que no tiene cosas, pero es así. Alguna vez una directora del Departamento estaba algo molesta porque hay alguien usando un seudónimo que se llama "la institución" y publica cosas, desde hoy "la institución" determina que dejará de existir la institución. Y esa directora de departamento se pone muy molesta y en un consejo dice algo que es una belleza, en un consejo de profesores dice "¡es el colmo, no pueden usar ese seudónimo de 'la institución'!", ¿por qué? "¡Porque yo soy la institución!". Y yo le digo a una colega, uy, esto ya pagó los 10 años acá, esta frase está... El día que usted me vea diciendo que yo soy la institución, con esa seguridad, por favor, péguenme

un tiro o algo. Y obviamente piensan que yo soy el que tiene ese pseudónimo. Yo les digo, si quieren vamos a La Fiscalía, es muy fácil, solo tienen que rastrear el IP, mirar de dónde viene el correo de "la institución", mirarlo en mi computador, mirar si coinciden en hora, que yo me metí a Gmail. ¡Vamos, espósenme, vamos!. Pero un día voy a sacar las fotocopias, porque el Departamento de Arte ponía las fotocopias, porque en ese momento circulaban fotocopias sobre todo. Y llego a la fotocopiadora y me dicen que la directora del Departamento mandó a cortar las fotocopias. A pesar de que eran 5 mil pesos a la semana. Y ha dado orden de que no salgan las fotocopias. Hace dos meses hemos pasado un documento de acreditación donde en la parte que dice "comunicación con los estudiantes, proyectos colectivos" ¿adivinen qué han puesto ahí? A *González*. Para la acreditación, sí está bien, pero una vez pasa la acreditación, ya es una publicación de un profesor. Yo digo, bueno, entonces digo, esto es censura. Y algunos estudiantes que publican en *González* dicen, en efecto, es censura y los representantes estudiantiles hacen eso, reúnen firmas y llegaron como con 200 y pucho firmas al consejo de departamentos, dicen "280 estudiantes, dicen que esta publicación no es de un profesor, es del Departamento de Arte, como dicen el documento de acreditación, y es necesario que el Departamento de Arte pague las fotocopias semanales." La directora, pues, le toca ceder. Pero es esa publicación. Tiene altibajos, tiene momentos en que no llega nada. Hubo momentos más álgidos, donde más gente escribía. Ahorita nos la repartimos como entre siete estudiantes y yo. Cada uno la edita una semana, se publica lo que llega y si no llega nada uno publica cosas ahí, lo importante es que haya un *González*

cada semana del semestre. Pero esto es como un eco de eso.

L: Sobre *González* y la *Valdez* me llama la atención que son publicaciones hechas en conjunto, que también se une con una pregunta que yo tengo y que he venido pensando a lo largo de esta investigación y es a partir de los personajes que usted ha creado para escribir, que podría decirse que también es una escritura en conjunto, porque toda esa colección de nombres pues salen de usted, pero que protegen también, y en este ejercicio de la crítica y también en un momento que fue bastante agresivo a principios de los 2000, también protegía su nombre, su nombre real. Entonces, si nos pudiera hablar un poco más sobre estos personajes que se ha inventado.

L.O: Pues a veces lo que digo es que uno no hace arte no para ser algo, uno hace arte para ser muchos. Mientras todo determina que uno sea una cosa, digamos yo soy hijo de alguien, soy profesor de una universidad, ante la DIAN, soy una cédula y ya me llegó hoy que por favor declare renta. Entonces tenemos una cosa ahí que llamamos arte precisamente para ser real, para ser muchos. Dicen que uno solo detecta el 5% de cosas que uno está pensando. En este momento el hígado le está mandando cosas al cerebro, le está diciendo, oiga estoy aquí y no sé qué, y el cerebro está hablando con el hígado, pero ustedes no lo están oyendo, no lo están pensando, solo si duele. El dolor es un mecanismo de decirle a alguien más oiga tiene un problema ahí pero no es que eso no esté pensando, solo podemos estar pendientes o ser conscientes más o menos como del 5% de cosas que pensamos. Es decir, esta persona que pensamos que somos, no es tan persona. O es

persona pero cuando uno mira el origen, la raíz de la palabra *persona*, que le dicen a uno que *persona* viene la etimología de *máscara* en el teatro griego. Y era una máscara que tenía como una cosa acá para proyectar la voz, para que uno lo oyera allá, porque eso es el teatro, le tocó uno proyectar la voz. Era una máscara con unos gestos fijos, pero la única modulación que uno le podía hacer al personaje era proyectando la voz, pero era una máscara que uno se ponía.

El origen etimológico de *persona* entonces es *máscara*, es decir, es algo que uno se pone ante lo social, ante el acto, en el escenario de actuar. Yo no hablo así en mi casa, yo no llego a mi casa y me dicen "quiere comer" y yo "la comida es im-por-tan-te", "tu-ve un bu-en día en la u-ni-ver-si-dad, pu-de ir a dos u-ni-ver-si-da-des, u-na pú-bli-ca...". No. Yo no hablo así en la casa. Yo llego a la casa y digo, "no, estuve en la ASAB y me gustó esto y no sé qué...", es sólo acá que estoy con la persona. Y resulta que eso es lo real, eso es realmente lo real. Dentro de tantas ilusiones en las que podemos vivir, esa es la ilusión real.

Entonces, tener personajes o no tener personajes es inevitable, lo único que uno está haciendo es exagerarlos. Y también yo no he escogido eso, yo vi a pura gente desde que era así chiquito, haciendo personajes. Mi papá es actor, tengo un tío que hizo cine, mi mamá es fotógrafa y las mejores fotos que le salen a ellas son de personas. Entonces es parte de mi educación, hay gente que me ha dicho que me tocó muy fácil y en efecto me tocó muy fácil. Hay gente que me dice, "a mí nunca me llevaron a una galería, solo me llevaron a la iglesia" y la iglesia

está precisamente hecha para jugar con la ilusión y jugar con la percepción. Cuando uno ve un crucifijo con un señor crucificado ahí, casi en calzoncillos y que parece acabado de salir del Bodytech, sudado y supremamente atractivo y sufriendo. La gente que hizo esa imagen sabe exactamente qué efectos producir, entre ese deseo sexual que uno siente por Jesucristo y el pensamiento que uno trata de negar por ese deseo sexual que uno siente por Jesucristo y por el dolor, ahí está la culpa. Ahí está un gran sentimiento cristiano y católico. Esa gente sabía hacer imágenes. Sí, ahí sabían hacer imágenes. Entonces, ser muchas personas es sólo tener ese juego, es sólo exagerar ese juego y para decirle a las otras personas "yo soy este juego, ¿usted qué es?" Por ejemplo, hay momentos en que me he sentido supremamente atacado y obviamente mi reacción inicial es defenderme, pero si logro parar un poquito, lo primero que pienso es: yo habría dicho lo mismo, si yo fuera esa persona, yo habría dicho lo mismo. O eso que están diciendo es simplemente una progresión de algo que estaba ahí, en la que estoy participando.

Lo que más me gustó en el momento en que hubo debates largos en esferapública es que era como un diálogo de una novela de Balzac. Este decía algo, este respondía, este otro así, parecía un diálogo platónico disfuncional, pero también era muy bueno uno después revisar la discusión. Uno sentarse y ver que este dijo este, y ver que dijo ese. Y cuando me he metido en problemas por el robo de un Goya, o problemas con una escritora que interpretó un mensaje de una manera. Cuando me he leído en la prensa es bueno porque me leo con distancia y digo "ah sí, ese soy yo" pero tampoco soy yo, es

sólo una ilusión temporal en la que estamos jugando ahí, y creo que ahí también es donde está la violencia a veces, es cuando uno no logra tener esa distancia y se identifica uno plenamente con el profesor acá, con la charla, con "soy un estudiante", mientras que uno si uno le da cierto juego... y para eso es el humor, el humor es un recurso de distancia. Y por eso no digo solamente lo cómico, sino digo humor, me gusta humor porque también hay mal humor, hay buen humor, hay malos humores. Humor me gusta más que cómico o ironía o cínico. Esta mañana leí una frase muy buena, decía que "el cinismo bien informado es conformismo". Es decir, esos recursos a veces excesivamente autorreflexivos, sin que logren abrir otro lugar, queda uno atrapado ahí como la serpiente que se muerde la cola. Pueden ser buenos recursos de apertura, pero no son buenos recursos para el juego medio de la vida. Entonces, sí, los personajes están ahí, todo el mundo tiene eso. Solo que arte sirve para hacerlos visibles.

-L: En una conversación que tuvimos hace unas semanas usted me hablaba sobre lo serio y lo solemne, en la monografía pongo el caso de dos términos que reclamó el crítico Gustavo Santos en 1916 sobre "una crítica amable" (que respondía a las obras y a los artistas por simpatía) y una "crítica seria" *(*que debía ejercer una sanción intelectual para el progreso del arte) y haciendo un contrapeso hablo también sobre la crítica no-seria,¿cuál es su noción sobre lo no-serio?

-L.O: (...) Hacer lo que hace Doris Salcedo es ser solemne. Yo estoy de acuerdo en estar contra la solemnidad y piensen si ese debería ser el tercer apellido de ella: Doris Salcedo

Solemnidad o *solemnidad* se escribe con la misma *s* de *Salcedo*. Pero se ha vuelto muy solemne en vez de ser seria, al comienzo era muy seria. Cuando ella hace la primera obra, que ni siquiera lo llama una obra, es cuando asesinan a Jaime Garzón y pone unas rosas en una pared, uno ni siquiera sabía que eso lo había propiciado ella. O cuando asesinan a los diputados del Valle, los asesina las Farc, y se pone un conjunto de velas, creo que eran en la Plaza de Bolívar, hay una foto lejana de Doris Salcedo por allá poniendo las cosas, pero nadie la está entrevistando, y ella nunca está saliendo ante la prensa a decir "esto es una obra mía". Ni siquiera se está usando esa caja de resonancia para eso, y me acuerdo el titular creo que de la *Revista Semana* decía "Una artista silenciosa" y obviamente no es culpa de ella. Este mecanismo de autoría, de influencer de todas las edades, de "háblenos maestra", uno mismo termina comiéndose el cuento, pero uno no se da cuenta que ese comerse ese cuento y meterle esa solemnidad, de pronto altera la percepción de la obra de uno y hace que uno se tropiece con uno mismo, y haga cosas que no ha debido hacer.

Está muy bien que haga un suelo, un antimonumento, pero no que le ponga el mismo suelo a todo el museo, bastaba con una sala. Tampoco está bien hacer un acto de catarsis terapéutico con mujeres violadas por los ejércitos y que martillen, está muy mal no usar esas láminas para hacer las láminas de ahí, porque esas láminas son abombadas y después las que ella usó son totalmente planas. Ella escogió las planas y escogió las que le parecía que tenían buen gusto, no las abombadas. Es como si yo hago una exposición con niños y vienen los papás

y digo, no, no escogí ningún dibujo de tus hijos, pero están mis dibujos, míralos. Esa instrumentalización... pero es un tropiezo consigo mismo, es un tropiezo consigo mismo precisamente por pensar que uno es importante, que uno tiene una voz, que uno ocupa un lugar en la sociedad. Y ese valor es contrario a arte. Arte siempre es ambiguo. Uno dice "arte es esto" y arte se corre para acá. Los únicos que pueden decir "arte es esto" es el Partido Nacional Socialista en 1937 cuando dice "esto es arte" y "esto es arte degenerado". Por eso Godard dice "cuando la cultura viene ya el arte fue y volvió", porque funciona de otras maneras, no necesariamente funciona verbalmente, tiene otras velocidades, es más incierto y se nos olvida eso. Y creo que el mecanismo de tener muchas personas, es el que le recuerda a uno esa ilusión. Y también, porque tratar de ser una persona es también lo que produce dolor. Eso es lo que produce sufrimiento. Y una de las cosas por las que estamos acá y por las que compartimos experiencias, es para no sufrir tanto. Para sufrir por lo que es, porque parte de la existencia es sufrir. Pero atarnos así a la identidad y a la persona, eso nos hace sufrir mucho más.

–L: Pero eso se aplica sí, a los artistas, pero también a la figura del crítico o la crítica de arte y justo es un deseo ser esa figura, y esa figura rígida y totalmente solemne con toda la autoridad para decir que es arte y que no, que causa muchos problemas entre el campo y entre las personas. También identifico que usted ha esquivado esa figura, aunque ha sido reconocido por ser crítico o lo reconocieron por su crítica. (...)

Me gustaría ir cerrando sobre la última parte del capítulo, donde

usted de alguna manera u otra hace también un cierre a esa producción o esas publicaciones de crítica, y donde recopila en un ejercicio que hace en esferapública en el 2017 que se llama #LeerlaEscena, que es una recopilación, o una revisión más bien, del archivo. Entonces se invitan a algunas personas que han escrito activamente ahí para seleccionar alguno de los textos, leerlos o hacer alguna especie de performance frente a una cámara. Y usted escoge varias réplicas que le han hecho a sus textos, en un video que se llama "Ad hominem", que es justamente una falacia lógica, recopilando la voz de muchas personas para hacer una fonomímica, pues que usted está interpretando esas mismas críticas contra usted. Ahí en ese ejercicio encuentro una manera de darle cierre también a ese periodo en esferapública, pero también el inicio de un bucle de la crítica de la crítica de arte. Entonces es criticar la crítica que le han hecho sobre sus críticas y ahí entra en un bucle infinito, que puede terminar, no sé, en una salida fácil en la cancelación o en la burla, o no sé.

-L.O: No lo había visto tanto así, pero sí puede ser un cierre es porque empieza a pasar que no sé, nuevo ministro de cultura, nueva exposición del Museo de Arte Moderno, nueva exposición en la Galería Santa Fe... Y yo voy a escribir y digo: ese texto ya lo escribí. Yo ya escribí ese texto. Empiezo a usar las mismas frases que ya he usado antes, ¿entonces qué hago? copio y pego y le pongo una fecha diferente solo para seguir siendo relevante. Entonces me empiezo a aburrir porque es como, sí. Antonio Caballero decía que él siempre escribió la misma columna, pero también me preocupa de Antonio Caballero que él donde fue más artista fue en los dibujos.

Ahí sí siempre siguió dibujando y rayando. En su escritura pues se resignó un poco a escribir una columna semanal en la *Revista Semana*. Mientras que yo no me metí en esto para andar criticando al Museo de Arte Moderno, no, de todos esos sitios. Yo me metí en esto porque me gusta dibujar, me gusta escribir, me gusta hacer exposiciones. Entonces también en ese momento ya a nivel de escritura veo que ya he escrito mucha cosa que está ahí. Y también veo que uno empieza a ser jugado. Empieza gente a decirle a uno, "¡Ay, mira que hoy fue un coleccionista a mi galería y me amenazó, si quieres te doy todos los datos", y me dicen "mira que fulanito se robó tal plata por allá del premio regional de yo no sé dónde", ¿no? Entonces la gente empieza a usarlo a uno para que uno diga las cosas que no se atreven a decir, lo cual está muy bien porque uno también ha creado un espacio para decirlas, pero también me doy cuenta que esa figura de no entronarse como el que es el que dice las cosas tampoco tiene tanta gracia.

También me pasa otra cosa en ese momento es que intento seguir de director del Departamento de Arte porque todavía me falta hacerle unos ajustes al programa que considero que son importantes. A los programas de Arte y de Historia del Arte, quiero agrandar unos talleres de arte que hemos hecho y quiero coger un salón y volverlo puros talleres individuales de arte. De verdad que ustedes vienen a la universidad y cada uno tiene un taller individual de arte y eso me parece que cambiaría mucho el programa, pero a mucha gente no le gusta eso, entonces no me renuevan como director y digo ¿qué hago que me quiero ir de la universidad pero no me quiero ir? y en ese momento hay unos estudiantes que están haciendo

un video y no les prestan una cámara y cuando les pregunto -¿por qué no les prestan la cámara? dicen -“porque somos egresados y además vamos a ir a la cárcel”. Entonces yo digo, -¿cómo así? -“Sí, es que estamos haciendo un documental sobre músicos en la cárcel” -¿Y por qué están yendo a la cárcel? -“Ah, porque este amigo mío estudió Derecho entonces estábamos haciendo un documental sobre dos músicos en la cárcel” -¿en cuál cárcel? -”en la Modelo” y yo -¿y qué tal es eso allá? -”no, es buenísimo” y yo digo -”yo quiero ir allá” entonces miro qué unidad de la universidad va a la cárcel Modelo, que es el grupo de prisiones a hacer consultorio jurídico, me reúno con el profesor y le digo “dígame usted ¿qué día va? y yo abro una clase que se llama arte y cárceles y yo lo acompaño con un grupo de estudiantes y vamos todas las semanas” y empezamos a ir. Ya conocimos a un grupo de teatro y trabajamos con ellos durante 5 años íbamos a la Cárcel Distrital, entonces me coincide justo ese momento donde yo digo de verdad estamos ahí como ¿el hecho artístico es qué? ¿hacer un texto sobre una exposición?; ¿los artistas son qué? ¿los que salen de las universidades de arte? ¿esos son los artistas de verdad?; ¿los profesores que somos los que estudiamos maestría y vinimos de profesores de planta? ¿esos somos los profesores? Entonces me gusta mucho ese lugar. Y me gusta lo que pasa ahí, entonces ya no le empiezo a poner tanta atención a este otro lugar. Y entiendo este otro lugar como una parte de lo que yo hago. Yo no tengo problema en hacer exposiciones que puedan ser llamadas formalistas en galerías comerciales, porque también me gusta ese lugar. Pero me gusta este otro lugar. Pero me gusta este otro lugar no para hacer lo que llamaríamos obra. Para eso no me gusta.

Nunca voy a coger lo de la cárcel y voy a hacer una exposición como que diga Lucas Ospina.

-L: Dibujos de...

-L.O: Dibujos o anticárceles, así como antimonumentos, entonces anticárceles. Y fotos de la cárcel ahí. Me gusta la separación. Me gusta poder ver que esto es en este lugar y esto es en este lugar, y cada uno tiene sus reglas.

-L: O como dejar de mirarse el ombligo.

-L.O: También, y también ¿ustedes saben lo que es ir a una cárcel por la mañana y después volver por la tarde a la universidad? Es un contraste muy impresionante. Y también qué tipo de educación es la que pretende hablar de un país y durante cuatro años uno sólo conoce estudiantes y profesores, o hace una salida de campo y ahí se toma fotitos, carga niños, dice "Sí, seguimos en contacto" y después cuando lo llaman a uno al celular "Ay no, están llamando de la cárcel" Entonces, también hay cosas que uno no sabe.

Antes del año 2015 yo era muy malo para dar abrazos. Muy rígido. Soy malo para bailar. Ahora sé dar abrazos ¿Dónde aprendí eso? En la cárcel. Porque como hay tanta limitación física, corporal, afectiva, una vez hay confianza, hay muchos abrazos. Es la manera de recibir piel, tocar a alguien. Más allá del habla, más allá de la mirada, es un lugar importante. Eso lo aprendí allá. Digo, si yo aprendí eso, ¿por qué nunca aprendí eso en el mundo del arte? En Artbo veo mucha gente

abrazándose, pero en Artbo nunca aprendí a dar abrazos, a pesar de haber estado presente en 12 versiones seguidas de Artbo. Ahí nunca aprendí a dar abrazos, en la cárcel aprendí a dar abrazos. Entonces, hay algo que se está aprendiendo en otros lugares, y tanto como profesor, como persona, miremos qué pasa en esos lugares.
Obviamente, mantengo la escritura a veces. Después de escribir más de 100 columnas en la *Silla Vacía*, un día me llamó la directora y me dijo -"te tengo una buena noticia", y yo -¿cuál? -"ahora sí te puedo pagar", yo -"¿de verdad?, ¿en retroactivo?", - "No, no, solo de aquí en adelante." Bueno, buenísimo. Entonces cada vez que tengo algo que decir, que puedo sacarle el tiempo, escribo. La verdad es que no me gusta escribir en modo Twitter. Hay que responder ya. Me gusta esperarme. Y me gusta escribir un poco largo y me gusta comparar lo que está pasando con cosas que he visto en literatura, en cine, en la imagen. Porque para eso fue que me llamó la directora de la *Silla Vacía* hace 13 años, me dijo, quiero que escribas en la *Silla Vacía*, pero desde la imagen, sobre todo. La imagen. No sé qué te estoy diciendo, pero sobre la imagen. No tanto desde, no sé, algo desde la imagen. Como que mires la imagen. Y ahí he hecho juegos chistosos.

Me acuerdo unas elecciones de una alcaldía, creo que estaba Francisco Santos de candidato, entonces como yo tenía acceso al blog y podía autopublicar entonces cada media hora de acuerdo a los comentarios iba cambiando mi voto en la columna, entonces hay que votar por Francisco Santos porque es el candidato que verdad me representa. Y a la media hora me metía y le cambiaba. Hay que votar por Robledo porque

Robledo realmente es el candidato. Entonces los comentarios ya no sabían como para qué lado coger. Pero era simplemente jugar con el medio.(...)

Figura 8: Registro de la entrevista a Lucas Ospina. Viernes 9 de agosto de 2024. Facultad de Artes ASAB.

Crítica a la poscrítica: Posiciones Incómodas

¿Por qué hay un rechazo colectivo hacia la crítica de arte en la actualidad? Le pregunté a un grupo de artistas menores de 30 años que, en su mayoría están iniciando su trayectoria expositiva, acerca de cómo la crítica de arte influía en sus procesos, a lo que varios señalaron un temor. ¿La falta de espacios para la crítica es consecuencia del temor a ser juzgado? ¿El fantasma de la crítica destructiva realmente afecta el proceso creativo de las artistas y los artistas?

Las capsulas pueden escucharse aquí:
https://www.youtube.com/playlist?list=PL_cXtFjzSs0CLAgi94_Qqx-G9tPXxrxfk

Reiteraciones

A modo de cierre podríamos reiterar en los siguientes puntos que han resultado relevantes en la investigación en curso y pueden aportar a su continuación:

- La pregunta que ha atravesado la urgencia de criticar a la crítica de arte ha sido, principalmente, qué tan “objetiva” es. Para abordar esta pregunta es importante reiterar en que no sólo los críticos de arte han sido las figuras de validación, sino que también ha mutado a través de las distintas intenciones, sesgos e intereses de jurados, académicos, galeristas, coleccionistas, curadores o, incluso, la hibridación de dos o más de estos roles en un mismo agente.

- Entre finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, la evaluación sobre el arte se basaba en “el buen gusto” que impusieron las élites, quienes propiciaron el desarrollo del campo del arte y de la prensa en el país. Los críticos eran literatos e intelectuales que hacían las veces de periodistas culturales para relatar lo que sucedía en las

exposiciones sin necesidad de emitir juicios o análisis sobre las obras. El poder de validación recaía en la figura de los jurados calificadores de las exposiciones anuales y no en los críticos, ellos tuvieron el propósito de cuestionar la objetividad de los jurados vulnerables de emitir sus juicios desde la cercanía a los artistas y la posición política que afectaba a la sociedad colombiana por la tensión bipartidista.

- Desde mediados del siglo XX, a partir del crecimiento del mercado "libre" de obras, la crítica se auto asignó el papel de "guía" sobre los nuevos públicos que accedían a los espacios de exposición del arte, legitimando su autoridad a partir del conocimiento especializado que adquirieron los críticos. Este contexto propició que ellos mismos se cuestionaran entre sí por la diferencia de subjetividades e intenciones al emitir juicios frente a las obras. Además, se generó una tensión entre artistas y críticos en la medida en que el rol de estos últimos incidía en las decisiones de compra y venta para colecciones públicas y privadas.

- A finales del siglo XX el espacio de la crítica se extendió a las instituciones que gestionan las artes plásticas y la cultura. Los críticos comenzaron a

ocupar altos cargos en estos lugares sumando sesgos e intereses a sus pronunciamientos. Esta transformación sumó cuestionamientos sobre la independencia y responsabilidad que estos tenían al seleccionar y validar ciertos artistas y ciertas obras que beneficiaban a las instituciones desde la cual se tomaban la palabra. La "salida a flote" de este conflicto de intereses evidenció la relevancia de la crítica a la crítica en Colombia.

- A raíz de las transformaciones de finales del siglo XX podemos considerar que una alternativa para seguir analizando y escribiendo sobre el arte sin la pretención de autoridad asignado al título de *crítico de arte* es evadirlo, para quitarse de encima la responsabilidad asignada de escribir la "única verdad del arte" y ser el "puente" comunicador entre el arte y el público.

- La crítica de arte se ha desarmado en su mismo ejercicio de autocrítica. Cada una de las tareas, propósitos, obligaciones y objetivos que asumió, se fue relegando a otros lugares y agentes del arte, haciendo que el destino de cada pronunciamiento fuera la negación de su propio recorrido. En la suma de estas negaciones la crítica se adelantó a enunciar su propia muerte; sin embargo, la iteración de la crítica a la crítica nos regresa a

su origen del debate, como el de 1886 citado en la introducción de esta monografía, donde los mismos críticos ponen a prueba su validación.

De estas reiteraciones podemos concluir que: mientras que se mantenga la crítica a la crítica en la vigencia del arte, enunciar la muerte de la crítica nos haría entrar un falso dilema, ya que toda crítica resulta inseparable de su tema.

Crítica entre críticos
desde el origen
de la crítica
La crítica sería
seriamente criticada

Figura 9: Registro de montaje *Val(i)dez* en la 56 Muestra de Proyectos de Grado de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB: *Contrapunto*. Agosto 2024. Fotografías por Camila Cristancho Prieto.

Referencias

- Acuña, R. (1991). *Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970*. Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas. https://www.academia.edu/49243935/ARTE_CRITICA_Y_SOCIEDAD_EN_COLOMBIA_9081_
- Albarracín, J. (1899). *Los artistas, sus críticos y sus calificadores*. M. Rivas https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/1553
- Anónimo. (1835). "Contestación al diálogo crítico señor criticastro", Imprenta de Antonio Mora Peláez. https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2082220/
- Arévalo, G., & Cataño, G. (1991). El desarrollo de la educación en Colombia 1820-1850 Evelyn J. G. Ahern. Revista Colombiana de EducaciónN/Revista Colombiana de Educación, 22-23. https://doi.org/10.17227/01203916.5193
- Bucher, F. (2007). Editorial: Valdez. La virtud del tiempo. *Revista Valdez No. 5*.
- Castañeda, L. (Octubre 3, 2008). *Oración para todos los días*. https://www.mail-archive.com/esferapublica@yahoogroups.com/msg00659.html
- Castro, D. y León, S. (2018). "«Que en su Nueva Atenas está todavía casi todo por hacer»: Felipe Santiago Gutiérrez y Rafael Pombo en Colombia". *Cuadernos de Curaduría*, n.º 14: 13-49. http://www.museonacional.

gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx

- Cataño, G. (2011). La Revista Contemporánea y las vanguardias científicas y literarias. https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/b228d412-3419-4caa-9456-8228c5b0008e
- Díaz, A. (2009). Pluma, papel y tinta. Prensa literaria y escritores en Bogotá, 1846-1898. Uniandes. http://hdl.handle.net/1992/11217
- esferapública. (2017, 20 noviembre). *#LeerLaEscena | Lucas Ospina* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oG68Q0vaBUU
- Jaramillo, C. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. la Revista V. 4 (Ene.-Jun., 2004) https://icaa.mfah.org/s/es/item/1094156#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-852%2C0%2C3402%2C2200
- Giraldo Jaramillo, G. (1955). *Bibliografía selecta del arte en Colombia*. https://books.google.com.co/books/about/Bibliografía_selecta_del_arte_en_Colomb.html?id=AWMvAAAAYAAJ&redir_esc=y
- González, B. (1997). Actitudes transgresoras de una década. *Sin título 1966-1968. Luis Caballero*, 29–40. Museo Nacional de Colombia. https://icaa.mfah.org/s/es/item/860646#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-837%2C0%2C2947%2C1649
- González, B. (2006). Espectador de un funeral. *Marca Registrada: Salón Nacional de Artistas: Tradición y vanguardia en el arte colombiano*. 121-151. Museo Nacional de Colombia.

- González, B. (2007). La crítica de arte en el Salón Nacional en el decenio de 1970 en Colombia. *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte*. 131-157. Ministerio de Cultura, Ediciones Uniandes. https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Los-pasos-sobre-las-huellas.pdf
- Gutiérrez, R. (1991). Tres revistas colombianas de fin de siglo. Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. 28, núm. 27, p. 2-17 https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/viewFile/2342/2415
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo. (1995). Catálogo del V Salón Nacional de Arte Joven Ciudad Santa Fe de Bogotá.
- Iregui, J. (2010) *Proyecto Tándem, esferapública antes de Internet*. Archivo de Jaime Iregui. https://jaimeiregui.wordpress.com/2010/12/12/antes-de-esferapublica-conversacion-con-lucas-ospina/
- Lleras-Figueroa, C. (2006). Salón Nacional de Artistas Colombianos, un proyecto para democratizar la cultura. *Marca Registrada: Salón Nacional de Artistas: Tradición y vanguardia en el arte colombiano*. 28–37. Museo Nacional de Colombia.
- Lozano, A. (2002) *La Galería Santa Fe / La historia en tres momentos*.
- Mallet, B. (1996). La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: El dado cargado. Revista Historia crítica. 16-20. Ediciones Uniandes. https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hiscrit/article/view/3795/3038
- Malagón-Gutiérrez, R. (2023). La Primera Exposición

Anual de la Escuela de Bellas Artes (1886). La crítica de arte en Colombia 1886-1922. 31-78 https://www.researchgate.net/publication/370401047_La_Primera_Exposicion_Anual_de_la_Escuela_de_Bellas_Artes_1886_la_critica_de_arte_y_la_genesis_del_campo_artistico

- Medina, Á. (2014). *Procesos del arte en Colombia: 1810-1930*. Ediciones Uniandes y Ediciones La Silueta.
- Medina, Á. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Colcultura. https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3796
- Moreno, N. (2013). *Documentos para la memoria institucional de la Galería Santa Fe*. https://galeriasantafe.gov.co/wp-content/uploads/2019/08/memoria-galeria-santa-fe_-1_-final.pdf
- Museo Nacional de Colombia (s.f.). Al auxilio de la palabra escrita. Pedro Carlos Manrique y el fotograbado, nueva exposición en el Museo Nacional de Colombia. https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Al%20auxilio%20de%20la%20palabra%20escrita.aspx
- Ospina, L. (s.f.). Revista Valdez. https://latoneriaypintura.co/1994/12/24/revista-valdez/
- Ospina, L. (1995). Editorial: Valdez ya estaba antes. Revista Valdez No. 1. GSF.
- Ospina, L. (2013) La jugada del arte. Directo Bogotá, Edición 42. Facultad de Comunicación y lenguaje Pontificia Universidad Javeriana https://issuu.com/directobogota/docs/directo_42_final
- Piezas en Diálogo, Julio a octubre de 2019. (s. f.). Museo Nacional de Colombia. https://museonacional.

gov.co/colecciones/piezas-en-dialogo/2019/Paginas/Julio_2019.aspx
- Pizarro, C. (1899) *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Tipografía de Eugenio Pardo. https://icaa.mfah.org/s/es/item/1098631#?c=&m=&s=&cv=3&xywh=-1334%2C-162%2C4367%2C2444
- Ponce de León, C. (2004). *El Efecto Mariposa: Ensayos sobre crítica de arte en Colombia*.
- Rae, & Rae. (s. f.). criticastro | Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española. «Tesoro de los Diccionarios Históricos de la Lengua Española». https://www.rae.es/tdhle/criticastro
- Redacción Nacional. (2021, 20 mayo). Carta abierta a directivas de U. de los Andes por caso de Piedad Bonett. ELESPECTADOR.COM. https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/carta-abierta-a-directivas-de-u-de-los-andes-por-caso-de-piedad-bonett-article-652957/
- Rey-Márquez, J. (2006). Antecedentes del Salón Nacional de Artistas. *Marca Registrada: Salón Nacional de Artistas: Tradición y vanguardia en el arte colombiano*. 5-27. Museo Nacional de Colombia.
- Rueda, S. (2017, 10 mayo). Crítica de arte [Vídeo]. YouTube. Universidad Nacional de Colombia, @TelevisionUNAL. https://www.youtube.com/watch?v=JJyu6KRV6tU
- Serrano, E. (2023, 7 junio). Taller del Artista [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IFerP8gjiS0
- Traba, M. (1960) La crítica “destructiva”; la reacción y

saber decir que no. En Marta Traba (1984) Museo de Arte Moderno de Bogotá. Planeta.

- Traba, M. (1977). *Los novísimos colombianos*. 9–27 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela. https://icaa.mfah.org/s/es/m/1090024#?c=&m=&s=&cv=&xywh=607%2C334%2C1342%2C1119
- Vanegas, G. (2006) *Aprender a discutir*: *Aprender a discutir: dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano, 2000 – 2002*. https://pdfcoffee.com/guillermo-vanegas-aprender-a-discutir1-pdf-free.html
- Vanegas, G. (2005) Forever Young. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. 74-83. Ministerio de Cultura, Ediciones Uniandes. https://www.academia.edu/2401007/Forever_Young_Notas_sobre_arte_joven_a_propósito_de_la_exposición_Arte_Joven_2005
- Vásquez, W. (2014). Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 9(1), 35–67. https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-1.aenb
- Webmaster. (s. f.). Revista Valdez | MDE07. https://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/revista-valdez/
- Zuluga, Esnedy (2020), “Vidales Jaramillo, Luis Nelson”, en Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas. Disponible en http://diccionario.cedinci.org

Agradecimientos

A mi mamá y a mi hermana por su apoyo incondicional.

A Ricardo León por su confianza, dedicación y guía en esta investigación.

A Lucas Ospina por la Valdez y su escritura que motivó el enfoque de la monografía.

A Ana Luisa González por su conversación inspiradora.

A Jorge, Camila, Carolina, Santiago, Doreiby, Daniel, Manuela, Camila, Juan José y Steven por sus *posiciones incómodas*.

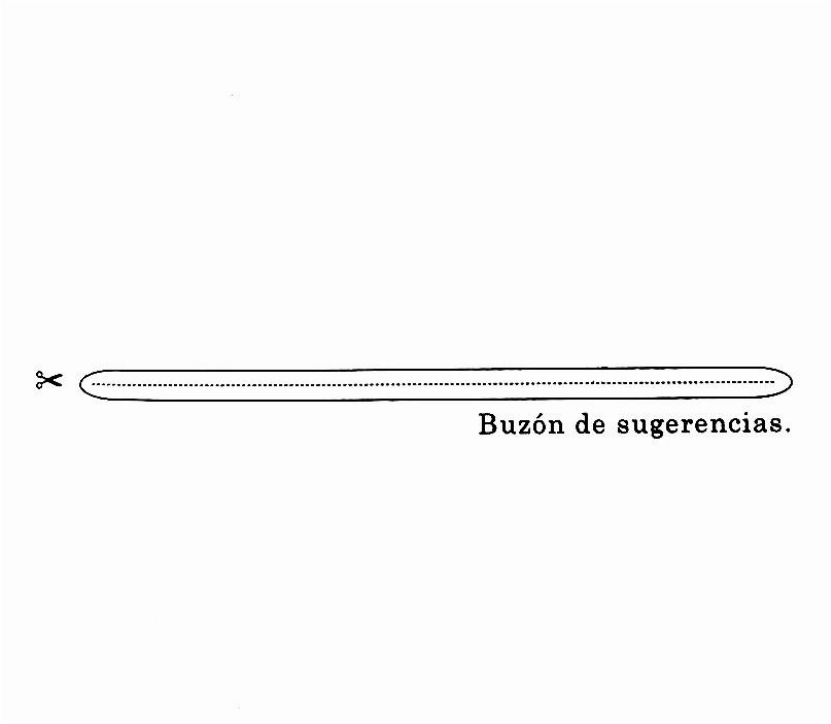


Figura 10: Buzón de sugerencias. Revista Valdez No. 1 (1995)

*La palabra **crítica** se escribió 390 veces en este documento (contando esta)*