IdeAs

Idées d'Amérique

11 | 2018

Modernités dans les Amériques : des avant-gardes à aujourd'hui

L'art moderne en Colombie.

Étude comparée des discours internationalistes et latino-américanistes
de Marta Traba

*El arte moderno en Colombia. Estudio comparado de los discursos
internacionalistas y latinoamericanistas de Marta Traba*

*Modern art in Colombia. Comparative study of Marta Traba's internationalist
and Latin-Americanist theories*

Elsa Crousier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ideas/2316>

DOI : 10.4000/ideas.2316

ISSN : 1950-5701

Éditeur

Institut des Amériques

Référence électronique

Elsa Crousier, « L'art moderne en Colombie. », *IdeAs* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 18 juin 2018, consulté le 19 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/2316> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ideas.2316>

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

L'art moderne en Colombie.

Étude comparée des discours internationalistes et latino-américanistes
de Marta Traba

*El arte moderno en Colombia. Estudio comparado de los discursos
internacionalistas y latinoamericanistas de Marta Traba*

*Modern art in Colombia. Comparative study of Marta Traba's internationalist
and Latin-Americanist theories*

Elsa Crousier

Introduction

- 1 Pierre Bourdieu situe la naissance de l'art moderne autour des années 1870-1880 (Bourdieu P., 1987 : 6). Une précision est néanmoins indispensable, il s'agit d'une façon de considérer la naissance de la modernité artistique comme un phénomène occidental : « La modernité part de l'Occident, et revient à l'Occident. Elle est l'Occident. Ainsi cette localisation n'en est plus une. Elle se confond avec l'universel. L'Internationalisme de la modernité. [...] La modernité provincialise des littératures locales » (Meschonnic H., 1988 : 27).
- 2 En Amérique latine, dans les années 1920-1980, la modernité est conçue de deux manières distinctes¹ : d'une part, une posture selon laquelle l'entrée dans l'art moderne consisterait en une insertion des cultures nationales dans une modernité internationale et hégémonique telle que la définit Henri Meschonnic, et d'autre part, une posture qui affirme que la modernité dans le sous-continent ne peut être réduite à ces conceptions unilatérales de l'histoire culturelle, qui, depuis quelques dizaines d'années, sont remises en question ; le fait d'accepter tout courant venu de ces pôles émetteurs reviendrait à accepter le caractère périphérique de certaines zones culturelles².
- 3 Pour reprendre les paroles de Meschonnic : « La modernité a plusieurs commencements » (Meschonnic H., 1988 : 24) et, faut-il ajouter à cette affirmation, plusieurs lieux. Si l'on s'en tient aux critères européens qui définissent l'art moderne – la modernité dans l'art³ ne peut être réduite à quelques traits figés, elle traduit plus

généralement un nouveau rapport au monde, une nouvelle façon de le percevoir et pas seulement de le représenter formellement, en lien avec une évolution de la conception du sujet ; il s'agit aussi d'une conception de l'art comme pratique autonome, pouvant se détacher du contexte et de la société qui la voient naître –, on commencerait véritablement à parler d'art moderne en Amérique latine à partir des années 1920. La situation de la Colombie serait, de ce point de vue, particulière : l'art moderne, tel que l'entendent les « centres » occidentaux, y apparaît tardivement par rapport à l'Europe, mais également par comparaison avec d'autres pays d'Amérique latine (comme l'Argentine ou le Venezuela) : les artistes et le public colombiens privilégient jusqu'aux années 1940 une expression artistique assez traditionnelle, éloignée des canons esthétiques internationaux et hors des circuits du marché mondial de l'art⁴.

- 4 Dans ce processus d'ouverture de l'art colombien, la critique d'art argentino-colombienne Marta Traba (1923-1983) a joué un rôle décisif : elle forme un large public à l'esthétique moderne internationale et participe à la définition d'un art moderne proprement colombien. Son activité critique, divisée en deux périodes distinctes, se situe à la croisée des débats entre internationalisme et localisme, centre et périphérie, et est le reflet d'une progressive prise de conscience latino-américaniste des intellectuels du sous-continent. Ses théories s'inscrivent plus généralement dans un contexte latino-américain d'effervescence artistique, de recherche d'un renouveau depuis les années 1920, mais aussi de théorisation des nouvelles productions des artistes, en particulier suite aux initiatives mexicaines (à partir des années 1920), mais aussi à celles d'autres pays, comme le Brésil avec la « Semana de Arte Moderna de São Paulo » (1922) et les avant-gardes, ou encore l'Uruguay, avec la « Escuela del sur » (1935).
- 5 Nous proposons dans cette étude d'éclairer le processus de définition et de construction de l'art moderne colombien, et de montrer en quoi le cas de la Colombie est révélateur des débats des années 1950-1980 sur la modernité et les identités culturelles en Amérique latine, à travers la production critique de Marta Traba.

I. La naissance de l'art moderne colombien ?

- 6 La première moitié du XX^e siècle en Colombie est scindée entre deux générations bien distinctes d'artistes, dont la succession marque le passage à une forme de modernité internationale, caractérisée en particulier par une rupture avec la peinture académique, et une plus grande liberté face à la réalité représentée (sous des formes et des styles très différents).
- 7 Au début du XX^e siècle, les artistes colombiens suivent encore rigoureusement les règles définies par les académies du siècle passé, en particulier celles du courant naturaliste, pour répondre à la demande d'un public issu de la bourgeoisie. Quelques peintres développent une esthétique propre, mais ne s'éloignent que très peu des normes académiques⁵. Des mouvements différents, précurseurs de l'art moderne, commencent à voir le jour dans les années 1930, sous la forme de l'impressionnisme ou du postimpressionnisme (en particulier avec Andrés de Santamaría), puis d'une génération nationaliste ou indigéniste inspirée par le muralisme mexicain⁶ (Gil Tovar F., 2002 : 107-110).
- 8 On considère habituellement que les artistes colombiens entrent dans la modernité – au sens du nouveau rapport avec la réalité et de la conception autonome de la pratique

artistique qui caractérise l'art moderne international – autour des années 1940-1950. L'artiste qui symbolise ces débuts est Alejandro Obregón⁷. À mi-chemin entre l'abstraction et le figuratif, son œuvre lyrique et poétique trouve un style très particulier, après être passée par une étape proche du cubisme, dans des tableaux contrastés où le peintre concentre les couleurs sous la forme de noyaux qui ensuite s'étirent et se diluent⁸.

- 9 Si les critiques reprochent souvent aux artistes une imitation réflexe des mouvements européens – « los pintores colombianos activos en la segunda mitad del siglo se expresan en general como los de cualquier otro país, consecuencia del sistema de “cultura abierta”, rico en intercambios de información que impide de hecho el logro de cualquier arte de carácter nacional en nuestro tiempo » (Gil Tovar F., 2002 : 117-118) –, les grands artistes colombiens semblent parvenir à éviter cet écueil, et nombre d'entre eux se distinguent par un style qui leur est propre.
- 10 L'art moderne colombien de cette époque et des décennies suivantes est extrêmement varié : les œuvres vont de la figuration à l'abstraction, de l'art conceptuel à l'hyperréalisme, avec des artistes comme Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Juan Antonio Roda ou Fernando Botero, pour ne citer qu'eux. Chacun d'eux, suivant des tendances différentes, les adapte à son propre style, à sa propre identité, processus qui s'apparente à la transculturation décrite par Fernando Ortiz, adaptée à la littérature à cette époque par Ángel Rama (Rama Á., 1987). On ne peut donc, au sens strict, parler d'art national, mais on assiste à la naissance de différentes formes d'art moderne, dans lesquelles les artistes ont un style qui leur est propre. Ils ne cherchent pas à imiter des mouvements artistiques internationaux, ou parviennent à se les approprier pour faire des propositions esthétiques différentes.
- 11 Dans le contexte de ces débuts de la modernité colombienne, la critique d'art, parfois polémique, a joué un rôle fondamental, et la personnalité de Marta Traba est au centre de ce renouveau à partir des années 1955-1960. Elle n'est pas la première critique d'art reconnue en Colombie – Luis Vidales, Casimiro Eiger, Clemente Airó, Walter Engel, Jorge Gaitán Durán, Juan Friede, pour citer quelques exemples, l'ont précédée, mais aucun d'eux n'a eu un impact d'une telle ampleur sur la société colombienne. Selon Aracy Amaral, la vie artistique colombienne « se dividía en “Antes” de la venida de Marta Traba y “Después” de su paso por allí » (Amaral A., 1984 : 11). Comme en témoigne le débat entre Marta Traba et Agustín Nieto Caballero, la critique colombienne était divisée quant à la posture à adopter face à la modernité artistique⁹. C'est ce qui fait dire à Eduardo Serrano que Marta Traba « sacó el arte colombiano del siglo XIX y lo insertó en el XX » (Serrato Ramírez M., 2013). Selon Marta Traba, la critique d'art doit gagner en indépendance ; elle reproche notamment le consensus souvent généralisé autour des grands artistes, en parlant d'un « continente de apologistas, no de críticos » ; d'où le fait, d'après elle, que la jeune génération ne puisse voir le jour (Araújo de Vallejo E., 1984 : 340).
- 12 La particularité de la critique d'art trapienne est qu'elle ne se fonde plus seulement sur l'habileté représentative de l'artiste ; elle instaure, en effet, des critères précis d'analyse d'œuvres modernes, et a pour objectif de valoriser et de promouvoir les artistes modernes colombiens. La démarche qu'elle adopte pour y parvenir est toutefois très polémique car en voulant marquer une rupture, elle n'a pas seulement mis en valeur la nouvelle génération d'artistes, elle a aussi exclu l'ancienne.

- 13 Afin de saisir la portée de la critique trabienne, il faut avant tout comprendre que ses théories se divisent en deux périodes, que nous aborderons successivement : la première allant de la fin des années 1940 aux années 1960-65, et la seconde des années 1960-65 à 1983.
- 14 À partir de 1947, à Buenos Aires, Marta Traba participe à l'Instituto Di Tella fondé par Jorge Romero Brest et à la revue *Ver y estimar*, avant de partir pour l'Europe en 1948, et d'arriver en Colombie en 1953. Dans cette première étape de son œuvre critique, elle défend l'esthétique moderne internationale, avec une posture souvent eurocentrée. Elle valorise ainsi l'autonomie du langage plastique, l'indépendance entre esthétique et processus sociaux, etc. Pour ce faire, elle crée un schéma de validation conceptuel pour définir la pratique de l'art moderne en Colombie, relié aux orientations théoriques de la critique moderne. Par ailleurs, elle revendique un renouveau du style et du médium¹⁰, en s'appuyant en particulier sur les théories de la communication. Si Marta Traba érige souvent en modèle la modernité européenne, les artistes colombiens doivent, selon elle, créer leurs propres codes esthétiques, et pas seulement imiter des codes expressifs venus de l'étranger, attitude qu'elle condamne¹¹. Elle participe à faire reconnaître par le public des artistes qui apparaissent aujourd'hui comme les représentants de la modernité colombienne. Opposée à un art qui exprime un discours politique ou nationaliste, elle s'en prend violemment au muralisme mexicain et reproche son influence sur les peintres colombiens. Sa critique virulente, et parfois polémique, a donné lieu à de nombreux débats (notamment avec Gonzalo Ariza ou Ignacio Gómez Jaramillo). Dans cette tâche de modernisation de l'art colombien, elle s'avère très manichéenne et défend les grands artistes modernes des années 1950, au détriment de tous les artistes nationalistes, et du folklorisme, qu'elle rejette en bloc. Pour elle, il faut passer d'un art local à un art qui soit en mesure d'avoir une portée internationale.
- 15 Ce qui a donné un impact certain à la critique de Marta Traba est sa volonté constante de diffuser ses théories et de former un public, grâce à une utilisation de l'ensemble des moyens de communication dont elle disposait : Marta Traba présente de nombreux programmes télévisés d'histoire de l'art (de 1954 à 1959)¹², enseigne dans les grandes universités de Bogotá dès 1956 et fonde, en 1963, le Musée d'Art Moderne de Bogotá. Elle publie, par ailleurs, très régulièrement des articles dans des revues d'art – elle fonde sa propre revue, *Prisma*, en 1957¹³ – et écrit de nombreuses monographies. Chacun de ces médias a eu une grande importance dans la diffusion de ses idées et dans la définition du rôle de l'artiste et du critique d'art.
- 16 Ses premiers articles sont particulièrement radicaux et elle y adopte un ton véhément, comme le montre « Arte y mitología », publié en 1957¹⁴. Marta Traba y explique que les critères doivent changer, qu'il faut former un public et juger véritablement la qualité des œuvres exposées ; elle y dénonce également la « cristalización del juicio motivada por una exclusiva razón social » qui provoque une « parálisis del pensamiento crítico que asfixia irrevocablemente la cultura de un país » (Traba M., 1957 : 5). Elle y fait, d'autre part, référence au rôle du critique d'art : « Sólo el adiestramiento en [el] análisis creará al fin un público que no acepte pasivamente, sino que delibere, juzgue y rechace, no con la indiferente condescendencia de miembro de la familia, sino con un ojo educado y certero » (Traba M., 1957 : 5).
- 17 Dans son discours, certains artistes européens font figure de modèles ; c'est le cas en particulier de Picasso, auquel elle consacre une dizaine d'articles. Enfin, elle valorise

dans ses écrits les artistes colombiens modernes, notamment dans *Seis artistas colombianos contemporáneos* (1963).

- 18 L'influence de Marta Traba est donc d'abord due à son omniprésence dans les médias, ce qui lui a permis d'instaurer ce paradigme du critique dogmatique.
- 19 Par ailleurs, cette première partie de son discours sur la modernité étant internationaliste, les critiques postmodernes se sont employés à la contredire, et à dénoncer le fait que sa valorisation de certains artistes se soit faite au détriment d'autres créateurs talentueux. On peut observer cette remise en question dans des ouvrages comme celui de Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012). Néanmoins, c'est une position qui oublie le discours postérieur de Marta Traba, discours paradoxalement bien plus connu dans les autres pays latino-américains qu'en Colombie.

II. Nouveaux positionnements critiques vers 1965

- 20 La deuxième étape de la production critique trabienne (à partir des années 1960-1965) repense l'art moderne depuis l'Amérique latine et décentre ainsi l'ensemble de son discours. C'est cette partie de son étude qui est la plus connue en Amérique latine car, comme le signale Juan Acha, lorsqu'il évoque son essai *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), « por primera vez se enfocó el arte de nuestros países como totalidad y con un espíritu latinoamericanista [...] con una conciencia ávida de reconocer su identidad cultural mediante la búsqueda de soluciones a los problemas artísticos y sensitivos que nos son comunes » (Acha J., 1994 : 55). Les écrits trabiens de cette période sont un reflet et une première théorisation d'un art moderne latino-américain pensé depuis le sous-continent¹⁵, en tenant compte de son contexte de création, et qui soit à même de respecter et de revendiquer des identités culturelles qui lui sont propres. Elle s'éloigne donc de la conception de l'art moderne comme pratique autonome, sans lien avec la société qui l'entoure.
- 21 Cette nouvelle étape, malgré les critiques de l'auteure envers le Muralisme mexicain, et les reproches qu'elle formule face à ce qu'elle considère comme une utilisation trop politisée de l'art, peut être mise en relation avec les revendications d'un art national ou latino-américain que l'on trouvait, dans les années 1920-1930, dans l'art mexicain ou brésilien.
- 22 Les diverses analyses réalisées sur la production critique de Marta Traba situent cette évolution théorique entre 1960 et 1965, en parallèle avec son évolution politique : comme d'autres auteurs avant elle, tels que Julio Cortázar, ce décentrement de son discours – de l'Europe à l'Amérique latine – est influencé par la révolution cubaine (qu'elle voit de près lorsqu'elle reçoit le prix Casa de las Américas en 1966 pour son premier roman), par sa lecture d'ouvrages marxistes, de Marcuse... Mais il vient aussi d'une prise de conscience progressive, au fil de ses écrits et des salons auxquels elle assiste, de la perte d'identité de l'art colombien. Enfin, sa rencontre avec Ángel Rama joue un rôle important et participe à la formation de sa théorie de la résistance.
- 23 Marta Traba commence par recentrer ses théories sur le sous-continent latino-américain avec, en 1961, l'essai *La pintura nueva en Latinoamérica*, mais c'est principalement dans ses écrits des années 1970 que se dessine son nouvel appareil théorique, en particulier dans *Arte latinoamericano actual* (1972) et *Dos décadas vulnerables*

en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970 (1973). Dans ces essais, elle continue à défendre un art moderne, mais s'oppose à une assimilation « réflexe » des influences venues des habituels centres émetteurs : les artistes doivent adopter un style qui leur est propre, et qui s'accorde aussi avec la société dans laquelle ils vivent ; ils doivent parvenir à créer ou à transformer les signes venus de l'extérieur, des cultures « dominantes », et à les assimiler pour en faire une culture propre, dans un processus qui s'apparente à la transculturation de Fernando Ortiz ou au cannibalisme brésilien¹⁶.

- 24 C'est de cette évolution que naît *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* : l'ouvrage montre la méfiance de Marta Traba envers l'art expérimental. Dans sa « théorie de la résistance », qui l'a rendue célèbre dans le sous-continent et qui constitue un apport incontestable aux théories de la transculturation et aux études culturelles, les artistes colombiens sont au centre de sa réflexion sur l'ensemble du continent. En effet, ils font partie, dans les années 1950-1970, de ce qu'elle qualifie de « zone fermée » et, de ce fait, conservent une expression culturelle propre et n'adoptent pas aveuglément les courants artistiques occidentaux (Traba M., 2005 : 158-204). C'est pourquoi elle continue à encenser des artistes tels qu'Alejandro Obregón et Fernando Botero, cette fois-ci parce qu'ils ont su s'approprier des formes d'expression, transformer des styles venant des centres émetteurs : ils sont donc à la fois modernes et capables d'incarner, selon elle, une identité latino-américaine. Elle insère ainsi les propositions locales dans l'ensemble du continent latino-américain, en reconnaissant leur hétérogénéité, dans son article « La cultura de la resistencia » (1973) :

[Los artistas] han sido capaces de comunicar la voluntad y especificidad regional al mismo tiempo que construían una estructura mayor, global, donde se insertaban esos valores regionales, estableciendo entre ellos relaciones dinámicas que los convertían en verdaderas estructuras de sentido. [...] no se trata de operaciones aisladas [...] sino de intentos paralelos de comunicar la realidad latinoamericana a través de un recorte parcial examinado a la luz de un proyecto general [...]. (Alegría F., 1974 : 69)

- 25 On observe une inversion par rapport à la conception occidentale de la modernité évoquée précédemment : l'art est ici un reflet de la situation géographique et sociale qui l'a vu naître – il ne part plus nécessairement de l'Occident –, et les artistes sont parvenus à constituer, à partir du local, du régional, une structure de sens globale.
- 26 Dans ses essais, elle signale en particulier le danger que représente l'invasion, dans les années 1960-1970, du *Pop Art*, car il constitue, selon elle, l'imposition d'un « système de civilisation », et pas seulement d'un style : elle explique que ce mouvement, qui voit le jour aux États-Unis dans les années 1960, est une manifestation culturelle essentiellement nord-américaine, née dans une société de consommation industrielle et technologique. L'art qui naît de ce contexte véhiculerait donc un « système de civilisation » (Traba M., 2005 : 61), une idéologie technocratique et consumériste. Or, l'adoption rapide de ce mouvement par les artistes latino-américains pose, selon elle, problème : il ne peut y avoir « transculturation », car les États-Unis transmettent dans ce cas des « signaux » et non des « signes », que les interlocuteurs auraient pu resémantiser, adapter à leur propre contexte culturel. C'est donc pour dénoncer cette « satellisation » vis-à-vis des États-Unis (Traba M., 2005 : 143), que Marta Traba prône une « résistance » culturelle du sous-continent : les artistes doivent adopter un style qui leur est propre ou dévier le message initial envoyé par le *Pop Art*. Les artistes colombiens sont, là encore, au centre des stratégies de résistance qu'elle cite en

exemple (Fernando Botero, Beatriz González, Juan Antonio Roda...), parce qu'ils offrent de nouvelles propositions esthétiques ou qu'ils détournent le « signal » du *Pop Art* et parviennent à en faire une esthétique propre.

- 27 Or, à cette époque, Marta Traba ne faisait plus partie de la vie quotidienne de la Colombie, car elle quitte le pays en 1969, après son mariage avec Ángel Rama, et les Colombiens ont gardé l'image d'une Marta Traba pro-moderne et européenne, dont les théories s'éloignaient des préoccupations sociales ou régionales. La diffusion de ses idées est donc différente, puisqu'elle n'apparaissait plus dans la vie publique colombienne : Marta Traba se concentre sur l'enseignement universitaire et les conférences, ainsi que sur les nombreux essais et articles qu'elle publie dans les différents pays où elle est amenée à vivre (Venezuela, Mexique, Porto Rico, États-Unis et Colombie).

III. Un débat qui reflète les problématiques artistiques du sous-continent

- 28 Cette évolution du discours critique de Marta Traba est révélatrice de la diversité des approches de l'art moderne dans l'ensemble du sous-continent latino-américain, comme le montre sa célèbre délimitation des « zones artistiques » de l'Amérique latine.
- 29 En effet, entre 1950 et 1970, Marta Traba recense deux principales tendances des artistes du sous-continent – répartition qui n'est pas fondée sur des mouvements artistiques, mais sur les réalisations individuelles des artistes –, qui prend la forme, dans ses écrits, d'une véritable cartographie évolutive. Elle repère, d'une part, les pays ou les capitales qui souhaitent assimiler les modèles artistiques diffusés par les pôles occidentaux, qu'elle qualifie de « zones ouvertes » (« áreas abiertas »). Il s'agit généralement de zones ou de villes qui connaissent une forte immigration, un développement économique important et, par conséquent, de nombreux échanges avec l'étranger, telles que Buenos Aires, Caracas, Santiago de Chile ou São Paulo (Traba M., 2005 : 158). D'autre part, elle appelle « zones fermées » (« áreas cerradas »), les lieux ou pays où les propositions des artistes conservent une identité propre. Cette conscience de l'identité culturelle et ce poids de la tradition découlent, généralement, des caractéristiques socio-économiques de ces zones et de la limitation des échanges avec l'extérieur (comme au Pérou, en Colombie, en Bolivie ou au Paraguay, pour ne citer que quelques exemples). Elle y inclut aussi le Mexique, malgré son ouverture internationale et la mobilité de ses classes intellectuelles, du fait de l'importance de la tradition dans les réalisations de ses artistes. Ce sont ces zones fermées qui, selon elle, élaborent le plus de stratégies de résistance à cette époque (Traba M., 2005 : 185). Cette carte évolue entre les années 1950 et 1970, et ces zones qui semblaient assez définies dans la première décennie sont plus complexes dans la suivante.
- 30 Cette seconde période de la critique de Marta Traba s'applique donc à l'ensemble du sous-continent, et plus seulement à la Colombie. L'auteure réalise des études approfondies de la situation de plusieurs pays : Venezuela (*Mirar en Caracas*, 1974), Puerto Rico (*Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, 1971 ; *La rebelión de los santos*, 1972), Mexique (*La zona del silencio*, 1975). Néanmoins, elle continue à s'intéresser plus que jamais à la Colombie qu'elle analyse à présent à l'aune de ses nouveaux concepts

(*Historia abierta del arte colombiano*, 1974 ; *Los muebles de Beatriz González*, 1977 ; *Los grabados de Roda*, 1977 ; *Elogio de la locura*, 1986...).

- 31 Enfin, ses ouvrages qui ont eu le plus d'impact dans le continent sont ceux qui répertorient des processus à l'échelle du sous-continent – en montrant autant les spécificités de chaque région que l'importance du style propre à chaque artiste –, tels que *Arte latinoamericano actual* (1972) ou *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973). Dans chaque zone, Marta Traba s'attache à mettre en valeur la production des artistes modernes en accord avec l'identité régionale : Szyszlo au Pérou, Cuevas et Toledo au Mexique, Jacobo Borges et Carlos Prada au Venezuela, Abularach au Guatemala, Hermenegildo Sábat et Roberto Aizemberg à Buenos Aires, pour ne citer qu'eux.
- 32 Son œuvre condense donc ces débats qui ont fait rage dans les années 1950-1970 : l'opposition entre formalisme et engagement politique, entre universel et local, entre homogène et hétérogène – une approche polarisée de l'art qui est encore fort présente en Colombie.

Conclusion

- 33 Nous pouvons donc considérer Marta Traba comme une figure ambivalente en Colombie, à la fois défenseuse, dans un premier temps d'une modernité artistique que l'on pourrait qualifier d'occidentale ou d'internationale – caractérisée notamment par l'autonomie de l'œuvre d'art face au contexte dans lequel elle est réalisée –, puis, dans un second temps, théoricienne d'une « résistance » artistique, considérant que l'art moderne, et la nouvelle vision qu'il implique, doit tenir compte de la société qui la voit naître et conserver ses traditions. Dans l'une de ses dernières publications (posthume), elle semble répondre à l'affirmation d'Henri Meschonnic en mettant une distance entre l'art moderne latino-américain et la modernité occidentale ou internationale :

No es posible explicar la aparición del arte moderno en América latina como un simple derivado del arte moderno en Europa primero y en Estados Unidos después, o como un traslado de nuevas formas de visión, a su vez generadoras de técnicas innovadoras, que correspondieron a cambios profundos operados en las sociedades que hicieron la Revolución Industrial. (Traba M., 1994 : 3)

- 34 Chacune des deux périodes de sa critique reflète les deux principales tendances de l'art moderne latino-américain de cette époque, entre internationalisme et localisme. L'œuvre critique de Marta Traba révèle une prise de conscience de la nécessité de la tradition, de l'histoire, des particularités identitaires locales et du vide que signifierait, en Amérique latine, un renouveau absolu en reprenant, sans les questionner ou les adapter, l'esthétique et les apports d'autres pays.
- 35 Sa réception actuelle en Colombie reste toutefois complexe : si Marta Traba a marqué les esprits par sa présence médiatique inédite dans les années 1950 et 1960, si elle a contribué à une plus large diffusion de l'art moderne et de l'histoire de l'art dans le pays, elle reste aussi connue pour avoir théorisé une opposition entre deux générations d'artistes, les « modernes » et ceux qui les ont précédés, et pour avoir cherché à écarter de la scène artistique ces prédécesseurs, sans considérer que puissent coexister les deux générations¹⁷. Les réflexions menées dans les années 1990 sur la modernité colombienne s'attachent bien souvent à revaloriser les différentes formes artistiques qu'a connues le pays dans les années 1950-1970.

BIBLIOGRAPHIE

- Acha, Juan, *Huellas críticas*, Cali, Universidad del Valle / La Habana, Instituto cubano del libro, 1994.
- Amaral, Aracy, « Marta Traba : décadas vulnerables », in Emma Araújo de Vallejo (ed.), *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 10-11.
- Araújo de Vallejo, Emma (ed.), *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984.
- Bazzano-Nelson, Florencia et Beatriz González, « ¿ Qué nos dejó Marta Traba ? », *Arcadia*, Cultural supplement of *Semana*, 12, sept. 2006, p. 22-23.
- Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- Bourdieu, Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du MNAM* n° 19-20, juin 1987, p. 6-19.
- Chico, Camilo, *Alejandro Obregón*, Bogotá, Villegas, 2011.
- Flórez Arcila, Rubén Darío, « La influencia de la revista colombiana *Semana* 1959, 1960, sobre Marta Traba », in Gustavo Zalamea (ed.), *El programa político y cultural de Marta Traba. Relecturas*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011, p. 47-64.
- Gil Tovar, Francisco, *El arte colombiano*, Bogotá, Plaza & Janés, 2002 [1985].
- Giraldo, Efrén, *Marta Traba : crítica del arte colombiano*, Medellín, La Carreta, 2007a.
- Giraldo, Efrén, *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, Medellín, La Carreta, 2007b.
- Gómez Echeverri, Nicolás, *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana*, Bogotá, Uniandes, 2008.
- González, Beatriz, « Marta Traba y la crítica de una década », in Gustavo Zalamea (ed.), *El programa político y cultural de Marta Traba. Relecturas*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011, p. 69-77.
- Jaramillo, Carmen María, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor – Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.
- Meschonnic, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América latina*, México, Siglo XXI, 1987.
- Rodríguez Morales, Ricardo, « Plástica y Prisma : dos revistas de arte de los años cincuenta », *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 37, n° 55, 2000, p. 45-59.
- Serrato Ramírez, Melissa, « 50 años del MamBo, un museo que nació al pulso », *El Tiempo*, 27 février 2013, www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12621041, page consultée le 10 novembre 2015.
- Traba, Marta, « Arte y mitología », *Intermedio*, septembre 1957, p. 5.
- Traba, Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería central, 1961.
- Traba, Marta (texte) et Díaz, Hernán (photographies), *Seis artistas colombianos contemporáneos*, Bogotá, Edición de Antares, 1963.
- Traba, Marta, « Caminando entre imágenes », *Cromos*, 9 novembre 1969, p. 5-11.

Traba, Marta, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.

Traba, Marta, « La cultura de la resistencia », in Fernando Alegría, *Literatura y praxis en América latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 49-80.

Traba, Marta, « Crítica de arte. El genio anti-servil » [1956], in Emma Araújo de Vallejo (ed.), *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 149-150.

Traba, Marta, et Beatriz González, « Entrevista atemporal », in Emma Araújo de Vallejo (ed.), *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 338-344.

Traba, Marta, *Arte de América latina 1900-1980*, Ediciones Banco Internacional de Desarrollo, Washington, 1994.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 [1973].

NOTES

1. Voir l'étude d'Efrén Giraldo sur le sujet (Giraldo E., 2007b : 30).
2. Parmi les œuvres les plus connues qui témoignent des efforts de certains artistes latino-américains pour inverser ces tendances, on peut notamment citer *América invertida*, de Joaquín Torres García (1943).
3. Nous faisons le choix, dans cet article, d'employer les termes « art moderne » et « modernité » plutôt que celui de « modernisme » pour éviter toute confusion avec le mouvement artistique latino-américain du même nom (fin XIX^e – début XX^e siècle).
4. Nous parlons ici des productions artistiques à portée nationale et internationale. Voir Traba M., 1961, et Traba M., 2005.
5. Par exemple, Roberto Pizano, Santiago Martínez Delgado ou Sergio Trujillo Magnenat.
6. Ses principaux représentants sont Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo et Luis Alberto Acuña.
7. « Las nuevas posiciones encontraron a partir de 1950 un capitán en Alejandro Obregón (1920), pintor-pintor, es decir, entregado a los valores pictóricos por encima de mensajes e ideologías » (Gil Tovar F., 2002 : 111).
8. Voir sur cet artiste : Chico C., 2011.
9. L'intellectuel Agustín Nieto Caballero affirmait en 1969 que Picasso était « un estafador, y que cualquier niño podía hacer sus cuadros » (Serrato Ramírez M., 2013 : n/p).
10. Nous reprenons ici la terminologie développée par Hans Belting (Belting H., 2004).
11. Marta Traba affirme dans son article « Crítica de arte. El genio anti-servil » [1956] : « no hay genio copista, no hay genio servil » (Araújo de Vallejo E., 1984 : 149).
12. Marta Traba présente des émissions télévisées en Colombie entre 1954 et 1958. Elle a animé les programmes suivants : en 1954, « La rosa de los vientos » ; en 1954-1955, « El museo imaginario » ; en 1955, « Una visita a los museos » ; en 1955, « El ABC del arte » ; en 1957, « Cursos de Historia del arte » et « Ciclo de conferencias » ; en 1959, « Viaje alrededor del arte » ; en 1966, « Puntos de vista ». En 1983, elle enregistre à nouveau un programme d'histoire de l'art pour la télévision colombienne, « Historia del arte moderno contada desde Bogotá », diffusé en 1984 (Gómez Echeverri N., 2008 : 19-29).
13. Les revues d'art de cette époque « desempeñaron en su momento un papel importante en la afirmación de un movimiento artístico y estético de verdad contundente » (Rodríguez Morales R., 2000 : 45).

14. Elle a aussi publié des articles dès 1945, en Argentine, où elle adoptait une posture particulièrement eurocentrée.
 15. Sur cette seconde étape, voir : Giraldo E., 2007a ; Flórez Arcilla D., 2011 : 47-64 ; Bazzano-Nelson F., González B., 2006 : 23 González B., 2011 : 76.
 16. Voir notamment son article « Caminando entre imágenes » (Traba M., 1969 : 5-11).
 17. S'il est certain qu'elle a joué ce rôle de critique dogmatique, en revanche, son dernier ouvrage d'histoire de l'art offre un panorama bien plus nuancé de la scène artistique colombienne, mais aussi latino-américaine (Traba M., 1994 : 3).
-

RÉSUMÉS

Cet article propose un bref panorama des processus de définition et de construction de l'art moderne en Colombie au XX^e siècle, au prisme de l'œuvre critique de Marta Traba (1923-1983). La modernité dans l'art colombien s'est construite d'abord sous l'influence des modèles européens et nord-américains, puis en réaction à une conception trop étroitement occidentaliste et internationaliste de l'œuvre d'art moderne. La pensée critique de Marta Traba, qui a eu une influence considérable dans l'appréhension de l'art moderne par les Colombiens, rend compte de ces deux tendances, entre l'assimilation des modèles étrangers et la promotion d'une modernité esthétique proprement latino-américaine.

El presente artículo ofrece un breve panorama de los procesos de definición y constitución del arte moderno en Colombia en el siglo XX, a través del prisma de la obra crítica de Marta Traba (1923-1983). La modernidad en el arte colombiano se ha desarrollado primero bajo la influencia de los modelos europeos y estadounidenses, y luego en reacción a una concepción demasiado estrechamente occidentalista e internacionalista de la obra de arte moderno. El pensamiento crítico de Marta Traba, que ha tenido una influencia considerable en la recepción del arte moderno por los colombianos, da cuenta de estas dos tendencias, entre la asimilación de los modelos extranjeros y la promoción de una modernidad estética propiamente latinoamericana.

Through a discussion of the essays by the art critic Marta Traba (1923-1983), this article offers a brief overview of the processes by which modern art was developed and defined in Colombia during the twentieth century. Modernity in Colombian art grew out of the influence of European and North American models, before assuming a stance that opposed a concept of modern art deemed overly occidentalist and internationalist. The criticism of Marta Traba, which has considerably shaped the reception of modern art in Colombia, accounts for these two tendencies, across the divide between the assimilation of foreign models and the advancement of a strictly Latin American aesthetic modernity.

INDEX

Palabras claves : Arte moderno, Colombia, Crítica de arte, Marta Traba, Internacionalismo, Resistencia

Mots-clés : Art moderne, Colombie, Critique d'art, Marta Traba, Internationalisme, Résistance

Keywords : Modern art, Colombia, Art criticism, Marta Traba, Internationalism, Resistance

AUTEUR

ELSA CROUSIER

Elsa Crousier est docteur de l'Université Lumière Lyon 2 en Littérature et Histoire de l'art d'Amérique latine, membre du laboratoire Langues et Cultures Européennes (LCE). Sa thèse a pour titre *Marta Traba ou l'art en écriture. Recherches sur les dialogues entre littérature, critique d'art et arts plastiques dans l'œuvre de Marta Traba*. Ses principaux travaux et publications portent sur la littérature, l'histoire de l'art et la critique d'art de la seconde moitié du XX^e siècle, en Argentine et en Colombie. Adresse email : elsa.crousier@gmail.com