

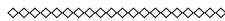
Santiago Rueda Fajardo

LOS AÑOS OCHENTA

**Un cierto tipo
de fantasía y fortaleza**

LOS AÑOS OCHENTA

Un cierto tipo de fantasía y fortaleza



Alcaldía Mayor de Bogotá

Claudia Nayibe López Hernández
ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Nicolás Montero Domínguez
*SECRETARIO DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE*

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Catalina Valencia Tobón
DIRECTORA GENERAL

Maira Salamanca Rocha
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Mauricio Galeano Vargas
*SUBDIRECTOR DE EQUIPAMIENTOS
CULTURALES*

Leyla Castillo Ballén
*SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN
ARTÍSTICA*

Adriana Cruz Rivera
*SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA
Y FINANCIERA*

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

Catalina Rodríguez
GERENTE

Alfonso Durán Malagón
Ana María Reyes Hernández
Bryan Alexander González Ochoa
Deysi Carolina Méndez Méndez
Diana González Calderón
Eliana Patricia Salazar Moreno
Francy Jasmin Torres Soler
Henry Alejandro Balsero Sánchez
Ingrid Carolina Silva Lurduy
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jennifer Andrea Rocha Amaya
Johanna Marcela Rodríguez Ruiz
Jorge Enrique Ramírez Rodríguez
José Alexander Alarcón Quiroga
Juan José Cuéllar Gómez
Juanita Espinosa Tapias
Juanita González Cardona
Kadir Enrique Molano Martínez
Ledy Emilse Ortiz Galvis
Lilian Osmarla Pérez Quintero

Maira Alejandra Meneses Romero
María Clara Arias Sierra
María Elvira Ardila Acero
Mariana Arango García
Mónica Liliana Torregrosa Gallo
Natalia del Pilar Gómez Machado
Paula Alejandra Gualteros Murillo
Paula Andrea Gil Acosta
Paula Yinneth Pinzón Rubio
Sandra Yaneth Valencia Guaneme
Yeferson Stive Fontecha Díaz
*EQUIPO GERENCIA DE ARTES
PLÁSTICAS 2021*

Yolanda López Correal
ASESORA DE PUBLICACIONES

María Barbarita Gómez
*COORDINACIÓN EDITORIAL
Y EDICIÓN*

Edgar Ordóñez
CORRECCIÓN DE ESTILO

Mónica Loaiza Reina
DISEÑO

Ever Astudillo, *Sin título*, serigrafía,
1986. Cortesía del Proyecto
Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.
IMAGEN DE CARÁTULA
Buenos y Creativos SAS
IMPRESIÓN

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
© Santiago Rueda Fajardo
Marzo de 2022
ISBN (impreso): 978-628-7531-08-6
ISBN (PDF): 978-628-7531-11-6

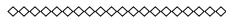
Idartes
Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co /
www.idartes.gov.co

El contenido de este texto es
responsabilidad exclusiva del autor
y no representa necesariamente el
pensamiento del Instituto Distrital de
las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser
reproducida, almacenada en sistema
recuperable o transmitida en medio
magnético, electromagnético, mecánico,
fotocopia, grabación u otros sin previo
permiso de los editores.

LOS AÑOS OCHENTA

Un cierto tipo de fantasía y fortaleza



Santiago Rueda Fajardo

**XVII Premio de Ensayo Ciudad
de Bogotá sobre Arte en Colombia,
Programa Distrital de Estímulos
2020**

709.861

Rueda Fajardo, Santiago.

Los años ochenta: un cierto tipo de fantasía y fortaleza / Santiago Rueda Fajardo
-- Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – Idartes, XVII Premio de Ensayo Ciudad de Bogotá sobre Arte en Colombia, Programa Distrital de Estímulos 2020.
277 páginas

ISBN: 978-628-7531-08-6 (Impreso)

ISBN: 978-628-7531-11-6 (Digital)

1. Arte – Colombia siglo XX. 2. Memoria cultural-- Colombia. 3. Arte conceptual.
4. Arte y sociedad--Historia--Colombia. 5. Crítica del arte -Historia--Colombia.

Fuente. SCDD 23ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe
(febrero de 2022). JT.

Expresamente quiero agradecer a los artistas Carlos Salazar, Patricia Bonilla, Nadín Ospina, María Fernanda Cardoso, Mónica Herrán, Pedro Alcántara Herrán, Rosa Navarro, Luz Elena Castro, y al gran fotógrafo que es Óscar Monsalve, por permitirme acercarme a sus obras e incluirlas en este libro. Al generoso apoyo de las instituciones de arte de Bogotá y Medellín, por permitirme el acceso a sus colecciones, especialmente de Claudia Hakim y Mayra Rubiano (Museo de Arte Moderno de Bogotá), María Mercedes González y Dora Escobar (Museo de Arte Moderno de Medellín), María del Rosario Escobar y Carlos Uribe (Museo de Antioquia), José Darío Gutiérrez (Proyecto Bachué) y Celia Birbragher (Art Nexus). A Camila Suárez, por su tarea en la edición fotográfica y de registro, y su enorme entusiasmo en este proyecto. Y a la memoria de dos grandes artistas de los años ochenta y de todos los tiempos: Alfonso Suárez y Antonio Caro, que en paz descansen.

PRESENTACIÓN



El Premio de Ensayo Ciudad de Bogotá sobre Arte en Colombia se ha constituido como un espacio de escritura crítica, teórica e histórica que promueve la investigación y la revisión de las artes plásticas y visuales del país. Con la creación de este estímulo, el Instituto Distrital de las Artes-Idartes trabaja para fortalecer los proyectos investigativos desarrollados por agentes culturales, artísticos y patrimoniales que nutren el campo, mediante la circulación, la divulgación de conocimiento y la consolidación de un entramado teórico sólido y diverso sobre las prácticas artísticas en el contexto colombiano.

En este sentido, es un gusto presentar, en la decimoséptima entrega del Premio, el libro *Los años ochenta. Un cierto tipo de fantasía y fortaleza*, resultado de la investigación del curador, investigador, crítico y artista Santiago Rueda Fajardo, quien nos ofrece una mirada crítica sobre una década de la historia del arte colombiano que no ha recibido especial atención.

Los años ochenta, a lo largo de sus once capítulos, hace una juiciosa revisión histórica, comparativa y detallada de lo que fue la escena del arte colombiano entre 1980 y 1990. Con ese objetivo en mente, este ensayo hace un recuento en el que se exponen las tensiones, dinámicas, agrupaciones y valoraciones que hicieron de los años ochenta un periodo significativo para el desarrollo de una escena artística crítica, enmarcada en una Colombia convulsionada por la persecución política y las economías ilegales.

Rueda Fajardo pone de manifiesto que, según la crítica de arte, los años ochenta son el eslabón perdido del arte colombiano, y a partir de dicho planteamiento rastrea, principalmente, la historia de las exposiciones durante esa década —procedimiento que hace de este un trabajo pionero para consolidar un área de estudio—, sin dejar de lado las ferias de arte, a los artistas, curadores, críticos y galeristas presentes en el entramado de la época.

Esta obra, que, como menciona el autor, funciona como una “guía práctica”, deja la puerta abierta a futuras investigaciones sobre ese periodo en el campo artístico colombiano. Así, en sus páginas se puede entrever el papel inédito que adquirieron las mujeres en la gestión cultural del país, el rol que han tenido los galeristas en el desarrollo del arte, la crisis moral que atravesó la producción artística, los duelos teóricos que configuraron la crítica en esa época y la inmensa producción de arte joven promovido, así no hubiera una estructura adecuada que pudiera soportarlo. Asimismo, Rueda Fajardo presenta una década prolífera en obras memorables, en exposiciones determinantes para la historia del arte colombiano, en concursos y premios, tácticas acompañadas del fortalecimiento de los museos de arte moderno, y hace evidentes las tendencias internacionales que dictaron las características del arte nacional, así como un relevo generacional que contribuiría, precisamente, a sacar el arte colombiano del anonimato.

Catalina Valencia Tobón

Directora general
Idartes

INTRODUCCIÓN



Dentro de la historia artística del país, ninguna década ha sido más confusa y desordenada que esta que acaba de pasar. Dentro de la historia nacional, grandes dramas sacudieron al país, desastres naturales, sociales y políticos la marcaron con sangre. La inmoralidad latente salió a flote descaradamente y contaminó todos los campos, hasta el de la cultura. La nutrida generación de artistas, que floreció, tuvo que confrontar su creatividad con estados de ánimo ambivalentes que por un lado la movían a protestar, inquietarse y por otro a contemporizar y olvidar.

Beatriz González, 1991

Reivindicada en la música, el cine y la literatura, la de 1980 es una década perdida para el arte en Colombia. Por varias razones se percibe como un espacio en blanco entre las proposiciones políticas, conceptuales y de la desmaterialización del objeto de los artistas de fines de los setenta —Antonio Caro, Alicia Barney, Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios, Miguel Ángel Rojas, Beatriz González, Bernardo Salcedo— y la posterior generación de artistas surgidos en la década de 1990, quienes trabajan esencialmente sobre la memoria cultural —Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, María Fernanda Cardoso, María Teresa Hincapié, José Antonio Suárez, entre otros—.

En general, la década es recordada por el auge de la pintura neoexpresionista, que iba a durar hasta entrados los años noventa, aunque en realidad fue un periodo en el que dominó una versión bastante tradicional del arte, y artistas como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Leonel Góngora, Enrique Grau, María Paz Jaramillo, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Darío Morales y David Manzur reiteraron su dominio en el campo cultural.

A la vez, es un periodo doloroso, marcado por la extrema violencia política. El holocausto del Palacio de Justicia, la tragedia de Armero, el surgimiento de los grupos paramilitares, el exterminio de la UP, el terror impuesto por los carteles de la droga, el asesinato de tres candidatos presidenciales en 1989, son hechos traumáticos de los que aún tratamos de reponernos, y que definieron la Colombia de hoy.

Sin embargo, y a pesar de ello, o quizá por lo mismo, es una década que no se ha revisado desde el campo del arte. En los estudios críticos publicados en ese momento y posteriormente no se encuentra un texto analítico sobre dicho periodo. El interés está centrado en los ya mencionados artistas posmayo del 68 o en artistas posteriores, surgidos en la década de 1990, o cuya producción se escoge a partir de ahí. En contraste, las investigaciones sobre arte colombiano de la década de 1970 son amplias, tanto las que

se ocupan de la década como una totalidad,¹ las motivadas por el interés en la gráfica política, y principalmente por el Taller 4 Rojo² y el arte conceptual.³

¿Cómo entender la fascinación que ejercen los años setenta en contraste con la indiferencia que producen los años ochenta? Parte de la explicación podemos encontrarla en palabras de Luis Ospina:

Los años 60 y 70 son una realidad que debemos justificar o criticar a posteriori. Tanto se ha dicho sobre estos años que ya no sabemos qué creer. Es un

¹ Transhistorias con *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia: años 70* (Barón y Ordóñez, 2010). A este autor en *La fotografía en Colombia en la década de los 70*, y a Katia González en *Cali, ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta* (González, 2012). El estudio de María Wills, *Los cuatro evangelistas* (Wills, 2018), dedicado a un grupo de curadores que jugaron un papel fundamental en los años setenta y ochenta, se concentra en explicar cómo sus personajes de estudio, Miguel González, Alberto Sierra, Eduardo Serrano y Álvaro Barrios, crean el oficio de curador en Colombia en los años setenta.

² Que ha motivado investigaciones de Alejandro Gamboa (*El Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*, 2011), el Taller Transhistorias (*Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo: Producción gráfica y acción directa*, 2014) y el Taller Historia Crítica de Arte (*Arte y disidencia política: Memorias del Taller Cuatro Rojo*, 2015).

³ Recuperado inicialmente por Álvaro Barrios en sus *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (Barrios, 2000), ha captado el interés de María Mercedes Herrera en sus libros *Emergencia del arte conceptual en Colombia* (Herrera, 2011); y *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia* (Herrera, 2013), y en mis libros *Autorretrato disfrazado de artista: Arte conceptual y fotografía en los años 70* (Rueda, 2017) y *Ardilla-Lleras: Escritos y fotografías* (Rueda, 2018).

período clásico idealizado mi(s)tificado y ficcionalizado. Pero por lo menos, en aquella época que ahora parece lejana, había ideales y existía la esperanza de una utopía colectiva. Fue tal vez el último momento en que la humanidad pensó que podía cambiar el mundo. Hoy en día simplemente nos conformamos con salvar el planeta. Ahora que no hay ideologías en las cuales podemos creer, sentimos nostalgia de aquellas ilusiones perdidas. ¿Fuimos engañados? Si no, ¿fue todo un sueño? ¿Fue todo real? (Ospina, 2007, p. 97)

En contraste, la opinión negativa general que se formó sobre la década de los ochenta la mantuvieron artistas muy activos en ese periodo, que participaron con sus obras en exposiciones individuales y que fueron curadores y jurados de eventos importantes, es decir, que en buena parte condujeron la década, pero que, desde su final, decidieron criticarla. Beatriz González, por ejemplo, declaraba:

Jóvenes que eran la promesa del arte de un país, en lugar de enriquecerse en las series fuentes de los libros para entender la ideología predominante del arte moderno, bebieron en los dudosos cauces de las apariencias. El arte visto de esta manera constituye una oferta de moda si no, de tópicos. (B. González, 1989, pp. 87-88)

Álvaro Barrios, por su parte, se unió a lo que llega a parecer una cruzada, incluso en contra de su propio pasado. Para el curador de “Un arte para los años ochenta”, la exposición definitiva sobre el arte de procesos y la desmaterialización del objeto en Colombia, la década fue “una catástrofe, solo el aspecto formal de algo trascendente que estaba gestionando, el posmodernismo,

y que, al darse entre nosotros sin sostén ideológico, tenía la consistencia de un cascarón vacío, carente de objeto e importancia” (Barrios, 1996).

Y esto opinaba Óscar Muñoz:

Creo yo que hay un momento antes de esa efervescencia de los años setenta, y uno después, que fue terrible, que fueron los años ochenta, cuando pasó muy poco. Los artistas de los años ochenta sufrieron precisamente el descalabro de la ciudad, el olvido, la desatención y ese abandono, y los afectó esa invisibilidad. (Nova, 2017, p. 669)

Este último comentario no deja de producir extrañeza, pues Cali, como veremos más adelante, tuvo una intensa actividad artística en ese periodo, pero el comentario de Muñoz es expresión de un consenso generalizado que se ha ido formando con el tiempo.

Sin embargo, no todas las apreciaciones son de ese tipo. Quienes iniciaron su carrera en ese periodo parecen reconocer de manera positiva lo que en ese entonces sucedió. Para Carolina Ponce de León “es una época en que las mujeres artistas tenían mucha fuerza transgresora, Beatriz González, María Teresa Hincapié, Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso, es el momento también en que se rescata la obra de Débora Arango, un momento muy lindo” (Nova, 2017, p. 361).

Para Jaime Cerón,

Lo impresionante ha sido que hemos estado sumergidos en una guerra por 50 años, prácticamente. Pero cuando se generó el arte más complejo, fue en la época de narcotráfico, de las bombas, el horror de los 80. Mucha gente germinó en esa década e hizo su obra después. Por ejemplo, José Antonio Suárez,

Doris Salcedo, Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz,
José Alejandro Restrepo, todo ese grupo tiene un
sesgo muy crítico. (Nova, 2017, p. 449)

¿Cómo explicar opiniones tan diferentes? ¿Por qué es un periodo infravalorado? Siendo una respuesta que articularemos a cabalidad más adelante, si es que puede llegarse a alguna, es necesario mencionar que es un periodo en que el arte experimental y de procesos entra en crisis y es reemplazado, en su rol de arte de vanguardia, por el neoexpresionismo, neorromanticismo, o neomodernismo, una tendencia internacional avasalladora que, en el caso particular de Colombia, se alineó más con actitudes y costumbres conservadoras y se articuló con un mercado de arte repentinamente inflado por el dinero de las economías ilegales.

El retorno de la pintura de los años ochenta fue ejecutado por nuevos pintores, muchos de ellos bastante jóvenes, que curiosamente empalmaban y revitalizaban el legado modernista y a los artistas hegemónicos de la escena local, como se menciona inicialmente. Tan rápido y efímero como cualquier otra moda, el empuje subjetivista, más que un neoexpresionismo, funcionó como un neoconservadurismo. Siguiendo a Ponce de León en varios de sus artículos incluidos en su libro *El efecto mariposa*, estas dos posibilidades que el arte tuvo en ese periodo (la primera, de desengancharse definitivamente del pasado —con la desmaterialización del objeto—, y la segunda, de reencaucharlo —con la emoción subjetiva e historicista—) fallaron, no perduraron ni tuvieron continuidad, y buena parte de lo sucedido en ese periodo cayó rápidamente en el olvido. Pero, analizando detenidamente lo que sucedió en ese lapso, puede verse que un arte de las ideas y la subjetividad siguió manifestándose durante toda la década, y una sensibilidad hacia lo cosmopolita y lo popular, el pensamiento irreverente y crítico que caracterizaron el arte de procesos en los años setenta, siempre marginal, tuvo continuidad durante los años ochenta, aunque cambiara de apariencia.

En suma, la década en cuestión fue rica en obras memorables, algunas, hoy antológicas, exposiciones notorias, concursos y premios debatidos y concurridos, debates críticos y duelos personales encendidos, iniciativas nacionales articuladas, el fortalecimiento de los museos de arte moderno y, para bien, un desarrollo, actualización y profesionalización del campo del arte.

El decenio fue abundante en la realización de grandes exposiciones retrospectivas: se presentaron muestras antológicas de Santiago Cárdenas (1982/1983), Manuel Hernández (1983 y 1986), Beatriz González (1984 y 1990), Débora Arango (1984), Pedro Alcántara Herrán (1980 y 1984), Leopoldo Richter (1984), Armando Villegas (1985), Rodrigo Callejas (1985), Guillermo Wiedemann (1985), Eduardo Ramírez Villamizar (1985), Álvaro Barrios (1986), Jorge Elías Triana (1986), Luciano Jaramillo (1986), Carlos Correa (1987), Luis Ángel Rengifo (1988), Ignacio Gómez Jaramillo (1988) y David Consuegra (1989), entre otros. Varias de ellas de gran calidad, y que no volverían, en sus resultados exitosos, a repetirse.

Algunas de las más importantes exposiciones de la década se dieron en oposiciones binarias, como el Salón Atenas y el Salón Nacional, en 1980; la IV Bienal Internacional enfrentada al I Coloquio de Arte no Objetual, en Medellín, en 1981; los salones nacionales de 1988 y 1990 enfrentados a la I y II Bienal de Bogotá. Esto permite hoy un análisis comparativo, contextual y evolutivo de esos eventos y las políticas que los generaron, y de la evolución de los artistas en el tiempo.

Algunas exposiciones suscitaron fuertes reacciones críticas, como el VII Salón Antenas de 1982 y la ya mencionada I Bienal de Bogotá, y son útiles para entender los fuertes enfrentamientos personales del periodo, y su negativo efecto para el campo del arte. Y obviamente, son esenciales para comprender los cambios de orientación en la producción artística de la década y su recepción por parte del público, la crítica especializada y el mercado. La programación de los museos de arte moderno de

Bogotá, Medellín y Cali, del Centro Colombo Americano y la Biblioteca Luis Ángel Arango, se destacaron por la combinación de muestras que mezclaban enfoques intergeneracionales, en reconocimiento a consagrados y olvidados, a artistas jóvenes y de mediana trayectoria, en muestras individuales y colectivas, nacionales e internacionales, y en itinerancias coordinadas entre esas ciudades, lo que permite ver que en ciertos aspectos, sorprendentemente, estas instituciones fueron muy superiores a lo que serían en las décadas siguientes.

Pocas veces se ha reconocido el enorme mérito del grupo de mujeres que desde Bogotá, Medellín y Cali articularon la mayoría de estos eventos, dirigieron los museos de arte moderno de estas ciudades, integraron sus equipos y lograron los recursos económicos y humanos para darle vida al ecosistema del arte. A pesar de que nos ocuparemos de ellas indirectamente, Gloria Zea en Bogotá, Sol Beatriz Duque en Medellín, Maritza de Urdinola y Gloria Delgado en Cali, entre otras, fueron fundamentales en este periodo en la dirección y gestión de los tres museos de arte moderno existentes en el país.

Exposiciones como la ya citada “Un arte para los años 80” y “Actitudes plurales” (1983), las ya mencionadas I y II Bienales de Arte Bogotá (1988 y 1990), a pesar de su calidad, no han sido valoradas y merecen la revisión de sus planteamientos y un recuento de sus obras participantes.

Igualmente, fue un periodo de exposiciones individuales relevantes, entre las que se cuentan “El tigre”, de Marta Elena Vélez (1980), “Decoración de interiores”, de Beatriz González (1981), “Subjetivo”, de Miguel Ángel Rojas (1982), Santiago Cárdenas (1987) y Carlos Salazar (1989), y las muestras individuales de Miguel Ángel Rojas, Luis Caballero, Beatriz González y Doris Salcedo (1990), todas ellas, con excepción de la muestra de Salazar, realizadas en la galería Garcés Velázquez, en Bogotá. Ahora bien, el hecho de que todas estas exposiciones se hayan realizado en galerías comerciales —la muestra de Salazar

se llevó a cabo en el Museo propiedad de Byron López y Luis Fernando Pradilla— nos lleva a valorar positivamente el lugar de estas como espacios de proyección de nuevas propuestas y de acompañamiento al desarrollo de artistas de mediana y larga trayectoria.

En este ensayo se dan pistas para posteriores análisis del papel histórico jugado por los galeristas en el desarrollo del arte en Colombia —otro tema aún no estudiado en nuestro medio—, en un seguimiento de las exposiciones que tuvieron las ya mencionadas galerías Garcés Velázquez y El Museo, en Bogotá, La Oficina, en Medellín, y la galería Quintero, en Barranquilla, principalmente.

Otro fenómeno propio de la década, con efectos que se han extendido hasta hoy, fue el de la intensa promoción del arte joven, que se hizo desde sus inicios hasta su fin, un proyecto —si es que lo hubo— riesgoso, en cuanto no se consideró una estructura que pudiera soportar el desarrollo posterior de los jóvenes promovidos. Aun así, los variados eventos de arte joven, como las diez ediciones del Salón Rabinovich (1980-1990), el Salón Atenas (1980-1984), el programa Nuevos Nombres (1985-1990), el Salón Marta Traba del Museo La Tertulia y el Salón Cano, de la Universidad Nacional, entre otros, ofrecieron la primera oportunidad de exponer a un amplio número de artistas, desde Nadín Ospina, Rosa Navarro, Alfonso Suárez, Rosenberg Sandoval y Doris Salcedo, a Alberto Baraya, Jaime Ávila y Andrea Echeverri, entre otros. Este texto permite rastrear la presencia y participación de estos y muchos otros artistas en el contexto regional y nacional, y la vida, efímera o prolongada, de los variados salones y premios que promovieron el valor de la producción artística joven.

Los pintores surgidos en esa década, bastante talentosos, fueron progresivamente pasando a un segundo plano en las décadas siguientes. Luis Luna, Bibiana Vélez, Cristina Llano, Víctor Laignelet, Diego Mazuera, Carlos Salazar, Carlos Salas y

Danilo Dueñas, entre otros, legaron obras valiosas, que merecen una revaluación. Su evaluación crítica es aquí señalada, y los argumentos que justificaban su valor, presentados. Así, podremos detenernos un poco más en un periodo especial, cuando la apreciación iconográfica y formal de la pintura fue, si se quiere, revivida, pero en su temporalización posmoderna.

Artistas que mantuvieron una experimentación casi subterránea e infravalorada, y que solo se vienen a reconocer en el siglo XXI, como Rosenberg Sandoval, Raúl Marroquín, Jonier Marín, María Evelia Marmolejo y Karen Lamassonne, fueron jugadores permanentes en el campo del arte. Marmolejo y Sandoval, sin duda, fueron figuras insulares en la década; realizaron *performances* y acciones muy violentas, actos políticos que desde su inicio provocaron rechazo e incompreensión, como sucedió con Marta Traba. Sandoval, además, provenía de un barrio marginal de Cali, lo que sin duda fue un motivo de exclusión más en el clasista medio artístico colombiano. Aunque no se entra en detalle en las circunstancias que han causado su tardía valoración, se rastrea su trayectoria y sus obras principales desarrolladas en ese periodo.

Artistas que hoy nos parecen imprescindibles se iniciaron en los eventos del periodo. Alicia Barney, Nadín Ospina, Doris Salcedo, Adolfo Bernal, Alfonso Suárez, Rosa Navarro y María Fernanda Cardoso, entre otros, surgieron en las muestras de arte joven y experimental que se promovieron en Bogotá, Cali y Medellín. En estas páginas se presta atención a su iniciación en el campo artístico y a los eventos y obras que les permitieron dar sus primeros pasos. Asimismo, se recupera la trayectoria de artistas, en su mayoría mujeres, que no han recibido un justo reconocimiento, y que permanecen en un relativo olvido, como Marta Elena Vélez, Becky Mayer, Patricia Bonilla, Bibiana Vélez, Dora Ramírez y Cristina Llano, entre otras.

Los valores aquí expuestos nos llevan a preguntarnos una vez más: ¿por qué tan baja valoración de un momento de tanta creatividad?

Como hemos visto, esa década perdida es un periodo olvidado y hasta vergonzoso para muchos de sus protagonistas, y hemos citado solo unos cuantos. Pero al analizar detenidamente este tiempo, en contraste, se revela rico en experiencias, en tensiones extremas y múltiples conflictos.

Desafortunadamente, ninguno de los críticos de arte activos en ese momento —José Hernán Aguilar, Miguel González, Eduardo Serrano, Germán Rubiano, Javier Gil, Natalia Gutiérrez, Marta Rodríguez, Luis Fernando Valencia y Ana María Escallón—, con la excepción de Carolina Ponce, hizo un balance crítico del periodo. Sus artículos del periodo, contenidos en *El efecto mariposa*, junto a la película de Luis Ospina *Todo comenzó por el fin*, son de los pocos testimonios que dan cuenta de una década trágica, pero a la vez alegre y hedonista. Quienes escriben ahora tampoco registran ese periodo.⁴

⁴ Si examinamos la colección monográfica del Ministerio de Cultura (2012-2018), que llegó a tener catorce estudios de caso, podemos encontrar que los artistas estudiados en ella y que se formaron total o parcialmente en la década de 1980, Juan Fernando Herrán, Wilson Díaz, Juan Mejía, Mario Opazo, Carlos Uribe, María Elvira Escallón y José Horacio Martínez, son considerados artistas existentes solamente a partir de 1990. La colección de Seguros Bolívar (2013-2018), a cargo de José Roca y Alejandro Martín, que llegó a tener quince tomos monográficos que se ocupaban de los ya mencionados Caro, Rojas, Muñoz, Restrepo, y otros pocos, como Hincapié, Echeverri, Cardoso y Roldán, escasea en cualquier tipo de análisis o desarrollo sostenido sobre esa década perdida, lo cual no deja de sorprender, teniendo en cuenta la trayectoria de Hincapié y Cardoso, relevante y renovadora en el segundo lustro de la década de 1980. Este proceso de edición del pasado es especialmente visible en un artista prolífico como Miguel Ángel Rojas, de quien queda como nota al pie de página su producción en pintura de esos años. Su exposición retrospectiva “Objetivo/subjetivo”, realizada por el Banco de la República en el año 2007, así como posteriores

las razones no son del todo claras, y eso es, precisamente, lo interesante.

Ante la ausencia de interpretaciones recientes, y para entender un periodo complejo, esta investigación se apoya en los artículos, ensayos y reseñas de los principales críticos de arte activos en ese entonces, ya citados. Su presencia, que recorre este texto ampliamente, es especialmente interesante en este caso particular, puesto que en la década de 1980 se encontraban aún activos los críticos de arte surgidos dos y tres décadas atrás, como Francisco Gil Tovar y la ya en ese entonces legendaria Marta Traba, participando en un medio dominado por quienes habían surgido siguiendo sus ideas, como Galaor Carbonell, Miguel González, Darío Ruiz, Germán Rubiano y Eduardo Serrano, a quienes se sumaban los artistas que ocasionalmente ejercían la escritura —Beatriz González, Álvaro Barrios y Luis Fernando Valencia—, y una joven generación muy activa y renovadora, perceptible en los nombres de José Hernán Aguilar, Natalia Gutiérrez, Marta Rodríguez, Ana María Escallón y la ya mencionada Ponce de León.

En este texto seguiremos, a través de sus análisis, exposiciones y obras específicas, como también sus debates y enfrentamientos en un período de grandes confrontaciones personales que Ponce de León llamó la “guerra fría” de la crítica de arte en Colombia. Este ensayo, a modo de guía práctica, hace un seguimiento año por año. Esto permite entender el desarrollo programático de las instituciones y su evolución, así como su relación con eventos internacionales. La selección colombiana a la Bienal de São Paulo (1981, 1983, 1985, 1987 y 1989), por ejemplo, articula problemáticas, gustos y tendencias internacionales con lo por entonces considerado más relevante a nivel nacional. El seguimiento al

recuentos de su carrera, esquivan las pinturas a las que se dedicó en el periodo 1985-1995.

Salón Nacional de Artistas en sus diferentes ediciones (1980, 1985, 1988, 1989 y 1990) permite entender las fuerzas dominantes y las tensiones que se desarrollaban en cada edición del evento, así como su articulación con el mercado y su estatus consagratorio.

Este ensayo se estructura en once capítulos, y cubre el periodo 1980-1990, incluyendo el primer año de la década siguiente, habitualmente utilizado para sacar conclusiones sobre el fin de un decenio y hacer predicciones sobre el despertar de otro.⁵ Su núcleo, como ya se mencionó, reside en el seguimiento de las exposiciones, de las cuales no se ha hecho un recuento, un vacío que no solo es propio de este periodo, pues la historia general de este tipo de eventos en Colombia no se ha escrito, a diferencia de lo que sucede en otros países, donde es un área de estudio en sí. Estructurar una interpretación a partir de ellas en un recuento año por año permite trazar las dinámicas, la caracterización, las intenciones, los artistas participantes y los premios —cuando los hubo— de una selección de eventos significativos, incluyendo información visual que permita conocer los espacios y narrativas, y obviamente, la respuesta y el efecto que produjeron en la crítica especializada y el público general. Este seguimiento permite a

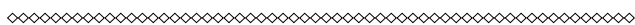
⁵ En este caso particularmente interesante, ya que, a fines de 1989, la caída del bloque comunista, quizá el cambio más determinante de las últimas décadas, marcó el inicio de una nueva realidad global, cuyas consecuencias inmediatas fueron la apertura económica, la globalización y la entrada del modelo neoliberal, vigente hoy. El periodo estuvo marcado, entonces, por las dinámicas de la Guerra Fría, lo que explica la complicada situación en que se vio envuelta Colombia, con las tensiones de las guerras de Centroamérica, la guerra de las Malvinas, las invasiones de Granada y Panamá por los Estados Unidos y su propia guerra contra las drogas, fustigada por los Estados Unidos. La década terminó entre el entusiasmo de la Asamblea Constituyente y los procesos de paz, la persecución a los capos del narcotráfico y el despertar paramilitar.

la vez examinar el desarrollo general del campo institucional, las tensiones entre los sectores público y privado, las relaciones entre centro y periferia, y la circulación de muestras nacionales e internacionales como consecuencia de ello, en un país que progresivamente fue perdiendo su histórico aislamiento y que fue dejando su estatus, como señalaría José Hernán Aguilar, de “eslabón perdido”.

No sobra recordar una vez más que un seguimiento de la historia oficial de ese periodo, si nos guiamos por los artistas y eventos que más atención generaron, tendría como resultado una versión muy diferente de lo que fue el arte en Colombia, y habría resultado en un recuento manso y repetitivo de las obras y exposiciones de los artistas más convencionales.

Finalmente, este ensayo también da cuenta del excesivo centralismo del campo cultural colombiano, patente hasta hoy. La existencia de una sola edición de los Salones Regionales (1984) y la ausencia de casi cualquier iniciativa integradora de nación explica, pero no excusa, el porqué de este recuento centrado en las grandes capitales: Bogotá, Cali, Medellín, y en menor medida, Barranquilla.

1980: MÁS IMPORTANTE QUE INTERESANTE



Como “más importante que interesante” calificó Benjamín Barney, en las páginas de *Arte en Colombia*, la exposición “Un arte para los años 80”, la primera muestra de la década —o quizá la última de la anterior—, organizada por Álvaro Barrios y presentada en mayo, de forma itinerante, en el Museo La Tertulia, de Cali, en junio en el Centro de Arte Actual, de Pereira, y en agosto en el Museo de Arte Moderno de Medellín —en Bogotá, en enero del año siguiente—. Reunió a veinticuatro artistas que Barrios consideró “un grupo representativo de artistas colombianos que en los últimos cinco años han trabajado en el interés común del arte de procesos, es decir, un arte que dirige su esfuerzo al proceso mismo que origina y da consistencia al hecho artístico”.

Para Barrios, en el texto sobre la muestra, publicado en *Re-vista del Arte y la Arquitectura*, había existido un vacío creativo

en el primer lustro de la década anterior (1970-1975), “un período paréntesis” en el que había un solo “nombre solitario”: Antonio Caro. Sin dar mayores explicaciones de su parte, Barrios halló que el vacío vino a ser cubierto en el siguiente lustro por un nuevo grupo de artistas interesados en “un arte en el cual la idea supera e incluso reemplaza la solución formal”, quienes conformarían su muestra, para la que excluyó a artistas afines a él de su generación, como Bernardo Salcedo y Beatriz González, como a los artistas surgidos en la “segunda ola” abstracta y objetualista de los años setenta, para presentar en una visión de conjunto solo aquello que “en igualdad de importancia, pudiese cobijarse dentro del amplio abanico del arte de procesos” (Barrios, 1980, pp. 42-45).

Barrios aceptaba que en esa muestra lograba juntar a artistas que se habían presentado en la última edición del Salón Nacional de 1978, que puede ser considerado el más conceptual de los salones nacionales —el único—, y obras presentadas en las dos últimas versiones del principal evento de arte joven del país, el Salón Atenas (1978 y 1979).

Los veinticuatro artistas invitados inicialmente fueron Alicia Barney, Adolfo Bernal, Antonio Caro, Inginio Caro, Rodrigo Castaño, Fernando Cepeda, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Fabio Antonio Ramírez, Ramiro Gómez, Fabio González, Álvaro Herazo, Eduardo Hernández, Sandra Isabel Llano, Raúl Marroquín, Sara Modiano, Jorge Ortiz, Geo Replay, María Rodríguez, Víctor Sánchez, Luis Fernando Valencia, Argemiro Vélez y Javier Iván Barrios —este último, el propio Barrios usando el nombre de su hermano—. Posteriormente, para las versiones de Medellín y Bogotá invitaría a Jonier Marín, Jon Oberlander y Miguel Ángel Rojas.

Lo más interesante, al menos en ese momento, cuando todo giraba alrededor de la capital, es que Barrios mencionaba la distribución geográfica de este grupo como indicador, quizá, de dónde estaba el arte de procesos: nueve artistas trabajaban en

Barranquilla, siete en Medellín, cuatro en Bogotá, uno en Cali, uno en México, uno en Holanda y uno en Londres.

Tanto argumentativa como curatorialmente, Barrios reconocía de modo implícito el trabajo de Eduardo Serrano, creador y director del Salón Atenas, y sin subrayarlo, incluía a los artistas de Barranquilla que él mismo venía apoyando y exhibiendo en muestras como “De lo espiritual en el arte”, “Homenaje a Marcel Duchamp”, “La idea como arte en Barranquilla” y el Festival de Arte de Vanguardia de esa misma ciudad. Sobre el arte como idea en esta ciudad, Barrios había publicado un artículo dos años atrás en el que hacía un recuento de su propia tarea como guía de “una juventud que aspiraba vivamente a algo más que un título universitario”, y cuya “potencialidad estaba dirigida primordialmente hacia el acto creativo hacia el que manifestaba una pasión casi religiosa” (Barrios, 1978, p. 21). Hablaba de Ramiro Gómez, Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Carlos Restrepo, Luis Stand y Sergio González, miembros de El Sindicato; María Rodríguez, Inginio Caro y los integrantes del Grupo 44: Delfina Bernal, Álvaro Herazo, Eduardo Hernández, Fernando Cepeda, Víctor Sánchez, Ida Esbra y su propio alter ego: Javier Barrios.

Al incluir a dos artistas residentes fuera del país, Raúl Marroquín y Jonier Marín, junto a Antonio Caro, el artista conceptual por excelencia, y a una artista de Cali formada recientemente en Estados Unidos, Alicia Barney, Barrios consolidaba su propuesta, haciendo evidente una nueva configuración del arte de vanguardia en Colombia, que operaba conjuntamente, y quizá por primera vez, dentro y fuera del país. Este nuevo reparto de fuerzas en movimiento articulaba en el país nuevos espacios e instituciones en tres ciudades, con representantes concretos: Eduardo Serrano en Bogotá, curador del Museo de Arte Moderno, que recién inauguraba su nueva sede en 1979; Alberto Sierra, impulsor y gestor del Museo de Arte Moderno de Medellín, inaugurado en 1978, creador y director de la *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* y de la galería de La Oficina, en Medellín; el

crítico de arte Miguel González, en Cali, curador de diferentes espacios en esa ciudad, entre ellos el Museo de Arte Moderno La Tertulia, anfitrión de la primera versión de “Un arte para los años 80”, y el propio Barrios en Barranquilla, donde también ejercía la crítica de arte y la docencia. Este grupo, que posteriormente sería conocido como de “los cuatro evangelistas” —la papisa era Marta Traba—, pronto chocaría con la estructura de poder tradicional, que mantenía una versión más conservadora del oficio y la función del arte.

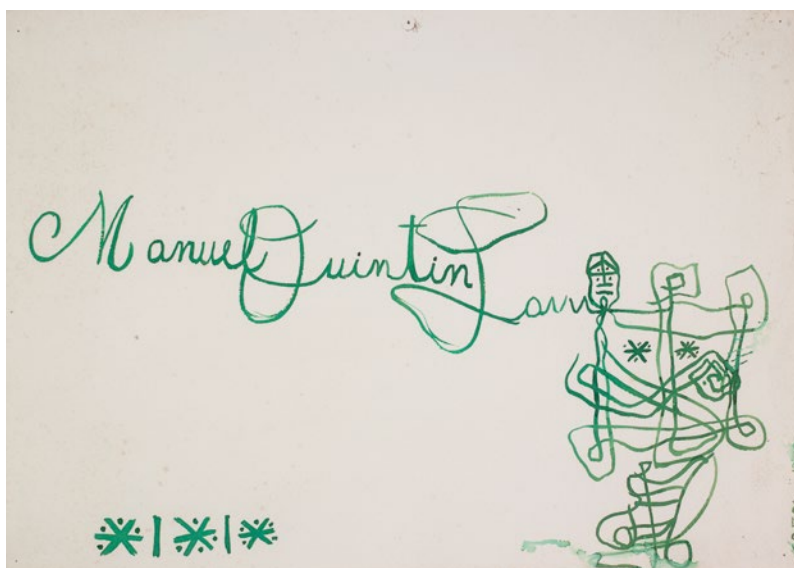
Si Benjamín Barney consideró “Un arte para los años 80” como más importante que interesante, hoy podríamos pensar con exactitud lo contrario, especialmente si miramos obra por obra: con el tiempo, varias de ellas se han convertido en obras de culto, en buena parte gracias al interés en el arte experimental no objetual y performativo reivindicado en exposiciones históricas de las dos últimas décadas.⁶

Antonio Caro presentó su *Homenaje a Quintín Lame*, estampando en color verde la firma del dirigente a través del museo. En sus propias palabras,

Pinté en las paredes del Museo La Tertulia, unas especies de grafismos muy inspirados en los grafismos que existen en Tierradentro. Repartí una

⁶ Como “Cantos cuentos colombianos”, Daros Latinoamérica en Zúrich (2005) y Rio de Janeiro (2013); “Destierro y reparación”, del Museo de Antioquia, Medellín (2008); “Arte no es vida: Actions by artists of the Americas, 1960-2000”, presentada en Nueva York, Bogotá y Buenos Aires (2008-2013); “Arte y política: Prácticas subversivas”, en el Kunstverein de Stuttgart (2009); la XXIX Bienal de São Paulo (2010), que tuvo como tema arte y política, y “Radical women: Latin American art, 1960-1985”, presentada en Los Ángeles, Nueva York y São Paulo (2017-2018).

tarjeta postal con la firma de Manuel Quintín Lame, unas 4000 postales que se iban repartiendo durante el tiempo de la exposición. Después, realmente por cobardía, no seguí con el tema Quintín Lame cuando supe que una columna guerrillera llamada “Quintín Lame” había matado a no sé quién en el Cauca. (Barrios, 2000, p. 103)

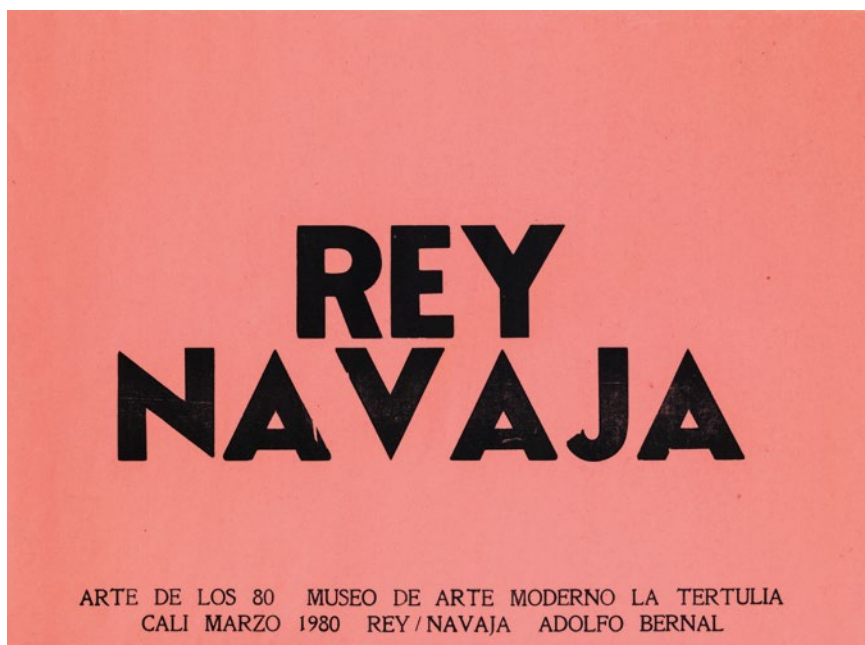


Antonio Caro, *Homenaje a Quintín Lame*, 1979. Cortesía de del Proyecto Bachué.

Yumbo, de Alicia Barney, era una instalación de veintinueve cubos de vidrio expuestos en la zona industrial de Yumbo, municipio vecino de Cali, durante veintinueve días, que “se fueron tapando consecutivamente cada veinticuatro horas, hasta tapar la última el 2 de marzo. En el interior de los cubos quedó consignada parte de la polución que el viento arrastra hacia Cali durante un mes” (Barrios, 1980, p. 45). Esta obra, junto a las que Barney presentó

a finales de año en el Salón Atenas, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, llevaron a José Hernán Aguilar a afirmar que “ella está realizando el trabajo más serio dentro del arte conceptual colombiano, por su preocupación con el problema que debería concernirnos más, la ecología” (Aguilar, 1980b, p. 19).

Los artistas de Medellín en *Un arte de los años 80* —Barrios cambió el nombre para sus últimas versiones—, Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia, eran de la misma generación que los escultores abstractos de la ciudad, Ronny Vayda, John Castles y Alberto Uribe, casi todos arquitectos de profesión que habían surgido con el entusiasmo generado por las bienales de arte de Medellín de 1968, 1970 y 1972. Adolfo Bernal presentaba 54 carteles, pertenecientes a tres series diferentes, cada una con dos palabras, una sobre otra: *Bar/open*, *Rey/navaja* y *Ojo/araña*.



Adolfo Bernal, *Rey/navaja*, litografía, 1980. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

BAR OPEN

ARTE DE LOS 80 MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA
CALI MARZO 1980 BAR / OPEN ADOLFO BERNAL

Adolfo Bernal, *Bar/open*, litografía, 1980. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

OJO ARAÑA

ARTE DE LOS 80 MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA
CALI MARZO 1980 OJO / ARAÑA ADOLFO BERNAL

Adolfo Bernal, *Ojolaraña*, litografía, 1980. Cortesía de Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Anteriormente había enseñado sus carteles en el Salón Atenas de 1979, con las palabras *Amante/Chicago*, *Seda/Beatle*, *Rana/jinete*, *Camisa/bicicleta* y *Luna/papel*, según él, con la intención de “crear un código, por ejemplo, con asociaciones de imágenes en las que las palabras sean para verlas y no para leerlas. De *Rey/buitre*, por ejemplo, nace una tercera imagen que será tan fugaz cuanto se detenga el observador a mirarla” (Aguilar y Lopera, 2017, p. 74).

Jorge Ortiz fue invitado con sus fotografías de la serie *Boquerón*, secuencias del movimiento de las nubes en el cielo “tomadas cerca de Medellín, en Boquerón y con intervalos de cinco minutos” (Stringer, 1981, p. 59).

Con un ánimo similar al de Ortiz, Luis Fernando Valencia presentó fotografías, negativos y acetatos del cuerpo humano montados en marcos visibles por el anverso y el reverso, en el borde de la representación, entre el paisaje y el proceso. Otro artista activo en Medellín, Argemiro Vélez, expuso lienzos en blanco. Los llamados “arquitectos de Medellín” —Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez— presentaron su *Monumento a José Martí en Cali*, uno de sus proyectos de arquitectura-ficción que llevaron posteriormente al Salón Atenas. Fabio González, también antioqueño, presentó una serie de piedras realizadas en cerámica. Raúl Marroquín, quien vivía en Holanda, realizó una obra con sellos de caucho. Interesada en el registro objetivo del tiempo, y extrayendo imágenes de fuentes médicas, Sandra Isabel Llano exhibió dibujos con electrocardiógrafo, titulados *Electrocardiogramas* y *Electroencefalogramas*.

Rodrigo Castaño, por su parte, presentó *Autorretrato video a color*, presente en el Salón Atenas anterior, donde también estuvieron los dibujos de Llano y los afiches de Bernal. Castaño era uno de los pocos artistas en el país que empezaban a interesarse en el video como medio artístico.

En cuanto a los artistas de Barranquilla, Delfina Bernal dio a conocer su *Declaración de amor a Jeff Perone*, un políptico-secuencia de diez imágenes en el que, a manera de una fotonovela

—recurso ya ensayado por Clemencia Lucena y Arnulfo Luna a mediados de la década que cerraba—, se retrataba a sí misma en una bañera desnudándose, bañándose y leyendo una revista, y luego cayendo dormida con la frase “Querido Jeff: En vista de que no puedo pagar el precio estipulado te envío mi declaración de amor en respuesta a tus exigencias. *Love and best regards*, Delfina”.

Bernal parodiaba así su correspondencia frustrada con el famoso crítico de Art Forum, cuyos textos habían sido traducidos y publicados en el *Diario del Caribe* de esa ciudad por Bernal y los miembros del Grupo 44.

Eduardo Hernández participó con su dibujo *La letra con sangre entra*, dibujando esta frase con su propia sangre sobre papel, un crudo reclamo a la educación tradicional donde el medio era el mensaje (Aguilar, 1980a, p. 35).

Fernando Cepeda exhibió sus almanaques, y Álvaro Herazo, los *Mapas para estar en dos lugares a la vez*. Sara Modiano, quien el año anterior había expuesto en la galería de La Oficina, de Medellín, presentó una instalación criticada por Benjamín Barney: “¿Podemos preguntarnos si ese montón de ladrillos hace alusión a algo que no sea un montón de ladrillos?” (Barney, 1981, p. 53), idea que la artista logró clarificar con mejores resultados en el siguiente Salón Atenas, unos meses después. Ramiro Gómez, en contradicción al espíritu de la muestra, envió dos esculturas de pedestal, ensamblajes con objetos urbanos que finalmente vendrían a ser considerados herederos de Feliza Bursztyn y antecesores de Doris Salcedo.

Víctor Sánchez, como buen alumno de Barrios, participó con una instalación consistente en un teléfono sonando cada tres minutos en la sala, para ser contestado y recibir frases de Marcel Duchamp. El curador de la muestra, encubierto bajo el seudónimo de Javier Iván Barrios, presentó fotografías de páginas rojas acompañadas de poemas. Benjamín Barney, cayendo en la trampa de tomarse en serio la obra, afirmó que “La belleza de un poema de Miguel Hernández, en el que habla de la muerte

opuesta a una vulgar foto de una muerte, también nos tiene que obligar a pensar en aquello que hace que aceptemos como bella la visión de la muerte del poeta y no la otra”.

La exposición fue cambiando en sus diversas versiones, al tiempo que invitaba a otros artistas y renovaba la participación de los ya presentes. Jonier Marín, en Medellín, realizó la *performance* *Un taxi me está esperando*, consistente en llegar al Museo de Arte Moderno de Medellín, y dibujar un símbolo de interrogación con aerosol rojo sobre un plástico transparente, una acción “delimitada por dos toques de silbato” (Barrios, 1980, p. 46).

Miguel Ángel Rojas se unió a la versión bogotana de la exposición a inicios del año siguiente, en la galería Garcés Velázquez, con sus reducciones fotográficas *Vía Láctea*, 1500 reproducciones fotográficas a partir de cinco imágenes “de una acción erótica real tomada en un baño público” (González, 1983d, p. 39). En la misma edición de la muestra, Alicia Barney incluiría sus *Estratificaciones de un basurero utópico*, diez tubos de acrílico con muestras de tierras dentro, “donde una vez más volvió hacia una estética de la naturaleza, evocando la belleza interior un paisaje inaparente e imaginario” (González, 1982a, p. 40).

Miguel González, que había estado tan cercano a la primera versión de la exposición en La Tertulia, de Cali, realizó una interesante reseña para la revista *Arte en Colombia*. Para González, la presencia de Antonio Caro era un apoyo y una referencia:

... en la imposición de formas de apreciar y entender los problemas artísticos desde una perspectiva desacostumbrada (...) el uso diferenciado del lenguaje para generar problemas articula toda una militancia destinada a desmontar los “valores” con que se acostumbra a enumerar el arte. Los argumentos los constituyen conflictos físicos del arte y del hombre con su naturaleza personal y de entorno, presentando elementos primarios para ofrecer nuevas relaciones.

Si bien este sector obliga a reflexionar y señala rutas vivas y desviadas en la práctica creativa, resulta omnipotente pensar en esta exposición como una señal pitonística resuelta a enrutar el futuro por una vía, aunque demuestra el recurso, la creatividad y reflexión como puntos ejemplares a seguir por todos los artistas que así quieran ser llamados. (González, 1980, p. 18)⁷

En conclusión, “Un arte para los años 80” fue importante e interesante. Logró reunir por primera vez obras hoy antológicas —las *Estratificaciones* de Barney, los afiches de Adolfo Bernal, *Homenaje a Quintín Lame* de Caro, *Boquerón* de Ortiz, *Vía Láctea* de Rojas— junto a otras que han dejado de serlo; participaron mujeres artistas del Caribe —Sara Modiano y Delfina Bernal— y artistas hoy considerados pioneros, como Raúl Marroquín y Jonier Marín, que vivían y viven en Europa.

La muestra recorrió los centros de arte más avanzados del país y suscitó muchos comentarios críticos, como el de ser calificada de “pitonística”, por Miguel González, y de dejar “funestos resultados proféticos”, por José Hernán Aguilar, y se convirtió en punto de referencia para señalar los errores de una década aparentemente perdida, ensombreciendo la obra de varios artistas que indudablemente estaban renovando el tradicionalista y conservador medio local. El tiempo quizá nos demuestre que “Un arte para los años 80” es, efectivamente, la más completa síntesis del arte conceptual y de procesos en Colombia.

⁷ González aclara también que Inginio Caro había sido excluido por Barrios “alegando motivos de calidad”.

GRANO Y TELESCOPIOS

En el mismo año, el Museo de Arte Moderno de Bogotá abría su Sala de Proyectos, donde se presentaron por primera vez los *Telescopios* de Juan Camilo Uribe, ya expuestos en el Museo la Tertulia, y *Grano* de Miguel Ángel Rojas. Los *Telescopios* de Uribe consistían en 477 visores plásticos con fotografías de estampas, reproducciones religiosas y retratos de la vida social del artista, a la que dedicó gran parte de su trabajo. En palabras de John Stringer, “una mini retrospectiva” (*Re-vista del Arte y la Arquitectura*, 1980, p. 46).⁸

Grano, un dibujo por gravedad hecho con tierras calizas, una instalación que imitaba un piso de baldosas en el elegante edificio de ladrillo diseñado por Rogelio Salmona, y de la cual Rojas ha hecho diversas versiones a lo largo de cuatro décadas, en su refinada ambición de ser idéntica a un piso real, en escala, dimensiones y tamaño, cerraba si se quiere, el interés por el realismo mimético extremo que los había ocupado a él y a otros miembros de su generación durante la década que terminaba.

Como otro punto final del realismo fotográfico puede interpretarse la amplia retrospectiva de Santiago Cárdenas que presentó el Museo de Arte de la Universidad Nacional, y que viajaría por el país en los dos años siguientes. Su obra, en un lustro, daría uno de los más sorprendentes e inesperados cambios. Volviendo al Museo de Arte Moderno, llamado en ese entonces MAM —sigla que fue reemplazada por MAMBO en los noventa—, presentó en su nueva sede exposiciones notables ese año, iniciando con pinturas, dibujos y acuarelas de la artista cubana Amelia Peláez, una muestra proveniente del Museo Nacional de Cuba.

⁸ También fueron presentados en el Center for Inter-American Relations junto a los trabajos de Liliana Porter, con una curaduría de John Stringer.

La exposición de Duane Michals, por su parte, coincidió en planteamientos con “Un arte para los años 80”, pues por primera vez podía verse la obra de un artista que trabajaba únicamente en un medio neutro, la fotografía en blanco y negro, realizando sus misteriosas y humorísticas secuencias en las que la narrativa está dictada por el paso del tiempo entre toma y toma, el mismo procedimiento que, por ejemplo, seguía Jorge Ortiz.

“Pedro Alcántara 1960-1980”, curada por Miguel González, enseñaba a uno de los más activos artistas de Cali, quien tres años antes había cofundado la Corporación Prográfica. El Museo como sede del Premio León Dobrinsky, una iniciativa para estimular a artistas en crecimiento, recompensó en esa edición a John Castles. En el mismo momento se reabrieron las puertas del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, bajo la dirección de Germán Páez Morales y la asistencia de Iván Cano.

En Medellín inició labores el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). A pesar de haber sido fundado en 1978, solo empezó a funcionar en 1980 con la muestra “El arte en Antioquia y la década de los 70”, una interpretación panorámica que posteriormente sería realizada anualmente a lo largo de la década, con el título de “Medellín en el MAMM”.

EL TIGRE

Mientras “Un arte para los años 80” circulaba por el país, en la galería Garcés Velásquez, de Bogotá, se presentaba la exposición “El tigre”, de Marta Elena Vélez, una de las artistas de la llamada generación urbana de Medellín. La muestra consistía en una pintura al acrílico de gran formato, realizada ese año, de un tigre en reposo sobre una alfombra en un interior doméstico, colgada en la pared del fondo de la galería. Serigrafías de gran formato con la misma imagen, a manera de cenefa, eran dispuestas en los muros laterales. La instalación se completaba

con un grupo de cojines de tela brillante, con un *animal print* de rayas de tigre, un espacio exuberante que rayaba intencionalmente en el mal gusto.⁹

La exposición suscitó elogiosos comentarios, tanto de Miguel Escobar Calle (1981, p. 25) como de Bernardo Salcedo (1980, p. 50). Vélez, evidentemente aludía a lo que en ese momento se llamó *surgimiento de las clases emergentes*, que llegó a discutirse en el medio de la cultura al despuntar la década, tanto por Serrano en su ya mencionado *El arte de los años setenta*, como por los arquitectos Alberto Saldarriaga y Lorenzo Fonseca en las páginas de *Arte en Colombia*. En *La cultura indiscreta: Un vistazo a las culturas emergentes*, Saldarriaga resumió lo que significaba el fenómeno en el campo de la cultura:

Se inaugura la década del 80 con el triunfo de las denominadas clases emergentes, es decir, de aquellas formaciones sociales recientes y heterogéneas compuestas por personas que medran repentina y exuberantemente gracias a las ganancias obtenidas en actividades no del todo lícitas y quienes adquieren un enorme poder en sus respectivos dominios (...) El mundo autodenominado “artístico” recibe también el impacto de las clases emergentes. Ellas tienen hoy en día el mercado de objetos “serios” en Colombia, desde las reproducciones hasta los originales. Si el arte colombiano anda enfermo o muerto, se debe en gran parte a la desmesurada

⁹ La imagen del felino era recurrente en las pinturas de la artista desde *El sueño de la odalisca*, donde un tigre acecha a una mujer desnuda, hasta *Erótico con otro interior femenino*, donde aparece pintado como decoración de una habitación en la que hay dos tazas de café, una jarra y un sostén.

negociabilidad de obras, con el facilismo inevitable que genera el tener una clientela que sólo entiende su posesión sobre el objeto y nada más. El mensaje del arte se ha tipificado, cada artista se repite hasta la exasperación, para no perder su mercado. La nostalgia es un buen negocio, por ser evidente. Erotismo y violencia disfrazadas de “gran manera” se venden como películas de tercera categoría, la visualización fácil y vistosa, justificada con palabrerías pseudo intelectuales se impone sobre cualquier intento serio o discreto por expresar los regocijos y tragedias profundas de la existencia humana (...) la cultura emergente impera hoy en Colombia. Su presencia define desde la fluctuación de precios en el mercado del arte hasta los programas oficiales de cultura. No existe y no se piensa siquiera en una educación cultural. Sólo hay oferta abigarrada de cosas y eventos: galerías de arte por hectárea, 14 óperas pésimamente puestas en escena cada año, alud de betamax con películas en inglés para un público que ni siquiera puede deletrear el castellano, programas culturales televisados en los que no se distinguen los animales de las gentes, etcétera. El problema no es entonces el que existan sectores emergentes en la cultura nacional. El problema es que ya no hay alternativas ni débiles ni fuertes que neutralicen o moderen sus efectos. (Saldarriaga, 1980, p. 26)

“El tigre” de Vélez, reflejaba bien lo que sucedía en lugares como el Centro Internacional del Mueble en Medellín, donde se ofrecían arte y extravagancias. Sus felinos, parte de la cultura de folletín, y el pequeño melodrama en clave de *Aire de tango*, parecían ahora parte de un salón palaciego.



Marta Elena Vélez, *El tigre*, fotoserigrafía, 1981.
Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

El efecto de la cultura indiscreta parodiado por Vélez, el facilismo, la tipificación, la mezcla de erotismo y violencia, tendrían un efecto negativo en el arte colombiano, como veremos más adelante, y moldearían en buena parte su naturaleza en poco tiempo.

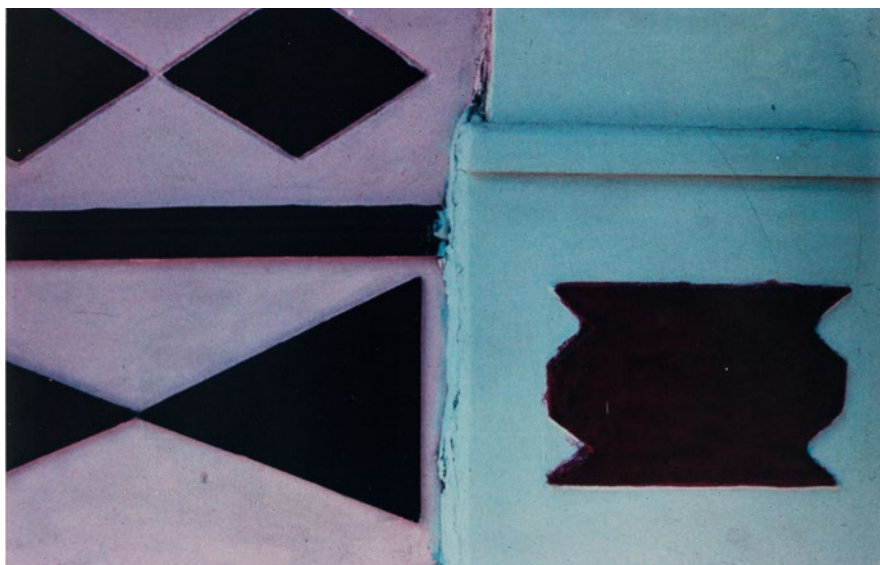
SALÓN ATENAS VS. SALÓN NACIONAL

El año concluyó con dos eventos de importancia: el Salón Nacional, con su carácter consagratorio, y que no se realizaría en los siguientes cinco años, y el Salón de los otros emergentes —los jóvenes—, el Atenas, que desaparecería en cuatro años. Para José Hernán Aguilar,

El camino del arte colombiano durante la última semana de noviembre y la primera de diciembre de 1980 no era largo. Menos de un kilómetro separa al Museo Nacional donde tuvo lugar el 28 Salón Nacional de Artes Visuales, del Museo de Arte Moderno de Bogotá, sede del Sexto Salón Atenas. (Aguilar, 1981b, p. 17)

“El Nacional”, como aún se le llama, reunía 150 obras de 84 artistas y ofrecía bolsas de trabajo de 150000 pesos, las cuales se otorgaron a María Consuelo García y Beatriz Jaramillo. García presentó su tesis de grado en la Universidad Nacional, titulada *El juego*, un conjunto de títeres acompañados por un video, mientras Jaramillo presentaba *¿Locos*, una serie de 48 diapositivas y cinco litografías donde enseñaba detalles arquitectónicos a color de diferentes pueblos de Antioquia.¹⁰

¹⁰ Sobre *¿ócalos*, Aguilar declaró: “En una sensitiva e inteligente puesta en escena, Jaramillo reúne elementos arquitectónicos del



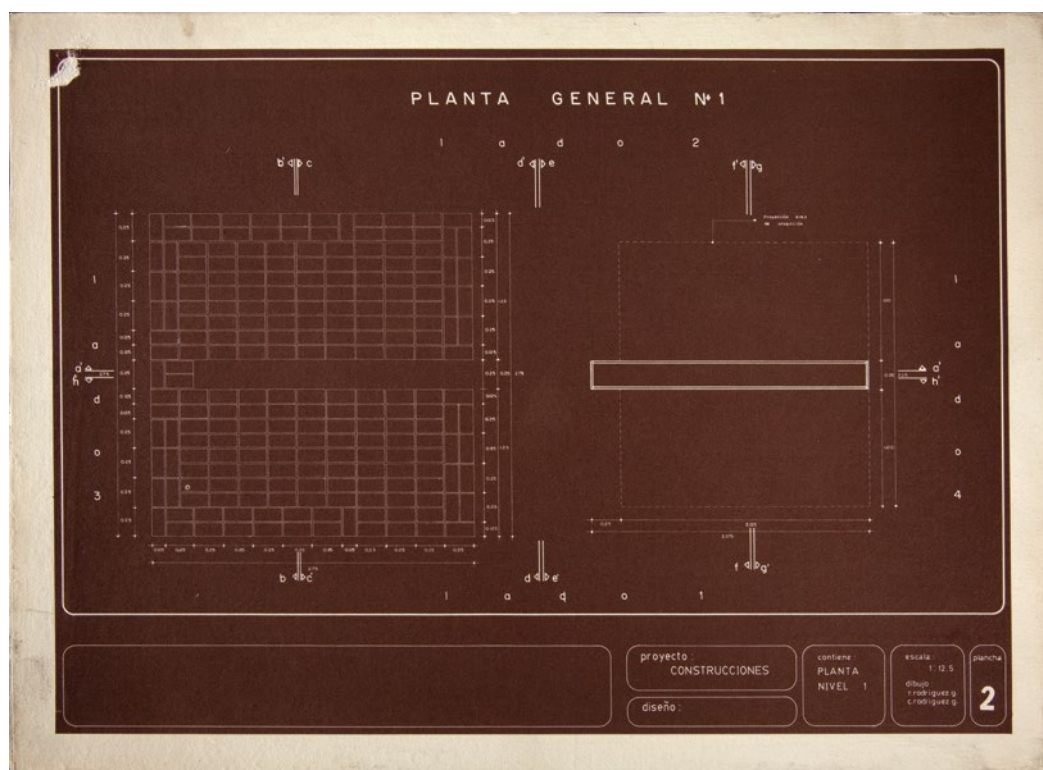
Beatriz Jaramillo, *Zócalos*. Fotografía en color (tres fotografías), 1981. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

El jurado, conformado por la artista cubana Marta Arjona, el teórico peruano Mirko Lauer y el experto uruguayo Ángel Kalenberg, quiso, con el premio, hacer una declaración: favorecer a dos mujeres jóvenes que se expresaban con medios inusuales, los títeres interactivos y el video, y la proyección en diapositivas o audiovisual —medio que se utilizó hasta la llegada y el afianzamiento del video—, así como darle aire al repetitivo evento, que servía una y otra vez para afirmar los mismos nombres y valores. Procedía de manera muy similar a como lo había hecho el jurado del Salón anterior (1978), conformado por el pintor Santiago Cárdenas, Aracy Amaral, en ese entonces directora de la Pinacoteca de San Pablo, y Waldo Rasmussen, director del Programa Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quienes habían premiado dos años atrás al grupo El Sindicato, de Barranquilla, por su obra *Alacena de zapatos*.

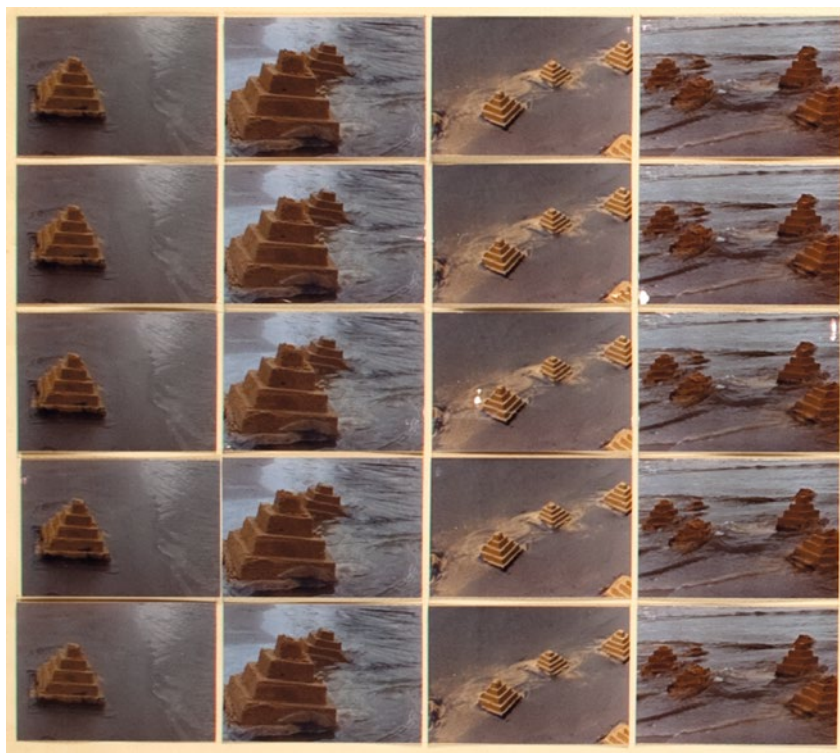
En el Salón se presentaban los trabajos fotográficos de Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia, en ambos casos las mismas series de “Un arte para los años 80”, en las que, según Aguilar, “no se quiere dar una visión clara o terminada del evento fotografiado; lo que se pretende es que el espectador vea mucho más y no se inquiete por lo poco que se muestra iconográficamente” (Aguilar, 1981b, p. 18).

pueblito para mostrar actitudes formales populares: paredes, puertas, ventanas y relieves pintados con colores planos y brillantes con predominio del rojo, azul, negro y blanco (...) una curiosidad de visitante de pueblos dormidos. Esta actitud es sintomática de mucho arte colombiano, especialmente en los artistas surgidos a mediados de los sesenta: Santiago Cárdenas, Beatriz González, Álvaro Barrios y Juan Camilo Uribe. Lo que Jaramillo hace es continuar una tradición colombiana, pero con intenciones investigativas casi sociológicas” (Aguilar, 1981b, p. 18).

El VI Salón Atenas, por su parte, tenía lugar justo después de “Grano”, que se había presentado en el sótano del MAM en octubre. Sara Modiano participó con *Proyecto 1*, una construcción ensamblable de 5000 ladrillos, y su contraparte de madera. Incluía un segundo trabajo: 43 heliografías y 34 fotografías que documentaban un proyecto de construcción realizado en Barranquilla, titulado *Casa tomada*.



Sara Modiano, *Construcción* (plano), heliografía, 1980. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Sara Modiano, *La desaparición de las pirámides*, fotografía en color, 1981. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Álvaro Herazo, en reemplazo de Fernando Cepeda, participó en la obra de este último titulada *Trampa*, una *performance* consistente en encerrarse durante 48 horas en una celda protegida con una barricada de alambre de púas, con mesa de noche y catre incluido. El encierro, a partir del 3 de diciembre a las 7 de la noche, fue recogido en un texto por Herazo:

Fernando Cepeda, Eduardo Hernández y yo, siempre habíamos estado interesados en cruzar esa barrera intangible entre el arte y la vida. Pero no era en la rutina de la vida diaria en la que pasábamos la

experiencia, sino en la idea de un ser viviente que se convertía en obra de arte, el objeto a través del cual se planteaba una propuesta de autoanálisis como arte-trampa, cerrar un círculo en el cual se iba de Vito Acconci a Gilbert and George, pasando por Francis Bacon. La obra, como era lógico reconocerlo, partía de directrices dadaístas, para terminar en un ejercicio de propuesta post conceptual y no es necesario mencionar: Coyote y su autor Joseph Beuys estuvieron siempre presentes. (Cepeda, 1981, p. 22)



Óscar Monsalve, *Trampa en el Museo de Arte Moderno de Bogotá*, fotografía en blanco y negro, 1980. Cortesía del artista.

Para Miguel Ángel Rojas, *Proyecto 1* y *Trampa* eran “trabajos desprendidos de la historia inmediata, tienen como base la realidad política del país: los túneles del M-19 y la situación de los presos políticos”, un comentario que nos sirve para entender el contexto del momento.

Es necesario entonces trazar una breve trayectoria del M-19, porque gran parte de sus acciones definen la década. Como producto de la política radical posterior al mayo del 68, y siguiendo los pasos de los Tupamaros, “el Eme”, como se le llamaba, debutó en 1974 con una campaña de publicidad (¿Tiene lombrices? Espere... M-19), seguida del atrevido robo de la espada de Bolívar. Militarmente débiles, realizaban tomas espontáneas de pequeñas poblaciones, repartían alimentos robados en barrios marginados y secuestraban. Sus acciones radicales acercaban a la gente, usaban su lenguaje, aprovechaban la presencia de los medios de comunicación, desjerarquizaban la política. Tomando prestadas las palabras de Miguel González cuando describe el arte de procesos, articulaban “toda una militancia destinada a desmontar los valores”. El 31 de diciembre de 1978 realizaron la operación “ballena azul”, en la que construyeron un túnel de 80 metros que les permitió entrar a un depósito militar del cual robaron 5000 armas. Esta proeza ofendió tremendamente a los militares, quienes empezaron una brutal persecución que dejó como saldo cientos de personas torturadas y que motivó la visita de Amnistía Internacional. Así se conformaron los primeros comités de defensa de derechos humanos en el país. La persecución fue tan amplia que le costó el exilio a García Márquez, el cierre de la revista *Alternativa*, única opción independiente en los medios de comunicación, las detenciones arbitrarias del poeta Luis Vidales y de las artistas Alicia Barney y Feliza Bursztyrn.

En el momento de realizarse el VI Salón Atenas, en el que los artistas tenían la misma edad de los miembros del “Eme”, el Ejército realizaba el juicio a trescientos capturados, “la situación

de los presos políticos” que menciona Rojas.¹¹ En uno de los juicios políticos, los insurgentes, vistiendo camisetas Blancas, cada uno con una letra diferente en negro, se formaron en línea para crear la frase “Con el pueblo con las armas al poder”, al tiempo que gritaban arengas y convertían el tribunal en un espacio de comunicación política, un uso del texto, el cuerpo y la comunicación que poco difería del arte de procesos. Aguilar, un crítico de arte que en ese momento no llegaba a los 30 años, entendió el cambio y describió cómo esta nueva sensibilidad política se expresaba en el campo del arte:

Se ve fácilmente que la tendencia política presentada por Modiano y Cepeda, y aun por Jaramillo, es muy diferente a la tradicionalmente expuesta por artistas de generaciones anteriores. Si Nirma Zárata, Pedro Alcántara o Clemencia Lucena han usado una iconografía política y por consiguiente se han mantenido observadores de la realidad político-social según exige su condición de críticos y disidentes (sin esto significar que todos sean activistas políticos; lo cierto es que sus obras son imágenes de facto y,

¹¹ Ante la retención de más de trescientos de sus miembros, el 27 de febrero de 1980 realizaron el conocido secuestro de la Embajada de la República Dominicana, que concluyó dos meses después con la liberación de los diplomáticos retenidos y el pago de tres millones de dólares. En ese entonces el movimiento gozaba de amplia popularidad, y la gente salió a la calle 26 a despedir la comitiva de diplomáticos y guerrilleros que viajaban a Cuba, donde serían liberados. El apoyo y la simpatía al “Eme” se debía también al rechazo al Estatuto de Seguridad que Turbay impuso desde que llegó a la Presidencia, en 1978, y que permitía las detenciones arbitrarias, los allanamientos y los consejos verbales de guerra para administrar justicia.

obviamente, son recreaciones debidas en parte a la imaginación), otros artistas colombianos prefieren enrolarse en las filas del contexto político-social asimilándolo como proceso o sistema y no simplemente como tema. (Aguilar, 1981b, p. 18)

El Salón Atenas fue una extensión de “Un arte para los años 80”, como si Serrano, su curador, quisiese poner en práctica una noción de curaduría en proceso, que operaría con los mismos nombres: Barney, Cepeda, Herazo (mientras Bernal, Ortiz, Valencia y el mismo Barrios se presentaban en el Salón Nacional), con la inclusión en el evento de otros jóvenes de Bogotá —Juanita Pérez, Natalia Rivera y Jaime Silva— y Medellín —Carlos Echeverry y Ronny Vayda—.

En un balance de los dos salones, Aguilar concluía:

El aparentemente democrático Salón Nacional sirvió para reafirmar tendencias nacionales, y el aparentemente dictatorial Salón Atenas, para adelantarlas. Los dos salones tienen morfologías diferentes y sería inútil y pretencioso tratar de compararlos cualitativamente; en un sistema neocapitalista como el nuestro, donde se vive a destiempo a pesar del desarrollo de los medios comunicativos, es alentador ver qué tanto el gobierno como el capital se interesan por promover el tan devaluado (conceptualmente) medio del arte. Y es aún más importante anotar que el destiempo es para algunos sólo una virtud, mientras para otros es sólo una ventaja. (Aguilar, 1981b, p. 18)

1981: THE MOVIE



El hecho más importante del año fue la realización de la IV Bienal Internacional de Arte de Medellín, financiada por la Cámara de Comercio, Coltabaco, Suramericana de Seguros, Fabricato y el Banco Comercial Antioqueño, es decir, las grandes empresas de la ciudad. Se produjo nueve años después de la última versión del evento, que fue, por decir lo menos, y a nuestros ojos de hoy, asombrosa. Tenía secciones de arte tecnológico, arte científico y arte de ideas, esta última dividida en arte ecológico, arte de sistemas, proposiciones y arte antimuseo,¹² y contaba con la

¹² Con obras interactivas de Gyula Kosice, Mauricio Bueno, György Kepes, Bill Walton, Paul Earls, Ralph Martel, John Goodyear, Márcia Helena Demange, William Fetter, Allan Erdmann, Theodore Kraynik, Alan Sonfist y Hugo Demarco, y el conceptualista británico Keith Arnatt.

participación de pintores reconocidos, como Roberto Aizenberg, Rogelio Polesello, Rómulo Macció, Luis Pazos, Antonio Henrique Amaral, Manabu Mabe, Franz Weissmann y Vicente Rojo.



Portada de *Arte en Colombia* (16), 1981. Cortesía de Art Nexus.

Por diversas razones e intereses, las versiones de la historia del arte en Colombia que se escribieron en ese periodo, y después, han desconocido el papel de esta bienal y sus dos ediciones anteriores (1968 y 1970).¹³ Sin embargo, esta secuencia de eventos de gran porte fue positiva para el arte en Medellín, pues dieron

¹³ Aunque jamás se ha reconocido, la III Bienal Internacional Coltejer, de 1972, a la que nos referimos, es la exposición más importante en artistas, obras, contenidos y afluencia de público —200000 personas— del siglo XX en Colombia.

pie para que se creara el Museo de Arte Moderno (MAMM) en 1978, y apareciera la llamada “generación urbana” de artistas de la ciudad, de la que eran parte Ortiz, Valencia, Bernal, Castles, Vélez, Vayda, y el pintor Álvaro Marín, entre otros.

Mientras las tres ediciones iniciales de la Bienal fueron financiadas por Coltejer, esta última y cuarta versión, como ya se mencionó, fue producto de un grupo de empresas poderosas de la ciudad, y constituyó una monumental muestra. Leonel Estrada, director de las tres bienales iniciales, estaba una vez más a cargo del evento, con el apoyo de Óscar Mejía, director de la Corporación Bienal, para un evento que reunió 600 obras de 250 artistas, provenientes de 42 países, “un kilómetro de arte”, de acuerdo con Eduardo Serrano, su curador.

El comité, conformado y presidido por el propio Serrano, quien dirigió el montaje, realizó la selección de los 45 artistas colombianos que participaron en un recorrido laberíntico, con una única entrada y salida, montado en el Palacio de las Exposiciones de Medellín.

La noche de la inauguración, la Bienal abrió sus puertas con un acto polémico: el *Homenaje a Carlos Gardel*, de Marta Minujín, una gigantesca estructura de metal y algodón instalada en las afueras del Palacio de Exposiciones, a la que Minujín —quien ya había participado como invitada en la Bienal de 1970— le prendió fuego. Según Castrillón,

... la *performance* que había preparado (en verdad un show), consistía en quemar un gran muñeco de unos 20 metros de alto que representaba a Gardel. Según declaró, había venido a quemar el mito de Gardel en la ciudad donde murió el cantante, pero ante las protestas de todo un barrio gardeliano, que todavía le rinde culto, la artista argentina morigeró sus intenciones: venía a quemar a Gardel para resucitar el mito. (Castrillón, 2007, p. 336)



Óscar Monsalve, *Panorámica de la IV Bienal de Medellín*,
fotografía en blanco y negro, 1981. Cortesía del artista.





Óscar Monsalve, *Marta Minujín y su obra*, fotografía en blanco y negro, 1981. Cortesía del artista.

En la Bienal se presentó pintura de gran formato de todos los estilos, desde el hiperrealismo a todo tipo de abstracción, y de países tan variados como Paraguay, Inglaterra, Brasil, Puerto Rico, Nicaragua, Italia, Alemania, Perú, Estados Unidos, Argentina, Francia y Chile, con la única sorpresa, del neoexpresionismo, llamado en ese momento “pintura esquizoide”, en una pintura del tempranamente fallecido Salomé.

En cuanto a la participación colombiana, el comité de selección apostó principalmente por lo tradicional, representado por pinturas de gran formato de Góngora, Obregón, Loochkartt, Grau y Rayo, entre otros. Los pintores más jóvenes aceptaron el desafío de participar en este “kilómetro de arte”

y, en consecuencia, realizaron obras de gran formato, quizá las mejores de la Bienal: Las *Transparencias* de Álvaro Marín, una serie de pinturas sobre telas de 3 metros por 3 metros, colocadas una tras otra verticalmente, y el gigantesco óleo sobre lienzo (170 x 350 cm) de Álvaro Herrán, titulado *Zona 1*. Beatriz Jaramillo transformó sus diapositivas en pinturas, es decir, pintó sus *Zócalos* con esmalte sobre madera, también en el gran formato que parecía haberse vuelto una exigencia (120 x 240 cm).

Sin embargo, y a pesar de la exagerada presencia de la pintura, existió en la Bienal un lugar para los artistas de procesos que habían estado en el Salón Atenas y en “Un arte para los años 80”: Alicia Barney, Sara Modiano, Jonier Marín, Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia. Miguel Ángel Rojas viajó a Medellín e instaló *Episodio y Dibujo*, sus reducciones fotográficas de travesuras sexuales fotografiadas clandestinamente, la última a partir de un dibujo de sus sobrinas, de modo que quien veía la obra sin acercarse solamente era testigo de una infantil gallina y una casita hecha por puntos. Jonier Marín escenificó su serie *Amazonas*, titulando *Celebración en el trópico* una obra en proceso que incluía telas rojas, una modelo desnuda cubierta con celofán y a él mismo balanceándose en una hamaca. Barney exhibió sus *Estratificaciones*, y Valencia y Ortiz pusieron en escena procesos fotográficos.

[Ortiz] usó polaroides y papel fotográfico sensibilizado que se expuso a la luz del día mostrando los cambios tonales ante el público reunido fuera del museo. Dentro del mismo, Ortiz apuntó la cámara hacia la pared y luego fue colocando las impresiones sobre la misma pared, como un comentario escueto sobre la relación sujeto objeto y su identificación como tema. (Aguilar, 1981b, pp. 51-56)

Leonel Estrada, firme defensor del arte como medio de comunicación, y el crítico de arte Darío Ruiz, coordinaron el

Encuentro Internacional de Críticos de Arte, en el cual participaron el francés Pierre Restany, los argentinos Jorge Romero Brest, Marta Traba y Fermín Fevre, la chilena Nelly Richard y los colombianos Germán Rubiano, Galaor Carbonell y Miguel González.

En el encuentro, lo que más se destacó, según Castrillón, fue la oportunidad de

... escuchar a los monstruos sagrados de la crítica: Jorge Romero Brest, Pierre Restany y la beligerante Marta Traba, que puso en berlina a sus colegas denunciando la teoría destructiva del primero, “la falacia total de sus afirmaciones, el engaño de sus predicciones y la injusta inseguridad que suscita en el público”, y caracterizando al segundo por “la extravagancia de su pensamiento errático entre la pseudo crítica y la pseudo filosofía del arte”. (Castrillón, 2007, p. 12)¹⁴

En general, para estos invitados, la Bienal fue una decepción, y no dudaron en calificarla de aburrida (Romero Brest), mal montada (Restany), mediocre (Fevre), de buen comportamiento (Arantes), lo que contrastó con la opinión positiva de la crítica local, representada por Francisco Gil Tovar, Germán Rubiano, Galaor Carbonell y Marta Traba; esta última declaró: “Yo acabo de llegar de otras bienales y no he visto una cosa tan buena como

¹⁴ Alfredo Castrillón, “Bienal contra bienal”, publicado en las *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte objetual y arte urbano* (p. 12). Publicado originalmente en el suplemento dominical Caballo Rojo, del diario *Marka*, número 61, 12 de julio de 1981, Lima.

la Bienal de Medellín, en ninguna parte, una bienal además muy bien acogida en cuanto a los representantes”.¹⁵

Sobre la Bienal, existe un cortometraje de Sergio Cabrera, titulado *IV Bienal, the movie*, que con humor muestra la grandilocuencia del evento y sus vacíos.

Como conclusión de lo que fue un evento como este, vale la opinión emitida en su momento por Carlos Castillo, en su artículo “La Bienal: Llevar a muchos lo que saben pocos”, quien afirmó:

Simplemente la Bienal fue el gran acto que buscó y dio una vez más, legitimidad a todo lo que en arte ocurre en este país. La Bienal reforzó lo existente, reforzó su concepción de lo que es el arte y del modo de hacerlo. Alabó a sus artistas y consagró a sus críticos; benefició a las galerías, y quíerese que no, siguió distanciando al productor de arte del consumidor de arte. (Castillo, 1981, pp. 49 -54)

AUTOPISTA DE HORMIGAS

*El Coloquio de Arte No-Objetual duró sólo cuatro días.
Aquello fue como si asistiéramos a unas fiestas patronales.
Esto era pólvora por acá, fiesta por allá. Un evento detrás del
otro, un público detrás de otro, en un espacio muy pequeño,
con capacidad para, máximo, 150 personas.*

Alberto Sierra

¹⁵ Castillo (1981, pp. 49-54). Estos críticos celebraron el resurgimiento de la pintura en otros artículos: Galaor Carbonell (*El Colombiano*, 1981, p. 3c); Marta Traba (*El Colombiano*, 1981, p. 5d); Francisco Gil Tovar (*El Tiempo*, 1981, p. 2c).

La Bienal fue contestada, por así decirlo, por el I Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano, organizado en el MAMM¹⁶ por Sol Beatriz Duque y Alberto Sierra, quienes invitaron a Juan Acha para dirigirlo. Acha se permitió convocar a un grupo de teóricos de alto nivel intelectual. Algunos de ellos, como Aracy Amaral, venían de la experiencia de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo de 1978, que con el título “Mitos y magia” había intentado replantear fallidamente el lugar del principal evento de arte en América Latina, a favor de una bienal centrada en el tercer mundo.¹⁷

Existía una voluntad colectiva de continuar ese diálogo y enlazarlo con las preocupaciones del arte experimental. Medellín ofrecía la oportunidad de reunir a Lauer y García Canclini, quienes reflexionaban sobre el lugar de lo considerado no-artístico, como las artesanías y las producciones ancestrales; historiadores del arte reconocidas, como Rita Eder, quien ofrecía un recuento de estas prácticas en México, y Aracy Amaral, quien recogía la singular experiencia brasileña, donde lo concreto se había enlazado con lo no-objetual; Alfonso Castrillón exponía el desarrollo del arte conceptual en Perú; Nelly Richard expuso el lugar del cuerpo en el paisaje; el argentino Jorge Glusberg, veterano asesor

¹⁶ El Museo de Arte Moderno de Medellín —que ahora llamaremos MAMM— fue inaugurado dos años atrás, el 22 de abril de 1978, bajo la dirección de Jorge Velázquez, y con la exposición “El arte en Antioquia y la década de los 70”, una muestra que iba de Marco Tobón Mejía, Pedro Nel Gómez, Melitón Rodríguez y Jorge Obando a Fernando Botero, Juan Camilo Uribe, John Castles y Rodrigo Callejas.

¹⁷ En 1980, 33 expertos internacionales fueron convocados para decidir si se realizaba o no una segunda bienal de este tipo, modificando la tradición eurocentrista del evento artístico más antiguo del continente, y solo nueve estuvieron de acuerdo.

de Leonel Estrada en las bienales de 1968 y 1970, exponía sus ideas sobre la posmodernidad; Álvaro Barrios, una muy erudita “Sinopsis del no-objetualismo en la obra de Marcel Duchamp”, núcleo de su exposición presentada en la galería Garcés Velázquez el año anterior, en la que vinculó al artista francés con el esoterismo;¹⁸ y Eduardo Serrano, quien despertaba gran expectativa, con su charla sobre los no-objetualismos en Colombia.

Las ponencias sobre arte urbano, de especial importancia para Medellín, una ciudad en transformación, estuvieron a cargo de Lily Kassner, quien expuso una breve historia de Ciudad de México; Hersúa, quien enseñó su proyecto *Semicubiacan*; Eduardo Ramírez Villamizar, explicando el desarrollo de su obra escultórica; la arquitecta Silvia Arango resumió la idea del espacio urbano en Colombia; Emilio Sousa expuso sus notas sobre la filosofía de SITE, y Óscar Olea presentó una ponencia titulada “Política, ideología y estética urbana”.

Con un claro propósito no objetual, el MAMM realizó una exposición complementaria fuertemente basada en la *performance*. Marta Minujín sorprendió una vez más: el 19 de mayo realizó en la plaza de toros La Macarena, junto a Leopoldo Maler, la *performance De Amarú a Barthes*, una coreografía de personajes vestidos de blanco y azul, algunos montando en mula, en una especie de ritual que posiblemente aludía a la colonización. El acto concluía con un helicóptero que descendía en la arena, mientras los miembros del equipo azul “raptaban” a Juan Acha, Pierre Restany, Jasia Reichardt y Alberto Sierra, para subirlos a la aeronave y llevarlos una “ubicación desconocida” —una fiesta

¹⁸ Su actitud molestó a Miguel González, quien lo criticó, ya que “ha invocado, variado y especulado con Marcel Duchamp en los últimos días, recordándonos todos los ingredientes, o mejor casi todos, olvidando sólo el principal de ellos: la actitud ante la vida (intachable)”. (González, 1981, p. 68)

en las afueras de Medellín—. Carlos Zerpa realizó la iconoclasta *performance El enviado de Dios*, y Pedro Terán, *Nubes para Colombia*. Cildo Meireles presentó *El sermón de la montaña*, un cubo compuesto por 12000 cajas de fósforos dispuesto en el centro de una de las salas del museo, custodiado por hombres de traje y gafas oscuras, con varios espejos en las paredes en los que figuraban textos bíblicos. El piso, cubierto con lija, acrecentaba la tensión creada por la inusual presencia de “tiras” en traje y anteojos oscuros vigilando el módulo, atentos al potencial riesgo de inflamación. Con esta obra, censurada por la dictadura militar brasileña en 1979, Meireles parecía presagiar lo que sería la vida en Medellín en los siguientes años.



Óscar Monsalve, *Performance de Marta Minujín y Leopoldo Maler*, fotografía en blanco y negro, 1981. Cortesía del artista.



Álvaro Herazo, *Mapa para sellar el mar*, performance y fotografía en color, 1981. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Alfonso Castrillón, del No-Grupo, que estableció contacto en Medellín con el M-19 y realizó posteriormente la carpeta gráfica *Agenda Colombia 83* en su apoyo, y Felipe Ehrenberg, realizaron *performances* que intentaban motivar la reflexión sobre lo que el arte es, mientras Álvaro Herazo participaba con su *Proyecto para sellar el mar*, un registro de su acción en la que regaba cemento en la playa. Adolfo Bernal, quien para “El arte en Antioquia y la década de los 70” había presentado sus carteles *Labio/lagarto*, *Neón/plomo* y *Asia/naranja*, intervino en la ciudad con una nueva serie con la palabra *Medellín*, y la transmisión en radio en clave morse de esa palabra:

En algún momento la llevé al estadio [para] un clásico entre Medellín y Nacional, los de Medellín se pusieron muy felices, los de Nacional se pusieron muy furiosos, pero fue muy interesante porque se enlazaron todas las cadenas, entonces, se escuchó durante un minuto en la radio cuando estaba en el intermedio del partido con toda la efervescencia de un clásico, en todo el país. (Aguilar y Lopera, 2017, p. 199)

Antonio I. Caro presentó *El becerro de oro*, un venado decorativo tipo Bambi de cera, cuyos cuernos con pabilos fueron encendidos para que consumieran este símbolo de la cosificación del arte en la noche de inauguración del evento. Con el mismo ánimo performativo, Gilles Charalambos y Edgar Acevedo realizaron una *performance* sentados leyendo y comentando el diario. Ana Mendieta, aún lejos de ser la significativa artista que reconocemos, realizó una sencilla y casi oculta cremación, dibujó su propia silueta y le prendió fuego. Su participación, que no estaba programada, se dio gracias al ingenio de Sierra:

Carl André, quién hace grandes paisajes reales, hizo un caminito en un antejardín del edificio de la Bienal, lo hizo con tijeritas en la mano, hasta que llegó a un arbolito, dio la vuelta y se devolvió. Esto conceptualmente era fuertísimo, una especie de burla a la pretensión del tamaño de la Bienal, a la pretensión de hacer un macroproyecto. Se llamaba *Autopista para hormigas*. Trae a su esposa Ana Mendieta y nosotros nos aprovechamos. Ella hacía de su obra una relación entre su cuerpo y la tierra, como una huella. Mientras Carl André tejía bufandas al lado del museo, ella hizo una obra en el coloquio, recortó pasto corto y puso hierbas secas y lo prendió. (Sierra, 2007, p. 602)¹⁹

Los arquitectos de Medellín, Patricia Gómez, Jorge Gómez y Fabio Ramírez, contribuyeron con *Jardín blando*, una instalación en un anexo dedicado a los proyectos de arte urbano. Álvaro Barrios, con un pie en cada evento, realizó su proyecto *Museo Duchamp del arte malo*, escogiendo una pintura original de Fernando de Szyszlo para la Bienal y una escultura de Rodrigo Arenas Betancur para el MAMM. Finalmente, “como complemento de la exposición se presentaron varias manifestaciones populares afines, procedentes de ferias y mercados, tales como las de adivinadores, curanderos y culebreros, quienes con su locuaz narrativa cautivaron durante horas a los aficionados al arte” (Acha, 1981, p. 27).

¹⁹ Sierra, en *Conversaciones con el fantasma*, p. 602.

Museo Duchamp del Arte Malo

Apartado aéreo 51154 • Barranquilla, Colombia • América del Sur

LAS OBRAS DE ARTE MUY MALAS SON MUY BUENAS

El Primer Proyecto del "Museo Duchamp del Arte Malo" se refiere a la crítica contemporánea que sigue un modelo - de pensamiento convencional como es el de separar las obras de arte consideradas "malas" de aquellas consideradas "buenas". Los conceptos tradicionales de "bueno" y "malo" referidos al arte, corresponden a verdades sujetivas y contingentes, sometidas a las cambiantes situaciones de los seres, las cosas y el tiempo. En consecuencia, y en proporción inversa a la estabilidad que el tiempo - le ha dado a las obras antiguas, las malas obras de arte actuales son susceptibles aún de ser consideradas buenas. De acuerdo al criterio tradicional, por ejemplo, las malas películas son aquellas que no alcanzan su cometido - (dando por hecho que el cometido de una película es la - elaboración de una obra de arte). Así, "Ladrón de Bicicletas" sería una buena obra y "El Último Cuplé" una obra mala. Sin embargo para la crítica no convencional, "El Último Cuplé" es una obra extraordinaria, porque al salirse de las convenciones habituales del arte, alcanza a modificar poderosamente la sensibilidad humana en ese sentido. Entre los cultores del arte "Kitsch", la adopción de lo - cursi es una forma de defender en el arte lo que no se ha podido sostener en la vida.

Según la teoría convencional, es "malo" ser cursi, pero es

Álvaro Barrios, *Museo Duchamp del Arte Malo (las obras de arte malas son muy buenas)*, texto mecanografiado, 1981. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve. (Cuatro fotografías).

Museo Duchamp del Arte Malo

Apartado aéreo 51154 • Barranquilla. Colombia • América del Sur

"bueno" hacer de lo cursi un arte. No obstante, una mente desprejuiciada aceptará o rechazará la cursilería, al margen de que ésta haya sido transformada o no en arte. Para la crítica convencional las obras de arte "muy malas" son elaboradas siempre por artistas importantes cuya trayectoria permita establecer una escala de valores conocida. De manera que en la lista de los "peores" o "mejores" artistas nunca estará incluida esa multitud anónima que borda o pinta sobre porcelana, sino aquellos cuya categoría compense los esfuerzos de los críticos que se ocupen de sus obras.

Este proyecto está dedicado a revalorar los conceptos subjetivos "bueno" y "malo" aplicados al arte, tanto por la crítica conservadora como por la crítica convencional de avanzada. En esta ocasión el "Museo Duchamp del Arte Malo" ha escogido el nombre de RODRIGO ARENAS BETANCUR sobre cuya obra la crítica convencional de avanzada ha emitido juicios adversos en proporción exacta a los elogios de la crítica conservadora. El "Museo Duchamp del Arte Malo" considera que ambas posiciones son equivocadas. Cuando las obras salen del dominio del artista, viven una existencia autónoma y deben defender solas sus propuestas a través del tiempo. Una posición débil o insuficiente del artista puede ser borrada por el brillo propio de la obra de arte, y, si éste no existe, por el brillo de -

Museo Duchamp del Arte Malo

Apartado aéreo 51154 • Barranquilla, Colombia • América del Sur

otros artistas o entidades que recuperen esas obras anodinas para la historia. El "Museo Duchamp del Arte Malo" declara que las obras de arte muy malas son muy buenas.

ALVARO BARRIOS

ALVARO BARRIOS

Curador.

RODRIGO ARENAS BETANCUR

nació en Fredonia, Antioquia, Colombia, en 1919. Realizó estudios en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, en la Academia de San Carlos en México. Escuela libre de arte "La Esmeralda" en México. Recibió la Cruz de Boyacá, condecoración que concede el gobierno de Colombia, por servicios prestados a la Nación. Primer Premio en el concurso convocado por el gobierno mexicano para construir el "Monumento Comemorativo a la Batalla del Cinco de Mayo en Puebla" en el año de 1962. La "Estrella de Antioquia", Colombia, 1977, y la "Cruz de los Fundadores de Pereira" Colombia, 1977.

Museo Duchamp del Arte Malo

Apartado aéreo 51154 • Barranquilla, Colombia • América del Sur

PRIMER PROYECTO DEL "MUSEO DUCHAMP DEL ARTE MALO"

LAS OBRAS DE ARTE MUY MALAS SON MUY BUENAS

El Museo Duchamp del Arte Malo certifica
que la escultura de RODRIGO ARENAS BETAN
CUR adjunta a esta declaración y como par
te integral de este proyecto, es MUY BUENA.

ALVARO BARRIOS

ALVARO BARRIOS

Curador.-

Barranquilla, Mayo 14 de 1981.-

Sergio Cabrera rodó un segundo cortometraje sobre el Coloquio, *Arte no objetual*, en el que registró las *performances*, las declaraciones de los teóricos y artistas invitados, y la energía vibrante del momento. En suma, tanto los esfuerzos de los empresarios antioqueños representados en la Bienal, como los del Museo de Arte Moderno, eventualmente enfrentados por la desconfianza que producía el no objetualismo frente al énfasis en pintura de la Bienal, expresaron muy bien la fuerza con que se proyectaba Medellín al despertar la década. Mirko Lauer hace una consistente reflexión que contribuye a entender el momento:

El *establishment* plástico colombiano en esos años, desde la llegada de Marta Traba estaba muy disponible. Primero porque el mundo de la creación artística marchaba muy bien. Colombia de pronto se volvió un país de pintores, pero en cantidades. Desarrolló cosas que nadie había desarrollado y se convirtió en un país con un público. Colombia ya tenía, en el año 1977, un público para carpetas de grabados, cosa que aquí (en Perú) no hemos visto en ninguna parte. Es decir, se vendían grabados como loco. Tenía amigos en verdaderas fábricas de grabado para poder vender las carpetas de muy buenos pintores. Este dinamismo era un elemento. El segundo factor es que el Estado colombiano entendió tempranamente que era una forma de darle empleo político a sus élites aristocráticas. De ello Gloria Zea es un buen ejemplo. La relación, cuando la hubo, de Gloria Zea con Marta Traba fue un caso. Creo que Celia Birbragher del lado de los inmigrantes más nuevos, pero igual con mucho dinero. Toda esta gente encuentra empleo político. No artístico, no como activista cultural sino como presencia ante la sociedad en el arte. Eso también es distinto. Y lo tercero, no nos engañemos, es que

el narcotráfico estaba empezando a inyectar una cantidad de plata en la plástica. Cuando se daba esa bienal, las conversaciones decían que la galería que más vendía en toda Colombia estaba en Barranquilla. Mi sensación es que todo eso concluye en que alguien diga: la Bienal en Medellín. Casi diría yo que la bienal en Medellín es un gesto de afirmación de sus élites, porque estas bienales se hacen cuando un grupo de promotores culturales y artistas va donde gente con dinero, con poder y les dice, señores, qué les parece. Si hubieran ido a Popayán, les hubieran dicho que no, seguramente: Fíjense ustedes, es muy interesante, pero, hagamos una de artesanía. En cambio, Medellín estaba lista para esto. Estaba el dinero, estaba la gente que quería. (Lauer, 2007, pp. 27-28).

EN LA OFICINA

oooooooooooooooooooooooooooo

En Medellín, y como consecuencia del entusiasmo de la Bienal y el Coloquio, la apuesta estuvo en el arte joven. Entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1981 se adelantó el Primer Salón Arturo Rabinovich en el MAMM, con la participación de María Teresa Cano, Nadín Ospina, Daniel Castro, Jorge Grosso, Sergio González, Juan Luis Mesa y Ángela María Restrepo. Los jurados, Alberto Sierra, Álvaro Herazo, Tulio Rabinovich, Santiago Cárdenas y Jorge Velázquez, dieron el premio a Cano por *Yo servida a la mesa*, una obra

... en la que los asistentes a la inauguración del evento se vieron enfrentados a una mesa en la que estaban diferentes platos, que la artista había preparado con la forma de su cara. El rostro completo, así como narices y bocas independientes, conformaban

el banquete inaugural de la muestra, en la que Cano estaba, literalmente servida en la mesa en preparaciones de atún, gelatina, natilla y torta. (Aguilar y Lopera, 2017, p. 140).

Palabras en el arte, realizada en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia en junio, presentó obras de Herazo, González, Barrios, Caro, Julián Posada, Carlos Echeverry, María Rodríguez, Eduardo Hernández, Delfina y Adolfo Bernal, aprovechando la selección de artistas y obras ya ensayadas por Barrios en “Un arte para los años 80”. Bernal, otro de los artistas que tuvieron que esperar más de tres décadas para ser reconocido, en su caso póstumamente, realizó *Señal: Medellín*. Fundió una placa en bronce con la palabra “Medellín” y la enterró en el campus de la Universidad de Antioquia. El XI Salón de Arte Joven del Museo Zea se realizó con un jurado integrado por Dora Ramírez, Darío Ruiz y Antonio Grass; se presentaron 35 artistas.²⁰

La galería La Oficina, de Alberto Sierra, realizó, en mayo, paralela a la bienal-coloquio, una muestra de Luis Fernando Valencia en la que se exhibieron sus fotografías de contactos del cuerpo impregnado de químicos sobre papel. Su programación de 1981 incluyó los *Telescopios* de Uribe y *Decoración de interiores* de Beatriz González, que analizaremos más adelante.

²⁰ Entre los que se contaban Beatriz Jaramillo, Jaime Gómez, Luis Fernando Peláez, Luis Fernando Urueta, Carlos Reyes y Fabio González, Clara Inés Duque, Ana Livia Vélez y Alba Cecilia Gutiérrez.

-TRES POSICIONES EN EL ARTE DE COLOMBIA-



ESPERAMOS QUE NUESTROS LECTORES(AS) DISFRUTEN ADMIRANDO LA ELEGANCIA, CULTURA Y DISTINCIÓN, QUE NOS MUESTRA LA GRÁFICA de NUESTRA CORRESPONSAL EN MEDELLÍN EN LA CUAL OBSERVAMOS TRES POSTURAS MUY CLARAS del ARTE ACTUAL. SON ELLAS LA DE :
BARRIOS : PIÉ IZQUIERDO UN POCO ADELANTE del DERECHO (PIÉ OLVIDADO)
RODILLA DERECHA : "SUPLICATORIA". MANOS PERDIDAS.....

EDUARDO : FORMANDO UNA GRACIOSA VERTICAL SOBRE SU PIERNA IZQ. LA DERECHA SEPARADA, SEPARADÍSIMA.... EN COQUETÍSIMO ÁNGULO VISUAL.

SIERRITA : PIES EN "V", PELVIS DESAFIANTE y SU BRAZO IZQUIERDO EN LA YA CLÁSICA POSICIÓN "DE JARRA".

ESTE FUE EL "SUPLEMENTO CULTURAL" DE : "INAUGURACIONES" (J.C.U. EDITOR) -1981-

Juan Camilo Uribe, *Tres posiciones en el arte de Colombia*, collage, 1981. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Juan Camilo Uribe, *Para Javier*, collage, 1981. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

La galería Finale organizó una muestra que se presentó simultáneamente en su sede, en la Cámara de Comercio y en la Biblioteca Pública Piloto, llamada “Audiovisual 1”, donde se combinaban cortos de 8 mm y Super 8, proyecciones de diapositivas y el novedoso medio del video. En consecuencia, participó un grupo heterogéneo de artistas, realizadores audiovisuales y cineastas, entre los que se contaban Adolfo Bernal, Beatriz Jaramillo, Carlos Reyes, Camila Loboguerrero, Antonio Montaña, Argemiro Vélez, Sergio Trujillo, Carlos Echeverry, Germán Botero, Antonio Caro, Francisco Espinel, Elena Mogollón, Rodrigo Castaño y Luis Fernando Calderón.

El MAMM aprovechó la doble participación de Ramírez Villamizar en la Bienal-Coloquio para invitarlo a realizar una retrospectiva de su trabajo, justo en la ciudad donde sin haber residido había hecho escuela y en la que su legado tenía un grupo de herederos: Castles, Uribe, Zapata y Vayda.



En el Salón Avianca de Barranquilla, Barrios presentó una “Retrospectiva falsa” en la que, de una manera muy posmoderna, hizo revisiones de sus propios trabajos desde 1965 en adelante. También continuó promoviendo a los artistas de los años ochenta, llevando a la Galería del Banco Central Hipotecario de Bogotá “La fotografía como documento en el arte conceptual de Barranquilla”, en la que participaron Bernal, Herazo, Hernández, I. Caro y el propio Barrios por partida doble, como Javier y como Álvaro. Quintero, “la galería que más vendía en toda Colombia”, referida por Lauer, mantenía una intensa actividad. Su programación del año inició con un muy joven artista de la ciudad, Víctor Laignelet, de 26 años, que dio paso a un ciclo de exposiciones individuales de un mes de duración en las que participaron artistas internacionales —Rogelio Polesello y Robert Kipnes—, las mujeres surgidas en la década anterior —María de la Paz Jaramillo, Mariana Varela—, nuevas pintoras —Soledad Beltrán y Marta Lacorazza—, un artista reconocido —Pedro Alcántara— y un pintor naif —Luis Roncancio—, entre otros.

EN LA TERTULIA

El Museo de Arte Moderno La Tertulia, que seguiremos llamando La Tertulia, bajo la dirección de Maritza de Urdinola, la gestión de Gloria Delgado, la asesoría de su junta directiva y la voz de Miguel González, curador ocasional en sus salas, supo combinar durante toda la década una programación en la que la Bienal de Artes Gráficas funcionaba como eje, escogiendo a la vez algunas muestras ya probadas en Bogotá y Medellín, añadiendo revisiones históricas de artistas locales y abriendo espacios a los nuevos nombres de la ciudad, con su Salón de Arte Joven.

La Bienal de Artes Gráficas venía motivada por la labor de Lorenzo Homar y Pedro Alcántara en la ciudad, quienes en la década anterior habían abierto un espacio muy significativo, el Taller Prográfica, con el que rompieron los límites impuestos a los artistas políticos por el conservador mercado de arte del país, lo que permitió a la pequeña burguesía y la clase universitaria adquirir sus obras, y conectar una significativa red de talleres de gráfica en todo el continente.

El 10 de abril abrió su cuarta edición, que contó con un comité de selección en el que participaban Aracy Amaral y Marta Traba, aprovechando su visita al país. En la Bienal se aprovechaba también la visita a Colombia de Jonier Marín, a quien se le organizó una exposición individual en la que enseñaba veinte “plasticollages” realizados entre 1972 y 1974, de la serie *Amazonas*; también la *performance Detalle de un cuerpo*, que venía realizando desde 1976, y su muestra “Arte correo: Colombia desde afuera”, en la que participaban 36 artistas de Argentina, Italia, Inglaterra, Bélgica, Dinamarca, Polonia y España, entre otros países, en la que, según Miguel González, “el tema Colombia dio como resultado versiones sobre café, río Magdalena, marihuana, etcétera, registrando impresiones rápidas y cargadas de humor e ironía” (González, 1981, p. 23).

didáctico. Pensé que podría ser interesante mostrar los diferentes pasos de un proceso por el cual ha pasado mi trabajo en los últimos años. (Jaramillo, 1981, p. 63)

Dos palabras clave: *procesos y educación*. Desde que arrancó la nueva sede, Beatriz González creó el Departamento de Educación del Museo y reclutó a un grupo de jóvenes que se acercaron voluntariamente para formar una escuela de guías, entre los que se contaban los contemporáneos de Jaramillo: Carolina Ponce de León, Daniel Castro, José Alejandro Restrepo y Doris Salcedo, entre otros, un grupo que llegaría a despertar gran interés y efecto en el arte colombiano en las décadas siguientes.

Aparte de una nueva edición del Salón Atenas, que revisaremos más adelante, en el MAM se otorgó el Premio León Dobrinsky, con una suma de \$ 120000 pesos como bolsa de trabajo a Miguel Ángel Rojas, decisión designada por un jurado compuesto por Gil Tovar, Aguilar y Ponce de León.

Quizá como efecto indirecto del éxito de los eventos de Medellín, el MAC de Bogotá presentó “Nueva generación del arte en Antioquia”, curada por Elkin Mesa, y el Segundo Salón de Nuevas Expresiones Plásticas, donde aparecen Alberto Rincón y Raúl Cristancho.²¹

El Museo de Arte de la Universidad Nacional presentó “Obra gráfica seriada: 20 años de grabado”, curada por los profesores de la Escuela de Bellas Artes Augusto Rendón y Umberto Giangrandi. En su tradición de exponer la producción de sus docentes

²¹ En 1980, el Primer Salón se inauguró el 23 de agosto, y participaron 54 artistas, entre los que se destacaron Gilberto Cerón, Pilar Cuéllar, Diego Figueroa, con primeros puestos para Gustavo Zalamea, Gustavo Bermeo y Ricardo Gómez Vanegas.

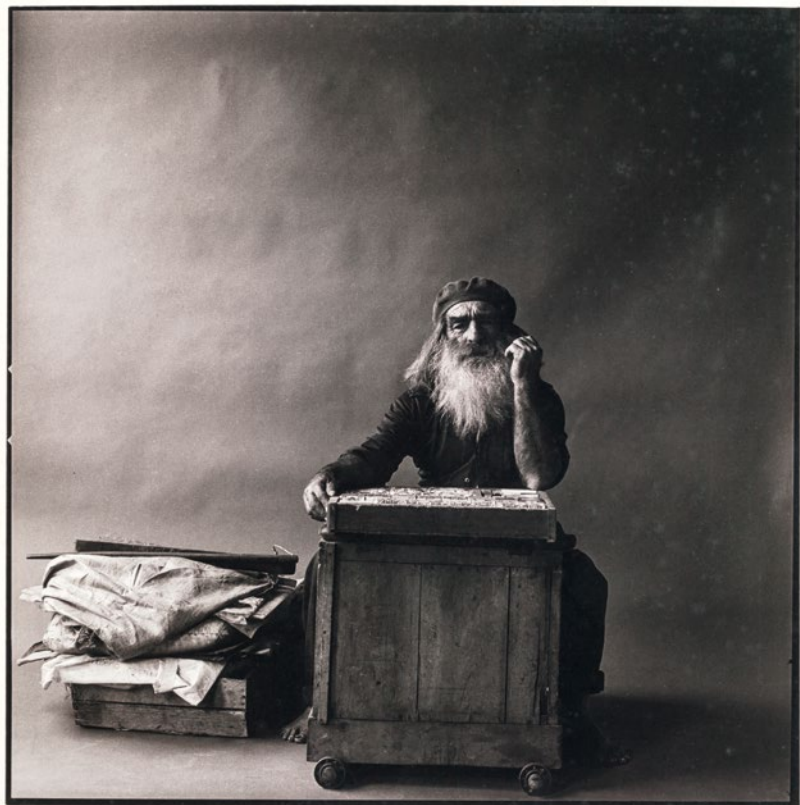
como un modo esencial de enseñar, el Museo expuso a Ángel Loochkartt con sus “Momentos de trabajo”.

En el Centro Colombo Americano, Germán Rubiano inició un ciclo de exposiciones titulado “Arte colombiano del siglo 20”. Rubiano era una autoridad en el tema, y junto con Gil Tovar había escrito los capítulos de la *Historia del arte colombiano* de Salvat, casi la única referencia general sobre el tema con información visual extensa. Allí mismo se presentaron ochenta pinturas en una exposición curada por Miguel González que tuvo como título “Diez años de Ana Mercedes Hoyos”.

EN BLANCO Y NEGRO

Entre julio y septiembre, el Museo Nacional realizó la muestra “Colombia en blanco y negro”, el envío completo de Colcultura a la Bienal de Venecia de 1980, conformado por 236 fotografías de 23 fotógrafos. Según Darío Jaramillo Agudelo (1981), organizador de la exposición, el criterio de selección fue “no llevar la tradicional delegación de artistas que se creen sacerdotes en contacto con la verdad revelada. (...) Se escogieron fotógrafos porque ellos, antes que artistas, son artesanos, gente que deriva su sustento del clic de la cámara”.²²

²² Era una muy completa selección de los fotógrafos colombianos de la segunda parte del siglo XX, entre los que se contaban Nereo López, Carlos Caicedo, Hernán Díaz, Germán Téllez, Eduardo Bastidas, Fernando Cano, Ramón Giovanni, Vicky Ospina, Joaquín Villegas, Fernell Franco, León Ruiz, Sergio Trujillo, Efraím



León Ruiz, serie *Retratos de cuerpo entero*, fotografía en blanco y negro, 1980. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

La exposición, que sirvió como resumen de lo que había sido la fotografía colombiana en la década que cerraba, recibió una fría recepción en el medio del arte:

La fotografía colombiana apoyada por algunas instituciones y publicaciones es una manifestación retardataria que solo contribuye a la explotación

Cárdenas, Álvaro Hurtado, Jorge Mario Múnera, Fernando Urbina, Abdú Eljaiek, Jaime Ardila y Camilo Lleras, entre otros.

inmisericorde de una situación social supremamente grave, ejerciendo por lo tanto mecanismos de inmunización. La alternativa: la fotografía experimental y subjetiva de fotógrafos como Lleras, Ardila, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Miguel Ángel Rojas, Juan Manuel Calle, Dora Franco y los *collages* de Patricia Bonilla. (Aguilar, 1982a, pp. 37-39)

“Colombia en blanco y negro” viajó a La Tertulia en Cali, donde de nuevo fue criticada, en este caso por Miguel González, quien preguntó: “¿Hasta cuándo las elecciones parecen afirmar y complacer a todos, para no dejar satisfecho a ninguno? La lente, con que se miró al fotógrafo nacional, resultó ser tan panorámica que dilata su imagen” (González, 1982b, p. 40).



Patricia Bonilla, *Dos caballitos de dos en dos*, fotografía en color, 1980. Cortesía de la artista.



Patricia Bonilla, *Magdalena*, fotografía en color, 1980.
Cortesía de la artista.



Patricia Bonilla, *Fumando espero*, fotografía en color, 1980.
Cortesía de la artista.

LA CONTRADICCIÓN

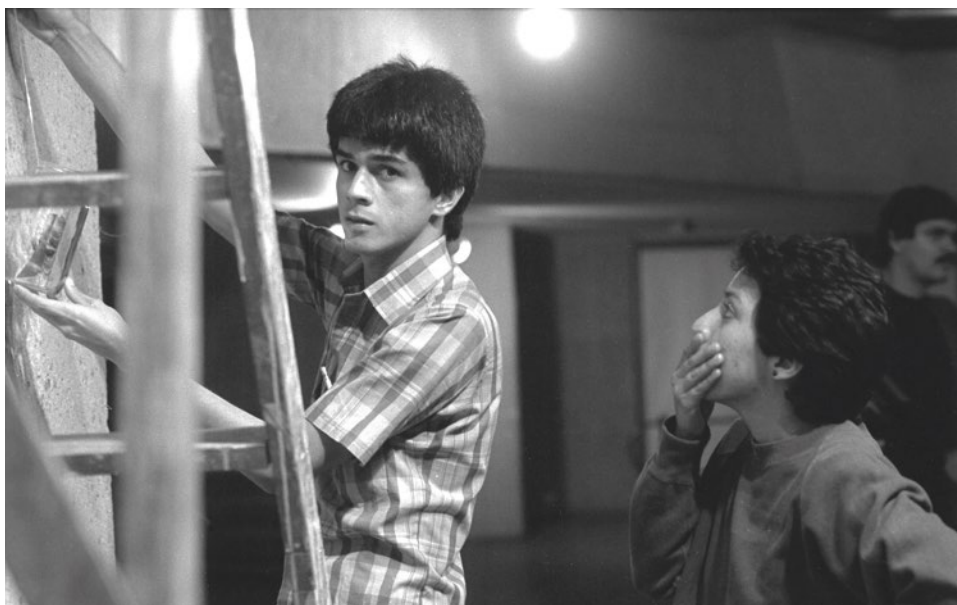
El VII Salón Atenas provocó un enfrentamiento que inevitablemente estaba por producirse. En el artículo “El Séptimo Salón Atenas: ya que estamos”, Marta Traba, aún victoriosa de sus ataques contra sus colegas en la Bienal de Medellín, incluyendo a su mentor Romero Brest, aunque manifestando que “repetidas veces he dicho que no tengo ninguna intención de hacer crítica de arte en Colombia”, desató un ataque frontal contra el Salón. Su jalón de orejas empezó criticando los salones de arte joven —existían cuatro en el país—, caracterizados, según ella, “por una excesiva obligación de parecer joven y expresar esa juventud a través de rupturas”, para ocuparse de lo que realmente le interesaba: atacar al nuevo grupo de curadores-gestores, que estaba cambiando las rutas del arte en Colombia:

No es ajeno a ello el tono dominante que ha ido tomando el arte colombiano en manos de Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; de Miguel González en Cali; de Álvaro Barrios en Barranquilla y Alberto Sierra en Medellín, quienes han apoyado lo que consideran la vanguardia —es decir, el empleo de sistemas diferentes a los soportes tradicionales de pintura, escultura y gráfica, de un modo tan entusiasta y excluyente, como para descorazonar a todo aquel que se atreva a disentir—. (Traba, 1981, pp. 74-76).

Su ataque va más allá, pues acusa a Serrano de engañar al público al presentar arte “bajo la falacia de ser vías nuevas y originales de expresión”. Sorprendentemente, como ejemplo de una verdadera vanguardia, Traba enumera a los artistas que ella impulsó en los años sesenta, Obregón y Botero, a sus discípulas Beatriz González y Ana Mercedes Hoyos, y a pintores y dibujantes realistas como Saturnino Ramírez, Santiago Cárdenas, Óscar Muñoz y a su propio hijo, Gustavo Zalamea.



Óscar Monsalve, *Montaje del VII Salón Atenas*, fotografía en blanco y negro, 1981. Cortesía del artista.



Óscar Monsalve, *Rosemberg Sandoval y María Evelia Marmolejo en el montaje del VII Salón Atenas*, fotografía en blanco y negro, 1981. Cortesía del artista.



Óscar Monsalve, *Pedro Ramos y José Hernán Aguilar en el montaje del VII Salón Atenas*, fotografía en blanco y negro, 1981. Cortesía del artista.



Óscar Monsalve, *Panorámica del VII Salón Atenas*, fotografía en blanco y negro, 1981. Cortesía del artista.

En el Encuentro Internacional de Críticos de Arte, celebrado en Medellín unos meses antes, Traba se había burlado del arte conceptual y de procesos, y de esta manera polarizó la oposición que se conformaba entre la Bienal Internacional y el Coloquio de Arte No Objetual.

Un evento de arte joven como el Salón Atenas se le presentaba como blanco fácil para organizar una nueva batida contra el arte más experimental, que no era de su gusto ni de sus intereses, y lo que parece ser peor, ni siquiera de su entender.²³

Curiosamente, en un salón en el que todo era “medios tradicionales”, con la excepción de la obra de Rosenberg Sandoval, Traba se dedicó a desbaratar, uno por uno, a cada artista participante. La peor parte la reservó para Sandoval, un artista de 22 años de edad que había presentado *Extensión*. Esta obra fue para Traba una muestra de ignorancia, porque “únicamente la ignorancia acerca de qué se ha hecho en el mundo en los últimos 50 años, puede considerar original o vanguardista la presentación de Sandoval”.

Según el artista,

Había cuatro piezas más que acompañaban a esta pieza, que era teñida en café, y otra teñida de merthiolate, que ya no se usa en las salas de cirugía, y además de teñida de merthiolate, tenía vellos púbicos adheridos a la tela. La gente se enfureció y creó mucha cizaña porque no admitían que un joven empezara con este tipo de obra, pensaban que uno

²³ En el capítulo 18 del programa *Historia del arte moderno contada desde Bogotá* (1983), titulado “El arte conceptual”, presentado por la propia crítica de arte argentina, Traba hace una exposición bastante limitada de lo que ella entiende por tal. El programa completo puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=wr_t9Zdn9sI

debía tener un proceso académico y otro tipo de elaboraciones manuales. (Ulrich Obrist, 2013, p. 316)

La actitud de Traba da cuenta de lo excesivamente conservador que seguía siendo el arte en Colombia. Traba escribió este artículo en *Arte en Colombia*, desde donde Galaor Carbonell y Germán Rubiano, con apreciaciones similares, intentaban destruir cada exposición del MAM, en un ataque incesante contra la dupla Zea-Serrano. Esto se debía en parte a un feo incidente que se aireó en las páginas de la revista a finales de la década anterior, en el que Rubiano parecía culpable por el deterioro de un dibujo de Darío Morales que había viajado bajo su responsabilidad a Cuba. Pero lo que más molestaba a estos dos críticos de arte, y a buena parte del medio artístico local, era que Zea dirigía al mismo tiempo el MAM y Colcultura —hoy Ministerio de Cultura—, lo que le daba una posición de poder inédita, especialmente para una mujer, mientras Serrano, por su parte, empezaba a ejercer creciente poder dirigiendo la programación de la nueva sede del MAM, inaugurada en 1979, una plaza cada vez más deseada, cuya dirección varios estaban interesados en cambiar.

La retórica pendenciera de Traba, apoyada en el inmenso respeto que se le debía, y que instituyó como la manera de hacer crítica de arte en Colombia, en este caso no funcionó. Estaba siendo superada por una nueva generación interesada en escribir a partir de otros criterios. En “VII Salón Atenas: Problemas políticos” (1982d), Aguilar analizó la retórica de Traba en un plano inesperado, el del análisis contextual y el de la evaluación crítica de los argumentos, más allá de la rencilla personal:

El interés de enunciar históricamente el enfrentamiento tendencial que viene presentándose desde hace algunos años en el arte colombiano resulta, receptivamente, remoto e inclusive absurdo.

La postura tercamente reaccionaria de críticos, publicaciones y artistas “conservadores” se debe a un notorio afán defensivo (con claras connotaciones comerciales) que implica una mayor propensión al equívoco histórico, y por lo tanto al peligro (o al encanto) de personificar el papel de bobas útiles. La actitud básica de tales personajes es la de permanecer decentemente ambiguos mientras se apoyan en posiciones mediales bastante mediocres. La ausencia de actualizaciones teóricas (ya no en el campo de la información únicamente) ha creado en la discusión artística del país una especie de problema político no muy diferente del abordado en el aspecto socioeconómico: la vanguardia (la renovación) fue buena en un tiempo, pero no ahora.

Las razones, obviamente, no deben aparecer muy precisas ya que políticamente esta no es táctica aconsejable; la mejor salida es la de introducir vanguardias retardatarias o la de presentar la renovación como alternativa a algo vagamente llamado “medios tradicionales”. La contradicción emerge nítidamente metodológica y comprueba cierta deficiencia cognoscitiva: los artistas que trabajan con medios tradicionales son al mismo tiempo vanguardistas o tratan de serlo. Se deduce que al establecer la existencia de medios tradicionales los expositores conservadores reconocen a la vanguardia por lo que podría preguntarse si es ignorancia, cinismo o ineficiencia lo que los lleva a mantener la contradicción enunciada.

Y añadía: “la señora Traba siente una especie de dolor maternal, no solamente ante la defensa de su hijo Gustavo Zalamea,

sino ante artistas que en un tiempo dependieron de su apoyo: tal vez ella no comprende que en algunos casos todo tiempo pasado fue mejor” (1982d, pp. 55-57).



Gustavo Zalamea, *Moby Dick*, carboncillo sobre papel, 1982.
Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Traba no respondió al artículo de Aguilar, quien tan solo con 22 años de edad la desafiaba, como lo hacía con Rubiano, quien tampoco respondió el artículo. El llamado de atención a que ejercieran una crítica de arte sólida, estructurada y, sobre todo, a tono con el momento, no fue respondido. Aguilar era el primer crítico de arte que se atrevía exitosamente a desafiar el enorme poder que ostentaba Traba en Colombia, articulado por sus exalumnas de la Universidad de los Andes, quienes ostentaban las posiciones de mayor poder en el arte colombiano: Gloria Zea dirigía el MAM, Aseneth Velázquez era socia de Alfonso Garcés y codirigía la prestigiosa galería Garcés Velázquez, Celia Birbragher era fundadora y directora de la principal revista de arte, *Arte en Colombia*. Esto sin contar que las artistas que Traba había educado en la misma universidad, y que la veneraban, lograban cada vez un mayor reconocimiento: Beatriz González, Ana Mercedes Hoyos, Camila Loboguerrero y el mismo Luis Caballero; y sus protegidos, Álvaro Barrios, Bernardo Salcedo y María de la Paz Jaramillo, cerraban filas en torno a ella en los debates en los que se involucraba.

El Salón, sorprendentemente, era una muestra que tomaba distancia, y bastante, del arte de procesos. Serrano, como lo evidenció curando la Bienal de Medellín, estaba modificando sus intereses. Por ejemplo, Pedro Ramos presentó *Amarillos y rojos*, una serie de pinturas de esmalte y vinilo sobre un hule de 4 metros de largo, en los que reproducía los avisos de los buses “amarillos y rojos”, como se les llamaba en la capital, “haciendo que esta ruta se transformara en el nivelador social de una ciudad estratificada como Bogotá” (1982, p. 57).

Ana María Rueda enseñó la pintura *Paisaje*; Julián Posada, *Talismán*; Fabiola Sequera, sus tejidos; Mónica Negret, un conjunto de esculturas abstractas influidas por el Carlos Rojas de los años sesenta, y por el Jaime Gómez de un paisaje titulado *Definitivamente la lluvia sucede en el pasado*.

EXPRESO
SAN DIEGO
 K.4ª PERSEVERANCIA K.7ª Y 11
CHICO MIRANDA
 K.4ª PERSEVERANCIA AV CHILE K.15
 K.13 Y 5ª PERSEVERANCIA AV 6ª K.30
AV.1ª MAYO FLORALIA
 K.13 Y 5 MINISTERIOS RESTREPO
SARITA FLORALIA
 K.4ª Y 7ª AV. CHILE CR.11
CHICO MIRANDA
 K.4ª Y 7ª AV CHILE CR.15
 CR.4ª Y 7ª AV. CHILE
11º DE NOVIEMBRE
 CR.4ª Y 7ª 7 DE AGOSTO
S FERNANDO
 K.10ª Y 7ª 7 DE AGOSTO
 K.13 Y 5ª MINISTERIOS RESTREPO
OLAYA QUIROGA
 CR.13 SABANA
KENNEDY
 C. JARDIN CRA.10ª SABANA
 CRA.4ª Y 7ª CL.45 CARACAS CR.15
CHICO UNICENTRO
 CR.4ª Y 7ª AV CHILE CR.15
CHICO UNICENTRO
 CR.7ª CL.45 CARACAS CR.15
 CL.53 CARACAS CR.15
CHICO UNICENTRO
 CR.13 CL.45 UNIVERSITARIA
QUINTA PAREDES
 CRA.13 Y 5ª MINISTERIOS
20º DE JULIO GRANADA
AERO CIVIL
HOY NO CAMELLO

Pedro Ramos,
Amarillos y rojos,
 impresión sobre
 tela, 1981. Cortesía
 del Museo de
 Arte Moderno de
 Bogotá.

Para la Bienal de São Paulo de ese mismo año, Serrano, encargado de la muestra nacional, en lugar de apoyar el ímpetu intelectual del no-objetualismo, una vez más prefirió una solución intermedia, en la que la escultura primaba, escogiendo a John Castles, Alberto Uribe, Miguel Ángel Rojas y Sara Modiano.

Paralelo al Salón, el MAM apoyó el Festival de Cine Súper 8 y de Video, en el que se mostraron trabajos tan diversos como *Mnemocine*, de Jaime Ardila, en el que se mostraba a Santiago Cárdenas realizando su *Tríptico*, con el que participó en la Bienal de São Paulo de 1977; *El vagón rojo*, un trabajo temprano de Víctor Gaviria, en colaboración con Luis Fernando Calderón; *Almas santas, almas benditas*, de Edgar Jiménez y Óscar Pinilla; *Llegaron las feministas*, del colectivo Cine-Mujer, y los videos de Rodrigo Castaño *Sermón* y *Apocalipsis*, entre otros.



John Castles, *Pliegue de india*, papel y óxido, 1982. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

DECORACIÓN DE INTERIORES

En noviembre, Beatriz González expuso su *Proyecto para el mural del Congreso y Decoración de interiores* en Garcés Velázquez. Con un título mordaz, la exposición enseñaba un dibujo de la familia presidencial y una larga cortina en la que González reproducía, en serigrafía sobre tela, una fotografía del presidente Turbay con un vaso de whisky, entonando una canción junto a sus amigos, borrachos. La imagen pertenecía a la serie de dibujos que González venía realizando sobre el mandatario, y a la vez, daba continuidad a sus grandes telones con imágenes icónicas de la historia del arte, en curso desde mediados de la década anterior:

Cuando yo empecé a ver las fotos de reportería gráfica de Carlos Caicedo sobre Turbay, me interesaron tanto que me autonombré pintora de la corte de Turbay. Todos los presidentes, los reyes, los mandatarios tienen sus grandes pintores que los representen y los elementos plásticos de las fotos de Caicedo eran bellísimas (...) yo quería ridiculizar lo que era la familia Turbay, en una sanguina muy grande que coloqué en el fondo de la sala Garcés. Pero entonces se me ocurrió comprar unos materos de barro con forma de indios y colocarlos enfrente. Quería hacer como un ambiente decorativo. Mucha gente, incluso gente con pensamiento conceptual, como Caro, me decía: “Y los materos, ¿qué?”.

Realmente, los materos eran parte de mi burla a esa cosa de los murales del Congreso y toda esa ridiculez, y eran, pues, materos de indios con aretes, en barro, y en cuanto al color, tenían que ver con los distintos tonos de sanguina que yo usé. Yo los puse como un

elemento decorativo, pero mucha gente no entendió eso. (Barrios, 2000, p. 52)

Con motivo de la exposición se publicó un cuadernito titulado “Reportajes a Beatriz González”, con entrevistas de Francisco Celis Albán, Ana María Cano y Lucía Teresa Solano Berrío. En ninguna de ellas, valga la pena mencionarlo, se menciona el nombre del presidente. El miedo al estado de sitio, hoy difícil de entender, imperaba.²⁴ A la vez, con su familia presidencial custodiada por materos y sus cortinas con la imagen secuenciada de las borracheras de Turbay, González conectaba con el despertar de una década diferente, en la que el consumo suntuario y las telecomunicaciones aceleraban grandes cambios sociales:

La nueva cultura colombiana es de pizzería, iglesia protestante, de asadero de pollos y centro comercial. Ella, que afortunadamente ignora la existencia de Enrique Uribe White, ya se adelantó en varios años a los propulsores culturales: ella ya escucha en casetes, novelas de Corín Tellado; ella ya lee por fin, masivamente, y no en ediciones de 3.000 ejemplares, a Kalimán, Popeye y Condorito. Ella

²⁴ Según la artista, “Fue una época violenta: Una vez me preguntaron a mí en una mesa redonda qué me parecía a mí lo mejor que había pasado en la década del 60. Yo dije: ‘Que se haya escrito *Cien años de soledad*’, ¡y allí había un alto funcionario de gobierno de Turbay que se enfureció! A mí me parece que fue una época en la que realmente el pensamiento sufrió, hubo allanamientos a las casas, hubo allanamientos a las bibliotecas (...) fue un gobierno de los más irracionales que hemos tenido, de los más inmorales y de los más grotescos. Yo me fui por el lado grotesco, por el lado circense, el lado del espectáculo”. (Barrios, 2000, p. 52)

ya se salta los rankings de sintonía, no con Alberto Dangond Uribe y su nostalgia del franquismo, sino con *El chavo del 8*, como se debe, todo está fríamente calculado. (Cobo Borda, 1981)

MAS CONTRA EME

Así, mientras las subculturas planeaban revoluciones, el 13 de noviembre el M-19 decidió secuestrar a Martha Nieves Ochoa, hermana menor del clan Ochoa. Como reacción, el grupo de Medellín convocó a una cumbre a la que asistieron más de doscientos narcotraficantes de todo el país, por primera vez juntos. El 3 de diciembre, en la final del campeonato de fútbol en Cali, una avioneta sobrevoló el estadio Pascual Guerrero, regando volantes que anunciaban la creación del MAS, Muerte a Secuestradores. Frente a la negativa de liberación por parte de los subversivos, los emergentes emplearon más de ochocientos hombres en una operación de rescate en alianza con las Fuerzas Armadas, y lograron que la víctima fuera liberada en Armenia el 16 de febrero de 1982, a cambio de un millón y medio de dólares y la liberación de veinte de los integrantes del movimiento rebelde retenidos.

El saldo: cuatrocientos muertos entre insurgentes, familiares y amigos del M-19, y algunos líderes sindicales problemáticos para el gobierno, como el presidente del Sindicato de Coltabaco.

El secuestro de Ochoa inauguró lo que el periódico *El Tiempo* llamó “una especie de cogobierno en materia policial”; en realidad, la consolidación del fenómeno paramilitar y la creación del cartel de Medellín, a partir de la unificación de todos los mafiosos de la ciudad alrededor de la figura de Escobar. Con el fin de un secuestro, terminó el segundo año de la década.

1982: TODOS SEREMOS FELICES



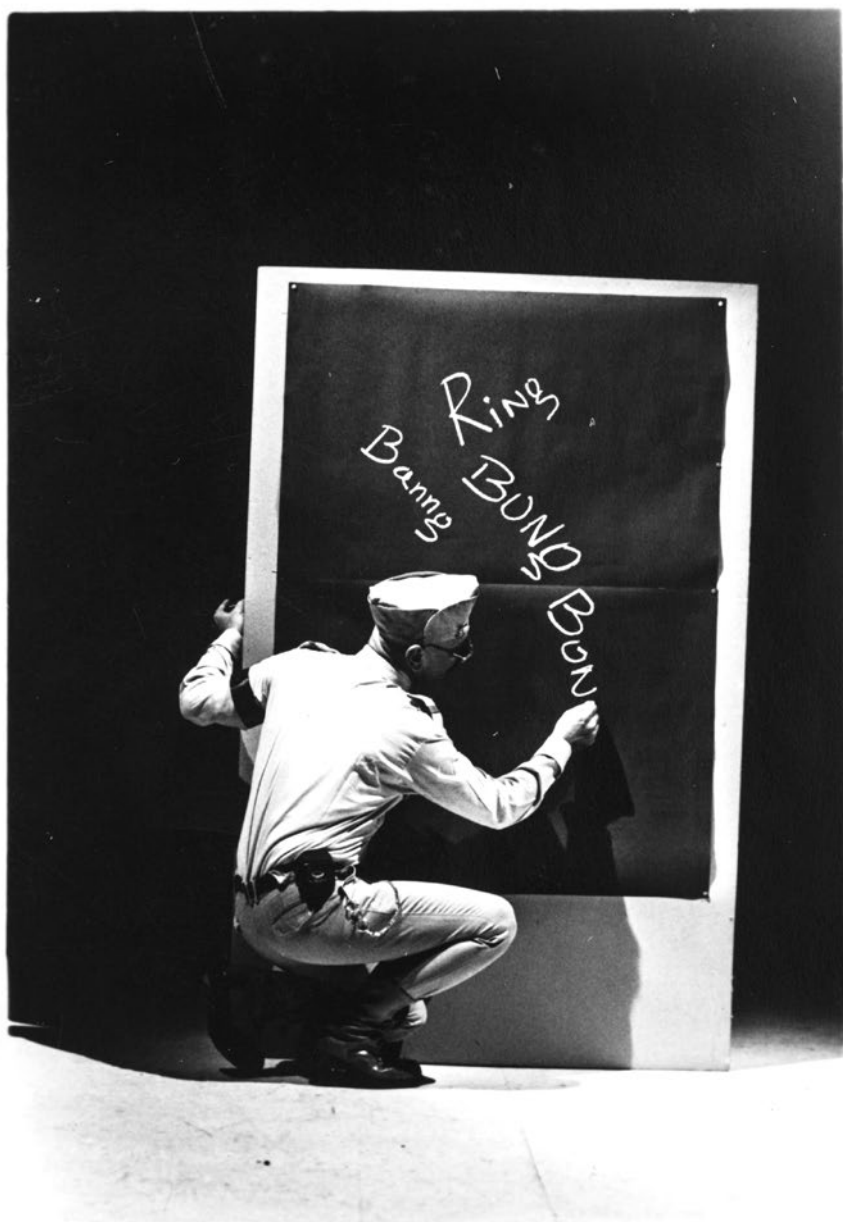
Políticamente fue un año de transición. Terminó el gobierno Turbay y su estado de sitio, sus detenciones arbitrarias, sus torturas y su mal manejo económico, y comenzó el gobierno Betancur, quien ganó las elecciones con la bandera de la paz. Aunque es recordado casi exclusivamente por el holocausto del Palacio de Justicia, Betancur, un conservador moderado, logró llevar a cabo una política internacional interesante, tomando distancia de los Estados Unidos y conformando, junto a México y otros países, el grupo de Contadora, en respaldo a una solución de los conflictos de Centroamérica, y apoyando la participación de Colombia en la Organización de Países no Alineados, órgano mediador en la escalada militar del fin de la Guerra Fría. Esto marcó una clara diferencia respecto a Turbay, cuyo gobierno fue el único que en América Latina declaró su apoyo a Inglaterra en la guerra de las Malvinas, en su año final de gobierno. Internamente,

[illegible]

Barranquilla parecía encontrarse en un momento promisorio. Surgía el Espacio Alterno Sara Modiano, dirigido por la propia artista, y la galería Nómada, sin sede fija —una idea común hoy—, dirigida por otro de los artistas conceptuales del Caribe: Víctor Sánchez. El Centro Colombo Americano inauguró un nuevo evento para artistas jóvenes, tras convocar a dieciséis de ellos, con premios otorgados por un jurado compuesto por Álvaro Herazo, Alberto Sierra y Miguel González.

El primer lugar fue para Alfonso Suárez, con su *performance Autoterapia*,²⁵ y el segundo premio lo recibió Rosa Navarro, con registros fotográficos de sus *performances* íntimas, en las que armaba juegos semánticos, con la imagen y la palabra de su nombre, rosa, recordando una vez más a Duchamp —¿*Por qué no estornudar Rose Sélavy?*²—. El tercer premio fue para Javier Iván Barrios, quien, como sabemos, era el mismo Álvaro, con su obra *El Pollock que le gustaba a Pluto*.

²⁵ La obra fue descrita de la siguiente manera: “aparece el artista disfrazado de soldado, consignando palabras que poco a poco se van volviendo incomprensibles en el tablero; la representación continúa cuando el personaje se desplaza hacia dos grandes morteros que contienen una sustancia blanca. Suárez se aplica para homologar su cuerpo (mármol), evocando finalmente en el desnudo total, varias importantes esculturas de la historia” (González, 1982b, p.75).



Alfonso Suárez, *Autoterapia, performance y fotografía en blanco y negro*, 1982. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Suárez y Navarro eran los miembros más jóvenes del Grupo 44. Familiarizado con la *Singing sculpture* de Gilbert and George por parte de su mentor, Álvaro Herazo, Suárez, ganaría el primer premio en el XXXV Salón Nacional de Artistas una década después (1994) con *Visitas y apariciones*, para ser el último y tardío representante del arte de procesos de Barranquilla, y quizá el principal *performer* del Caribe colombiano en su historia.

Para la inauguración de la nueva sede de la galería Quintero, Barrios (Álvaro) enseñó su particular versión de *El gran vidrio*, la cual incluye algunas de sus obras anteriores insertas a manera de *collage*. En la imponente galería, una casa *art déco* en el barrio Prado, su *Gran vidrio*, que era blindado (!), estaba incrustado en un pórtico sobre un piso de baldosas negras brillantes y custodiado por dos grandes materas blancas que hospedaban plantas tropicales.

En otra variante de la tropicalización de la historia, I. Caro encendió una intervención efímera, “una recreación de la proporción áurea de Leonardo da Vinci llevada a los fuegos artificiales”, mientras “en los jardines exteriores de esta sorprendente galería se levanta una reciente escultura de Edgar Negret, *Metamorfosis*, única escultura pública, abstracta, en la ciudad de Barranquilla” (González, 1982b, p. 75).

Como contenido central, la galería albergaba una exposición de veintiocho obras de Jesús Rafael Soto, uno de los artistas más brillantes de la en ese entonces llamada *Venezuela saudí*. La “sorprendente galería” de Jairo Quintero, su propietario, era no solo una de las principales del país, sino una de las tantas que lograron brillar gracias a los dineros del *boom* de la marihuana, que llegaba a su ocaso.

Pero en ese momento el arte aún brillaba en Barranquilla. En la amplísima sala del Salón Cultural Avianca se presentó la retrospectiva de Santiago Cárdenas, que había tenido su punto de partida en Bogotá, y que también circularía en Medellín y Cali ese año, una muestra que permitió ver finalmente la obra

conjunta del pintor, una autoridad ratificada, además de un jurado infaltable en los premios más importantes del país.

MEDELLÍN

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

En Medellín, la vida cultural siguió siendo próspera, a pesar de algunos incidentes como el cierre definitivo de la *Re-vista* dirigida por Alberto Sierra, una publicación de gran calidad, inaugurada en 1978, en la que escribieron los críticos de arte y artistas más progresistas del país: Aguilar, B. González, Barrios, Cepeda, M. González, Serrano, Sierra y Valencia, entre otros.

El Instituto de Integración Cultural realizó la muestra “Las mujeres proponen”, en la que exhibieron las muy talentosas artistas de la ciudad Dora Ramírez, Marta Elena Vélez, Mariela Restrepo, Clemencia Echeverri, Beatriz Jaramillo, Flor María Bouhot, Luz Estela López y Luz Elena Castro. Para varias de ellas, esa era su primera participación pública.

En el segundo Salón Arturo Rabinovich, realizado una vez más en el MAMM, el jurado conformado por Santiago Cárdenas, Álvaro Barrios, Alberto Sierra, Jorge Velázquez y Tulio Rabinovich, entregó la bolsa de trabajo de \$ 100000 al estudiante de la Universidad Nacional Andrés Plata Rueda, quien realizaba banderines efímeros con hojas de periódico, cuadernos y retazos de tela hechos por mujeres campesinas, que se dejaban al aire libre para que por efecto del viento se deshicieran.

Rosa Navarro recibió una mención por *La vida y muerte de una rosa*, un nuevo políptico fotográfico en el que colocaba rosas sobre sus ojos. Aguilar destacó como lo más interesante del evento la obra de José Antonio Suárez, un panel elaborado con hojas de cuadernos de anotaciones y diarios de viaje, señalando que “estos trabajos presagian en Suárez un artista de una extrema sensibilidad y un gusto especial por lo pequeño” (Aguilar, 1982b, p. 77).



Rosa Navarro, *Nacer y morir de una rosa*, fotografía en blanco y negro, 1982. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

La Oficina celebró su aniversario con “10 años de la Galería La Oficina” y apoyó a artistas muy jóvenes, como María Teresa Cano, de 22 años de edad, cuya exposición “Un sueño para niños” se comunicó por medio de una tarjeta de invitación que decía: “Agosto 13, 4 p. m. TODOS SEREMOS FELICES”.

“Un sueño para niños” abrió ese sábado “a la hora en la que ocurren las fiestas y encuentros de juegos en el mundo infantil”, con la sala cubierta con bolsas plásticas transparentes con algodón de azúcar rosado, “una atmósfera color rosado, gracias al reflejo de las bolsas de algodón sobre los muros del interior de la galería” (Aguilar y Lopera, 2017, p. 148).

Lorenzo Jaramillo enseñó sus *Talking heads*, una sorprendente evolución de sus *Caras* presentadas el año anterior en el MAM. Con estas tintas sobre papel de rápida ejecución se daba entrada al neoexpresionismo. Para el propio artista, “vagamente se trata de una alusión al punk como una expresión de descontento inarticulada” (Jaramillo, 1995, p. 63), alusión muy a tono con el momento, pues a pesar de que los jóvenes, como Cano, Bernal, Hernández, Ortiz y Navarro, estaban desarrollando intereses lingüísticos y posminimalistas, se anunciaba ya el vendaval de pintura que invadía Europa, anunciado en el número 19 de *Arte en Colombia* (octubre) con los artículos “El retorno a la pintura”, de Nohra Haime (Haime, 1982), y “Encuentros en el desencuentro: El expresionismo y la materia de nuevo en el arte”, de Carlos Jiménez (Jiménez, 1982).

Para estar a tono con el resurgir de la pintura, aunque Colombia aún no contara con un nuevo salvaje, *Arte en Colombia* dedicaba sus portadas de ese año a pintores expresionistas de los años sesenta y setenta (Góngora, Alcántara y Zalamea), para confirmar y presagiar la vuelta a la nueva pintura con viejos nombres.

En Cali, La Tertulia presentó “Antología”, de Góngora, un pintor y dibujante que cobraría especial importancia en ese periodo; la ya dicha retrospectiva de Cárdenas que había estado en Barranquilla; pinturas del cinético nipo-brasileño Yutaka Toyota, y una intervención suya en el patio del Museo; y una antología de la también brasileña María Thereza Negreiros, quien desde la década anterior se había quedado a vivir en la ciudad solar.



Becky Mayer, *Sin título*, fotografía en color, 1982. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

ARTE MULTIPLICADO Y XEROGRAFÍA

El MAM se mantendría a la cabeza como el principal núcleo de arte del país, en buena parte gracias a su gestión internacional.²⁶

El mural para una fábrica socialista de Beatriz González, una versión del *Guernica* en esmalte sobre táblex de 12 metros de largo,

²⁶ El 25 de marzo se reinauguró su sede, la cual había tenido un cierre temporal, con *Dibujos del escenario artístico de Dusseldorf*, con 77 obras sobre papel de 27 artistas, incluyendo a Joseph Beuys y sus alumnos. *Arte multiplicado en Alemania*, también gestionada por el Instituto Goethe y la Embajada de la RFA, sumando 91 obras de 23 artistas, mayormente en dibujo.

La muestra de Philip Guston, que pertenecía al Museo de Arte Moderno de San Francisco presentó 12 óleos y 15 litografías, que habían sido parte de la Bienal de São Paulo en el año anterior.

se montó en la sala de proyectos, donde Antonio Caro presentó también *Cuadernos de poesía*, muestras que apoyaban a jóvenes artistas cuyos trabajos se exponían en la misma sala, como Becky Mayer, quien enseñó *Xerografías*, una de las primeras exposiciones de imágenes fotográficas seriadas y multiplicadas, utilizando tanto fotocopias —xerografías— como imágenes de polaroid. Mayer dispuso mil fotocopias en color de una planta en una matera, a las que añadió también fotografías en blanco y negro, sobre estas colocaba una polaroid en color, complementando una imagen con la otra. Su exposición coincidió con la muestra de Marga Clark en la galería San Diego, quien también presentó secuencias fotográficas como *Construcciones*, *La torre* y *Sombras*, realizadas en el mismo año (Aguilar, 1982c, pp. 26-27).

El Premio León Dobrinsky, una vez más otorgado en el MAM, sería para otra artista joven, María de la Paz Jaramillo.

Mientras el calendario se repartía entre muestras internacionales, exposiciones retrospectivas de artistas nacionales y algunas individuales,²⁷ lo más relevante en materia de arte no convencional era el VIII Salón Atenas, dirigido por —en

²⁷ En cuanto a las colectivas, se destacó el programa del Centro Colombo Americano, en ese entonces dirigido por Santiago Samper, en un proyecto de exposiciones seriadas a cargo de Germán Rubiano como curador, en el que participaban también María Elvira Iriarte, Lylia Gallo y Celia Birbragher. Las exposiciones fueron “Manifestaciones tradicionales y no tradicionales”, con la participación de Antonio Caro, Dioscórides Pérez, Juan Manuel, María Lugo, Victoria Porras y Manolo Vellojín; “Nuevos aportes y tendencias”, con dieciocho artistas, entre los que se contaban los exitosos escultores de Medellín, Vayda, Uribe, Castles y Germán Botero; los artistas procesuales, también de Medellín, Ortiz, Bernal, Beatriz Jaramillo, Carlos Echeverri; y los —para usar un término de Marta Traba— “novísimos” pintores Lorenzo Jaramillo y Víctor Laignelet.

palabras de Miguel González— “el gusto curioso y suspicaz de Eduardo Serrano (...) naturalmente supeditado a lo que hay en el panorama de menores de 31 años” (González, 1983a, p.75).



Óscar Monsalve, *Panorámica del Salón Atenas*, fotografía en blanco y negro, 1982. Cortesía del artista.

La galería Meindl, especializada en arte europeo, realizó exposiciones de André Masson y Picasso, mientras que, en un tono similar, el Museo Nacional expuso una gran retrospectiva del paisajista Gonzalo Ariza, con más de cien de sus obras, en conjunto con la *Tauromaquia picassiana*, conseguida gracias a la Embajada de España. Ramiro Gómez, uno de los artistas del grupo El Sindicato, presentó en Garcés Velázquez “El bosque”, “un conjunto de ‘árboles’ hechos con maderas viejas, fragmentos, calados de puertas o ventanas y ramas delgadas y punzantes sobre ‘un tapete de hojas’” (Rubiano, 1982, p. 44).

En el catálogo, Serrano describe muy bien el ambiente del momento, los intereses y motivaciones de los representantes del reducido campo artístico, que se limitaba a quienes hemos mencionado hasta ahora, y a unos pocos nombres más:

Llegó el momento del Salón Atenas. En poco tiempo los círculos artísticos comenzarán a convulsionarse. Gloria Zea afirmará que el Salón hace claras las nuevas libertades del arte. Beatriz González demandará inequívocas explicaciones para sus guías. Álvaro Barrios y Alberto Sierra lamentarán que el Salón no sea más de vanguardia. Guillermo González indagará desde *El Espectador* sobre las relaciones entre el escándalo y la creatividad. Gil Tovar invocará a Xavier Rubert de Ventós para analizar, “revulsado”, la orientación de los jóvenes. Y Marta Traba aparecerá en el país para recordarnos, de paso, que vanguardia, lo que se llama vanguardia, solo se avistó en Colombia en los años sesenta.

Habrán juntas de urgencia en *Re-vista* y en *Arte en Colombia*; en la primera se publicará alguna nota sobre los antioqueños incluidos, mientras que en la segunda habrá competencia de comentarios adversos. Rubiano dictaminará que realmente jóvenes son los artistas de 70 años. Carbonell clamará que se siente en Manhattan y reiniciará su lectura de los discursos de Goebbels. José Hernán Aguilar volcará sus esfuerzos hacia un escrito erudito. Miguel y Lucila González destacarán que el Salón hubiera perdido interés sin las obras de Bucaramanga y de Cali. Y los viejos Atenas sostendrán que el certamen era mejor antes, mientras los nuevos dirán que el Salón ha venido ganando en su conformación y en impacto.

Se dará inicio a algún nuevo Salón de Arte Joven en el MAC, el Colombo o la Biblioteca Luis Ángel Arango. Habrá nuevamente polémica en la revista *Semana*. Rita de Agudelo ahogará alguna interjección divertida. Alicia Baraibar dirá que las obras no son muy bonitas ni fáciles. Azeneth Velázquez equiparará los trabajos con los de vanguardia en la FIAC. Y los señores Ungar, Meindl y Bucholz recordarán sabiamente su primera experiencia del expresionismo, el cubismo, el surrealismo o el dadá. Los artistas mayores se mostrarán comprensivos; las amas de casa intrigadas; los ejecutivos curiosos; los moralistas heridos; los convencionales furiosos, y mientras los profesores discutirán los avances de sus respectivos alumnos, los políticos dirigirán a las obras una que otra mirada entre sorprendida y escéptica. (Serrano, 1982)

En esta versión, el curador del MAM hizo un equitativo reparto de invitaciones para artistas de diferentes zonas del país, en una muestra ecléctica y afortunada. El Atenas 82 enseñó la más reciente producción de Bogotá, Medellín y Cali. Los artistas del Caribe no figuraron. Los de la capital —Ospina, Izquierdo, Castro y Pachón— estudiaban en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, una denominación de origen inesperada —habitualmente eran graduados de la Universidad Nacional—. ¿La explicación? Los continuos cierres y persecuciones que sufría la Universidad Nacional durante el asfixiante periodo del Estatuto de Seguridad de Turbay, que hizo migrar a los jóvenes a “la Tadeo”, lo que los benefició geográficamente por la cercanía del MAM.



Óscar Monsalve, *Nadín Ospina en el montaje del Salón Atenas*, fotografía en blanco y negro, 1982. Cortesía del artista.



Nadín Ospina, *Sin título*, pintura sobre papel, 1982. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Así, Daniel Castro, a sus 22 años y dirigiendo el Departamento Infantil del MAM —décadas después sería el director del Museo Nacional— presentó obras como *Doña Cera sí limpia y brilla sus pisos a fondo*, pintura al vinilo sobre baldosas en la que se veía a una mujer tirada en el piso, a la manera de las escenas de crimen que dibujaba Beatriz González en los sesenta. Castro presentaba otras obras en el mismo tono, como *Maté a mi esposo y no me arrepiento*, *Papel de colgadura para un salón de belleza* y *Asesinado rector del liceo o papel de colgadura para un salón de clase*, con las dimensiones de un papel de colgadura, completando su irónica participación.

Nadín Ospina —22 años—, galardonado con una mención de honor en el Salón Arturo Rabinovich el año anterior, se presentó con pequeñas piezas de cartón, alambre y acrílico, con títulos como *Globo grande*, *Ding-dong* y *Movimientos*, pequeñas construcciones pictóricas tridimensionales esparcidas en el piso.



Daniel Castro, *Maté a mi esposo y no me arrepiento* (detalle), papel pintado, 1982. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Óscar Monsalve, *Consuelo Gómez en el montaje del Salón Atenas*, fotografía en blanco y negro, 1982. Cortesía del artista.

Luz Elena Castro, quien entonces trabajaba para el periódico *El mundo* de Medellín, enseñó un conjunto de fotografías suyas para prensa, entre las que se contaban sus escenas de mujeres carteristas que operaban en el centro de Medellín. Castro había participado ese mismo año en “Diez años de reportería gráfica” en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

Consuelo Gómez participó con un grupo de sus esculturas de madera y vidrio, y de madera y bronce, inintituladas, que daban continuidad al trabajo de lo que Aguilar llamaría un poco en burla “L’École de Medellín”. Karen Lamassonne, artista norteamericana autodidacta que vivía en Cali desde mediados de la década pasada y que había expuesto su serie *Baños* en la galería

Club de Ejecutivos, de Cali (1979), en Belarca, en Bogotá, y en Finale, en Medellín (1980), así como en la Bienal Americana de Artes Gráficas anterior, se salía del molde de lo esperado —sin involucrarse con el arte de procesos—, presentando una serie de homenajes titulados *A Morales*, *A Cárdenas*, *A Botero*, dibujos a lápiz sobre papel destinados a ser posibles animaciones; los *storyboards* para la película *Pura sangre*, a través de los cuales puede leerse cuadro a cuadro la película —expuestos en La Tertulia, con la curaduría que realizó sobre su obra Andrés Matute, “Desnuda astucia del deseo” (2017)—; y el video *Secretos delicados*, en el cual una serie de figuras desnudas suben y bajan escaleras, y corren por los cuartos de una casa, llevando a espaldas sus *Baños*.



Karen Lamassonne, *A-la masson* (detalle), 24 cuadros por segundo, dibujos sobre papel, 1982. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Otra artista de Cali, María Evelia Marmolejo, de apenas veinticuatro años, y quien realizaba *performances* junto con Rosenberg Sandoval, presentó documentación en video de sus obras *Anónimo 3*, *Anónimo 4*, *11 de marzo* (1982) y transparencias —término utilizado para una proyección de diapositivas— de *Anónimo 1*, realizado el año anterior. Marmolejo, considerada tres décadas después como “una de las artistas más políticas y radicales de los años ochenta en América Latina” (Fajardo-Hill, 2012, pág. web), se exilió de Colombia a mediados de esa década. Lucas Ospina describe otra de sus acciones en ese momento en Bogotá:

En la Galería San Diego, invitados por Rita Agudelo, hacen *Actos y situaciones*, una acción continua de tres días en plural y en singular. La artista planea la coincidencia de la muestra con el desenlace de su ciclo menstrual, en su cuerpo lleva pegadas toallas sanitarias, pero sus genitales están desnudos, chorrea sangre mientras camina y marca algunas paredes con gestos que traza con su pubis. (Ospina, 2014)

En el mismo *Actos y situaciones*, Sandoval realizó otras acciones en el tenso fin de semana de las elecciones presidenciales que daban fin al gobierno Turbay y a su tenebroso Estatuto de Seguridad:

En estas jornadas de acciones e instalaciones del 82 realicé una que se llama *10 de marzo de 1982*, la hice con vísceras tejidas a mano. Dos días antes de las elecciones con las vísceras construí una gran malla y la extendí de pared a pared. En esta *performance* me colaboró María Evelia Marmolejo, y ambos teníamos los trajes hechos de plástico, con líquido adherido a ellos y estábamos conectados por una especie de cordón umbilical. La acción consistió en levantar la

mallla tejida y allanar el espacio del público (...) Son vísceras, pero tratadas sin expresión y con mucha frialdad. Es un trabajo con vísceras, pero sin aire expresionista ni minimalista. En esta *performance* con vísceras yo no derramé ni una gota de sangre en el piso. Lo único que había era un fuerte hedor, que era lo que anudaba la pieza. Era un olor fuertísimo a formol con víscera pútrida. Dolor entorchado en piedad (...) El 12 de marzo de 1982 es un día normal, pero es un día tenso porque son cosas que están sucediendo en el país antes de las elecciones. La fecha 12 de marzo coincidió con una jornada de acciones e instalaciones que se hacían el 10, 11 y 12 de marzo de 1982, y entonces las enumeré con la fecha. La pieza es una gran instalación hecha con los periódicos de ese mismo día. Me regalaron los 500 periódicos en la mañana y empecé a colocarlos y a adherirlos de manera legible y secuencial. La instalación se hizo en la mañana para ser inaugurada la noche de ese mismo día, esos periódicos tenían validez ese mismo día. En el piso había una especie de almohadillas hechas con periódicos teñidos en sangre. El asunto era teñir la desinformación. Teñir la noticia. Esta sangre era de cadáver humano que me robaba en las morgues. La pieza generó mucho calor porque era encerrar el espacio en papel periódico. La gente solamente tenía entrada al lugar por las esquinas al levantar las cortinas de periódico. El espacio se ahogó en calor. Alteré la temperatura del lugar físicamente. (Obrist, 2013, p. 316)

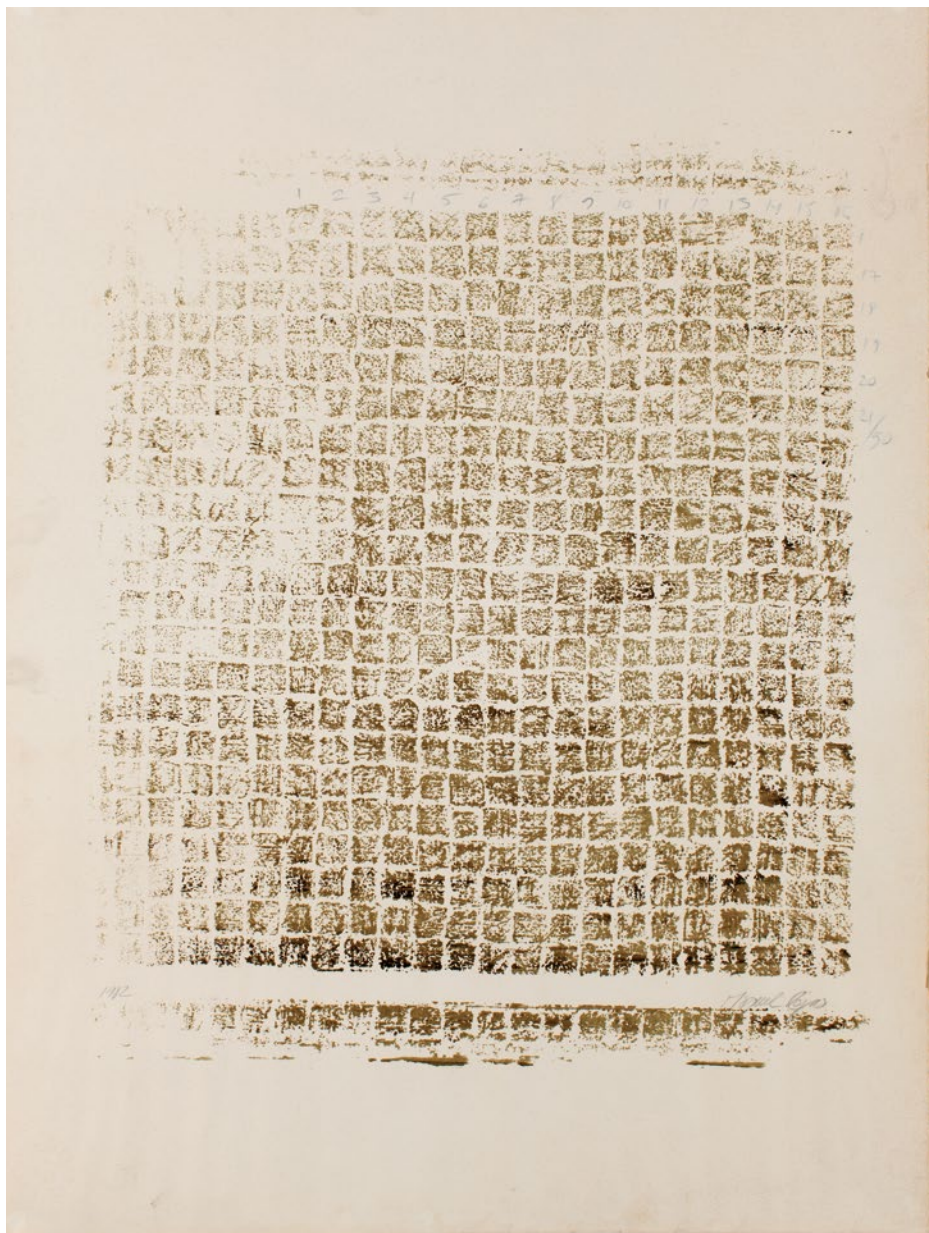
Meses después, en su exposición “Subjetivo”, en Garcés Velázquez, Miguel Ángel Rojas presentó una instalación o ambiente que también trataba sobre espacios ocultos, prohibidos,

ahogados por el calor y la humedad, probablemente influidos por el arte de ruptura de Marmolejo y Sandoval.

“Subjetivo”, en palabras de Miguel González, era

... una propuesta ambiental, armada en todo un espacio amplio, usando impresiones seriadas que empapelaron piso y paredes, al tiempo las pocas luces ayudaban a cubrir la sensación de humedad, lumpenato y lírica aberración de esta gran sala mohosa y febril. Un sonido de inodoro ayudaba a configurar su obra decididamente poética, pero al tiempo figurativa, realista y simbólica. (González, 1983b, p. 39)

Dos años exactos después de *Grano*, con esta instalación que se refería una vez más a los encuentros sexuales en lugares indeseados, Rojas cerró una etapa de su trabajo para reaparecer dos años después pintando, en un asombroso *tour de force* desarrollado en los años ochenta. Pero en este momento, “Subjetivo” y la “la sensación de humedad, lumpenato y lírica aberración de esta gran sala mohosa y febril” se conectaban más con la *Tram-pa* de Herazo y las almohadillas hechas con periódicos teñidos de sangre de *10 de marzo de 1982*, que con el neorromanticismo euronorteamericano.



Miguel Ángel Rojas, *Sin título*, frotage, 1982. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1983: ACTITUDES PLURALES



El calendario artístico de 1983 empezó bastante temprano. El 27 de enero, en La Tertulia de Cali, se inauguró la exposición “Actitudes plurales”, en la que participaron Alicia Barney, Patricia Bonilla, Juan Castellanos, Jorge Drosten, Beatriz Jaramillo, Marta Lacorazza, Becky Mayer, Julián Posada y Camilo Velásquez. En el catálogo de la exposición, Miguel González, su curador, indica:

Las direcciones, que la pintura y escultura como fenómenos han tomado hasta hoy, son tan inciertas como inequívoca su valoración, cuerpo a cuerpo con instalaciones, experiencias, fotografía, video, y esas formas o anti-formas mixtas, donde los medios se interfieren unos a otros. En esa línea, los artistas residentes conforman con su disparidad de lenguajes esta exposición. Enseñando alternativas distintas en

los usos ya clásicos en el arte de hoy. Se les entrega el museo y la libertad de acción, corroborando un empeño iniciado con los Salones de Artistas Jóvenes, y continuado luego con Un Arte para los años 80. Reconociendo al tiempo cómo las instituciones similares de Bogotá y Medellín se comprometen en eventos como los Salones Atenas y Rabinovich, valientes y riesgosos, e inevitablemente de tardío reconocimiento. Sabemos que ningún medio es suficientemente propicio para dar carta de ciudadanía a trabajos inesperados; también, como resulta una tradición atacar lo no tradicional. (González, 1983a)

Barney, una pionera del pensamiento ecológico materializado en arte, expuso *Río Cauca*, un mapa del curso del río en su paso por el valle que toma su nombre, encapsulado en un cubo de vidrio, sobre el cual se insertaban cinco probetas, cada una con una muestra del agua correspondiente a su ubicación en el mapa, para mostrar “el grado de descomposición a medida que avanza el río, al cual fluyen los caños putrefactos y la contaminación de la industria”. Otra de sus obras, *El ecológico*, consistía en *collages* donde, a imágenes de primera página de periódico, pegaba fotografías de “desastres, que influyen terriblemente en la vida del hombre en la tierra. La destrucción de un bosque, la muerte de los ríos, la polución”.

Patricia Bonilla era actriz, fotógrafa y artista plástica. En su ocupación principal había protagonizado *El cuartico azul* de Luis Crump, ganadora del Premio a la Mejor Película Latinoamericana en el Festival de Cine de Cartagena de 1979, y había trabajado en *Pura sangre*, de Luis Ospina, en el papel de monja. Sus autorretratos se expusieron en la galería Diners en 1980, en Bogotá, y un año después en la galería de La Oficina y en la IV Bienal de Arte de Medellín. Bonilla es verdaderamente una pionera, junto con Becky Mayer y Miguel Ángel Rojas, en el tratamiento pictoricista de la

fotografía y de su uso intermedial. A la vez, y como Marmolejo, trabajó intensamente en la redefinición del lugar de la mujer en la sociedad colombiana. En sus propias palabras, “Para mí es un gran placer ir descubriendo poco a poco, desde que estaba niña en este mundo —entre lo melodramático y surrealista que forma la cultura colombiana—” (González, 1983c, p. 24).

Utilizando kodalite, realizaba ampliaciones transparentes de sus tomas, aplicaba colores —como en la fotografía iluminada— y añadía figuras recortadas en la composición final.²⁸ En sus retratos, de estados anímicos mayormente melancólicos, teñidos de cierto sentimentalismo *kitsch*, adopta personajes como *La cándida Eréndira* o *La madre patria*, extendiendo sus roles para escenificarse también como “prostituta, monja, reina de belleza, campesina, *hippie*, señora, sirvienta y así, hasta colmar oficios, dignidades y demás posturas que hablan de la condición femenina” (González, 1983c, p. 24).

Bonilla había sido directora de producción de Leo Burnett Publicidad, y en alguna medida se servía del lenguaje publicitario, con un sensacional y sicológico uso del color y la imagen impresa.

Como casi todos los artistas en la exposición, enseñó exclusivamente obras realizadas el año anterior, en su caso, diez fotografías, entre las que se contaban *La avioneta aburrida*, *Mariposa el día en que salió de Pereira* y *Tirando pinta con el 95*; se travestía en *Patricia disfrazada de hombre esperando el tren en la estación de Suesca* y añadía una secuencia de tres imágenes de la *Cándida Eréndira*.

²⁸ “Me invitaron a una muestra colectiva (...) no tenía papel para ampliar mis fotos y usé el kodalite. Una vez hechas me di cuenta [de] que podía trabajar el fondo y así lo hice. El público quedó entusiasmado por este trabajo un poco rudimentario —lo veo ahora—. Me di cuenta de que definitivamente no tenía mayores habilidades para pintar ni dibujar, de tal manera que resolví pegar por detrás las cosas que me gustan” (Bonilla, 1983).



Patricia Bonilla, *La calle de la esperanza*, fotografía en color, 1983.
Cortesía de la artista.



Patricia Bonilla, *La súper amiga de Flash Gordon*, fotografía en color, 1983. Cortesía de la artista.

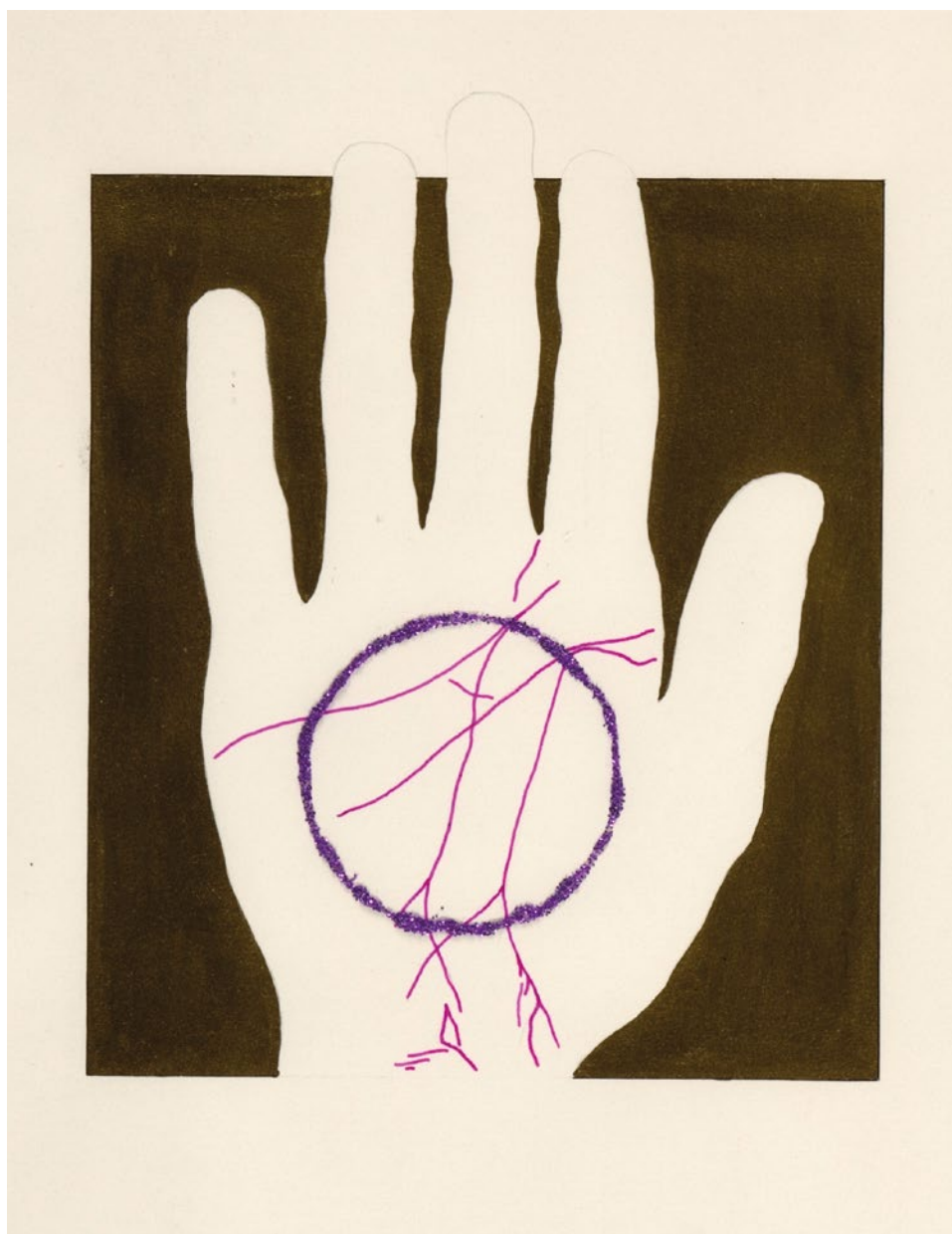
Beatriz Jaramillo extendió su investigación sobre la ornamentación de la arquitectura rural, concretando la geometría básica que inicia en *Zócalos* en impresiones litográficas y sellos de caucho en obras como *Seña*, *Sello* e *Intersección*, alejándose de la indagación sociológica e iniciando un diálogo con la abstracción pura y los temas populares.

Becky Mayer participó con sus xerografías, en las que, a tono con la exposición, hizo énfasis en iconografía popular. Como Bonilla y Daniel Castro, eran artistas que estaban tomándose en serio —y en broma— la cultura popular colombiana, renovando el *pop* criollo de González, Salcedo y Barrios.

Julián Posada, quien había realizado la exposición individual “Sobre Rousseau” en la galería de La Oficina en 1981, el mismo tema con el que había participado en la IV Bienal en Medellín, el Salón Atenas del mismo año y en “Posada, Uribe y Vayda” en el Centro de Arte Actual de Pereira, expuso *Triple talismán para Rousseau* y *Henri para Rousseau 8 pinturas*, en las que utilizaba esmalte doméstico, plumas de gallina y cuerda de lentejuelas. En sus *talismanes* anteriores mezclaba grandes telas, tinta china, lápiz, escarcha y objetos, así como símbolos concretos como círculos y manos, conectando más que ningún otro con la transvanguardia italiana, que llegaría a tener una gran influencia en los años siguientes, en la combinación de medios inusuales, grandes tamaños, historicismo y obsesiones personales, en el caso de Posada, en sus homenajes al “Aduanero” Rousseau.



Julián Posada, *Doble talismán para Henry*, técnica mixta, 1981.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Julián Posada, *Talismán número 1*, técnica mixta, 1981. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Marta Lacorazza, quien había expuesto su “Rayonismo” en 1981 en la galería Quintero, de Barranquilla, presentaba ocho pinturas de esta serie, según Aguilar, dedicadas a “encerrar fenómenos expresionistas como rayas, signos, colores estridentes, dentro de un (literal) marco geométrico”.

En resumen, “la postura esencial de esta muestra organizada por Miguel González era la de confrontar lo que en un lenguaje muy contemporáneo podría llamarse mitologías personales, para dejar de lado el ya engorroso epíteto de estilo” (Aguilar, 1983, p. 90).

La expresión *mitologías personales* que empleaba Aguilar era ya un *leitmotiv* de la crítica internacional, interesada en definir y caracterizar a los jovencísimos pintores alemanes —Baselitz, Immendorff, Middendorf— e italianos —Clemente, Cucchi, Chia, Paladino, que desde 1979 comenzaban a transformar la escena artística europea, en reacción a la frialdad del arte conceptual, el minimalismo y el arte *povera* que regularon la década anterior.

“Actitudes plurales” evidenció, y ese quizá sea su mayor mérito, que las artistas jóvenes, Barney, Bonilla —pero también Marmolejo y Lamassonne, que no participaban en esta muestra—, estaban imponiendo una nueva agenda ética en el arte, redefiniendo el lugar de la mujer, inventando sus propias técnicas, trabajando en esos “medios que se interfieren unos a otros” —los kodalite de Bonilla, los *storyboards* de Lamassonne— y sobre todo, especialmente en el caso de Bonilla y Lamassonne, devolviéndole al arte la libertad creativa, el juego, y la exploración desprejuiciada de la intimidad.²⁹

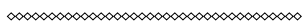
²⁹ También participaron Julián Castellanos, escenógrafo y diseñador del Teatro Popular de Bogotá (TPB) y miembro de otros grupos teatrales de la ciudad, quien presentó objetos ensamblados a partir de muebles, con títulos como *El palacio de la salsa*, *Música de cuerdas*, *La esquina del movimiento*, *El voto nacional*, *El cuarto menguante*, *El objeto fugaz* y *El pávido návido*. Jorge Drosten, arquitecto caleño que trabajaba en los Estados Unidos, presentó una serie de yesos de formas

“Actitudes plurales” fue seguida por muestras de artistas latinoamericanos y colombianos, abstractos, realistas y políticos, aprovechando tanto los vínculos continentales de la Corporación Prográfica, como de la colección del Museo y las alianzas con instituciones nacionales.³⁰

abstractas, pintados con colores planos, titulados *Macubia*, *Taoni* y *Sin título*, obras que en su fragmentación del cuadro anteceden a la obra de finales de década de Carlos Salas. Camilo Velásquez presentaba una serie de pinturas-objeto, formas geométricas que abandonando la idea de cuadro podían juntarse en muros, esquinas, en el suelo o sobre bases, con títulos como *Políptico con cuadrado interno o Equis para esquina*. Como Drosten, demostraba interés en dar continuidad a la vocación constructivista de Ramírez Villamizar y Negret.

³⁰ “Geometría e ilusión”, expuesta en los meses de abril y mayo, dedicada a los artistas cinéticos venezolanos y argentinos nacidos entre los años veinte y treinta —Le Parc, Soto, Cruz-Diez y Otero entre otros—, fue una muestra que coincidió con “Seis maestros cubanos”, que contó con obras gráficas de Lam, Portocarrero, González y Puig, entre otros. Gracias a la Corporación Prográfica, de Cali, la muestra pudo enseñar 70 obras, algunas de ellas impresas allí. Posteriormente se exhibiría “Gráfica mexicana contemporánea”, con 33 artistas participantes, entre los que se contaba José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Matías Goeritz, en simultánea con “Realistas colombianos”, con obras de la colección del Museo, una recapitulación de la década de los setenta con trabajos de Santiago Cárdenas, Miguel Ángel Rojas, Éver Astudillo, Antonio Barrera, Gregorio Cuartas, Alfredo Guerrero, Óscar Jaramillo, Darío Morales, Óscar Muñoz, Saturnino Ramírez, Javier Restrepo y Mariana Varela. La exposición “Seis artistas colombianos contemporáneos” conmemoraba los veinte años de la edición del libro homónimo escrito por Marta Traba, presentando pinturas y dibujos de Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez V. y Wiedemann, junto a los antológicos retratos de Hernán Díaz que hacían parte integral del libro.

SEÑAL: NORTE



Medellín ha estallado. La actualidad informativa habla de miles de crímenes, escándalos financieros, de quiebra de la industria, de problemas demenciales del transporte, de enfrentamientos entre vecinos, autoridades, etcétera. El esquema de la antigua ciudad ha quedado en el lapso de 10 años prácticamente reducido a cenizas (...) ante el impulso irremediable de una nueva economía o sea de una nueva sociedad. El progreso como ideología pasó a ser esa fuerza irracional del Gran capital para el cual consideraciones estéticas o sentimentales, como la memoria de la ciudad, como el patrimonio cultural, han de ser simplezas ante la fuerza especulativa. (Ruiz, 1983, p. 90)

La ciudad estaba creciendo. Estas palabras de Darío Ruiz dan cuenta de los sentimientos contradictorios que se vivían y que se veían expresados en sus exposiciones, divididas en dos tendencias: por una parte, las que expresaban la nostalgia por un pasado supuestamente ideal y, por otro lado, las que celebraban el ansia de progreso y de cambio propia de sus ciudadanos.

El MAMM expuso trescientas fotografías de Benjamín de la Calle, el fotógrafo que retrató en su estudio la más diversa variedad de personajes antioqueños en las primeras tres décadas del siglo XX.

La Biblioteca Pública Piloto, que pasaremos a llamar BPP, propietaria del archivo del fotógrafo, albergó la retrospectiva de la pintora Dora Ramírez, una muy singular artista que con un estilo protopop trabajó en su serie *Mitos* retratos de Libertad Lamarque y Carlos Gardel —en llamas, travestido—, indudable motivo de inspiración para pintoras de la generación siguiente, como Flor María Bouhot y Ethel Gilmour.



Flor María Bouhot, *Sin título*, de la serie *Los amantes*, óleo sobre tela, 1984. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Flor María Bouhot, *Sin título*, de la serie *Los amantes*, óleo sobre tela, 1984. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Entre la tradición y el anhelo de una realidad cosmopolita, como hemos mencionado, se definió la década entera en Medellín. La bisagra que lograba unir esos dos mundos era Alberto Sierra, quien empezó la serie de exposiciones “Medellín en el MAMM” enseñando, en esta ocasión, la obra de cuarenta artistas antioqueños, y una muestra de trabajos de Castles de 1970 a 1983, “Obra en proceso”, en la que se reunían sus *Esquinas*, expuestas en la Bienal de São Paulo (1981), obras gráficas —óxidos de hierro sobre papel— como *Cuadrado* (1982), y sus esculturas de pequeño formato, que realizaba desde 1978. En “Medellín en el MAMM”, Adolfo Bernal presentó *Señal: Norte*, una acción participativa en el barrio Castilla, un dibujo con cal agrícola sobre arena y volantes trabajados en impresión tipográfica:

Cuando eso no se hablaba de las comunas, ni de comuna norte, ni de comuna nororiental, no existía esa denominación en la ciudad, y la obra consistía simplemente en una gran flecha que se dibujó sobre la superficie de la cancha, una cancha sin grama, de arenilla, y esta flecha señalaba el norte geográfico (...) se involucra a una cantidad de muchachitos y un grupo de jóvenes, que pese a que ese día no pudieron jugar fútbol, se interesaron por una propuesta tan extraña como pintar una flecha en su comunidad (...) hizo un día esplendoroso y por la noche llovió y se borró la flecha. Estaba hecha con cal agrícola que una empresa de la ciudad de Medellín me facilitó. Gráficamente era un hecho visible, con escala ciudadana y sirvió después de abono para que la cancha fuera sembrada con grama. (Bernal, en Aguilar-Lopera, 2017, p. 195)

Con el espacio urbano como objetivo, pero con diferente ambición, la Alcaldía de la ciudad y el MAMM se lanzaron a realizar

la primera parte del parque de Esculturas del cerro Nutibara. Gracias a la asesoría de Edgar Negret, fueron invitados los escultores colombianos Carlos Rojas, Alberto Uribe, John Castles y Ronny Vayda, y los suramericanos Carlos Cruz-Diez, Manuel Felguéz, Julio Le Parc y Sergio Camargo, en un esfuerzo único para un proyecto inconcluso, aún presente en un parque que hoy poco cuenta para la ciudad.



Adolfo Bernal, *Señal*, intervención y fotografía en color, 1983.
Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

UNA HAZAÑA

En Bogotá, el año estuvo dedicado principalmente a exposiciones históricas. La muestra más importante del año, y una de las más significativas de la década, presentada entre octubre de 1983 y enero de 1984 en el MAM, fue “La historia de la fotografía en Colombia”, una gigantesca exposición con mil imágenes, desde daguerrotipos tomados en la década de 1830 a tarjetas de visita de mediados del siglo XIX, impresiones sobre vidrio y otros soportes. En suma, el cenit del trabajo curatorial de Serrano, aunque no exento de sentida inconformidad.³¹

El libro que acompañó la exposición, escrito por el mismo Serrano, es una voluminosa y lujosa edición de 333 páginas y 600 fotografías, que cubre el periodo 1830-1950 década tras década y concluye con Leo Matiz, Erwin Kraus y Luis Benito Ramos. Jamás se volvió a realizar una investigación de ese tipo, ni una exposición fotográfica con tales ambiciones y alcances. No es de extrañar que en su momento el libro y la exposición fueran considerados “una hazaña” (Aguilar, 1984, p. 79).

El MAM reunió una visión antológica de Alfonso González Camargo, artista de la primera mitad del siglo, junto a otra revisión histórica: *Carmelo Fernández, pintor grancolombiano, 1809-1877*.

En el seguimiento de artistas activos, parte de la línea expositiva de este museo, se presentaron los paisajes de Antonio Barrera; se realizó una retrospectiva de otro importante pintor radicado en la capital, “Manuel Hernández 1963-1983”, compuesta por

³¹ En 1981, el Museo había convocado a un grupo amplio de investigadores e interesados en el tema, entre los que se contaban artistas, fotógrafos y críticos de arte, como José Hernán Aguilar, Roberto Rubiano, Marcos Roda, Jaime Ardila y Camilo Leras; sin embargo, a último momento estos fueron excluidos inesperadamente por Zea, quien adjudicó todo el crédito al curador del museo.

74 pinturas, la más extensa sobre su trabajo hasta el momento; y “Metamorfosis”, del artista norteamericano Jim Amaral, invitado para honrar su trabajo realizado desde la década anterior hasta sus esculturas de tierra cocida de la serie *Tiresias*, “torsos humanos que exhiben una cabeza limpia, sin ojos, orejas, nariz y boca”, que Germán Rubiano relacionó con la transvanguardia italiana por su rescate de un medio tradicional, la tierra cocida, la idea del busto y el tema, una leyenda griega actualizada, la de Tiresias, “un adivino cegado por los dioses, que pese a ello, seguía viendo el futuro de manera aterradora”. En un tono muy posmoderno, Rubiano aducía que estas obras eran “testigos más sabios de una era tan incierta como inconfesable” (Rubiano, 1983, p. 33).

Con un ánimo menos atrevido, Rubiano se encargó de curar la extensa retrospectiva de Enrique Grau realizada entre junio y agosto en el Fondo Cultural Cafetero y el Centro Colombo Americano de Bogotá.

El Museo Nacional realizó dos grandes retrospectivas: una de Jorge Elías Triana, con el título “Testimonio de un pintor”, en la que se mostraban obras realizadas entre 1953 y 1983, entre óleos, acrílicos, acuarelas, pasteles, carboncillos y serigrafías; y un extenso homenaje a Lucy Tejada, la artista insigne de Cali, con más de cien trabajos suyos realizados entre 1949 y 1982.

En Barranquilla, la galería Quintana exhibió siete esculturas y cincuenta obras gráficas de Henry Moore, del período 1969-1981. En el amplio Salón Avianca se presentó una retrospectiva de Darío Morales, quien vivía en París desde 1969, y cuya obra gozaba de enorme éxito en el mercado, gracias a sus dibujos y esculturas realistas.

Este conjunto de muestras da cuenta de un interés generalizado en las cuatro ciudades principales de realizar exposiciones de calidad, con énfasis en revisiones históricas extensas que hoy, cuando la atención está puesta en el éxito inmediato ante el mercado y la comercialización masiva, son cada vez más raras.

El ímpetu del MAM a favor de la fotografía fue determinante para la composición del grupo escogido para representar a Colombia en la XVII Bienal de São Paulo ese año. Bernardo Salcedo, invitado con sus fotografías intervenidas con objetos, Patricia Bonilla y Camilo Lleras con autorretratos, Beatriz Jaramillo y sus estudios de la arquitectura popular, Luis Fernando Valencia y Jorge Ortiz explorando el paso del tiempo en el paisaje y el cuerpo humano.

Aparte de “Actitudes plurales”, en 1983 se mantuvieron los eventos de arte joven, esta vez sin aspectos que destacar. En resumen, el acento ese año se puso en enseñar al público la producción del pasado. El año cerró con el trágico accidente aéreo en Madrid el 27 de noviembre, en el que fallecieron Marta Traba, su esposo Ángel Rama y el escultor Tiberio Vanegas, entre otros.

1984: TRANQUILANDIA Y FIRMAS DE PAZ



En los primeros meses de 1984 se sucedió una serie de hechos que definen el resto de la década,³² que oscilaría permanentemente entre la guerra contra el narcotráfico y el intento de concretar la paz con los grupos guerrilleros. Ese año se desarrolló activamente la actividad cultural. Lo más importante fue la retrospectiva de Débora Arango en el MAMM de Medellín, que

³² El 10 de marzo, la Policía Nacional y la DEA, en una operación aérea, ocuparon un enorme complejo de procesamiento de cocaína llamado Tranquilandia, en los llanos del Yarí. El 28 de marzo, tan solo unos días después, el estado mayor de las FARC y la Comisión de Paz firmaron un primer acuerdo. El 30 de abril fue asesinado en Bogotá el ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla, se decretó el estado de sitio y se restableció el tratado de extradición con Estados Unidos.

dio a conocer de manera amplia su trabajo, para muchos una sorprendente novedad después de los muchos años de olvido de la pintora paisa. Arango se reveló como una pintora del presente, no solo por su lenguaje expresionista, tan a tono con el momento, sino esencialmente por el coraje de su obra, una tremenda crítica a la Colombia de mediados del siglo XX, y concretamente, al periodo de la violencia bipartidista. Su redescubrimiento fue tremendamente significativo: reabrió la agenda del arte político, afirmó a las mujeres artistas en su rol, les dio ejemplo y coraje, y determinó, sin exagerar, el camino que seguirían tanto artistas establecidas, como Beatriz González, como las que estaban en plena formación, como María Fernanda Cardoso y Doris Salcedo.



Portada
de *Arte en
Colombia*
(25) 1985.
cortesía:
Art Nexus.

UN INVENTARIO

En 1984 la programación del MAM estuvo dedicada principalmente a grandes retrospectivas de artistas colombianos. Realizada entre los meses de abril y junio, la exposición de Beatriz González era mayúscula, con 155 obras ocupando los tres pisos del MAM. Su última retrospectiva —la primera—, “Un inventario”, se había exhibido en 1976 en La Tertulia, de Cali, y en la galería de La Oficina, de Medellín. En Bogotá la muestra se planeó como un recorrido cronológico ascendente en los tres pisos de la edificación, iniciando con sus pinturas de estudiante, para dar paso a sus muebles, camas y mesas realizados entre 1970 y 1975, y concluir con sus telones, cortinas e impresos del periodo 1977-1983. La exposición recibió mucho menor atención que la que despertó la retrospectiva de Darío Morales, de su misma generación, un academicista un tanto neutro, favorecido por la admiración de García Márquez, quien incluso había llegado a escribir que haber visto su obra “era como si hubiera dejado atrás mi propia vida y hubiera empezado a formar parte de las nostalgias de Darío Morales. Tal es la magia de su mundo” (García Márquez, 1980). A pesar de que solo dibujaba, pintaba y esculpía mujeres desnudas, era aún el prototipo de lo que se consideraba un artista, un “alquimista en su cubil”, como lo describiera el nobel.

González y Morales, siendo contemporáneos, representaban posiciones opuestas en el arte colombiano. Mientras la primera, con sus muebles, murales, telones y pinturas representaba una apropiación transmoderna del lenguaje internacional del arte, la “alegría del subdesarrollo”, Morales era la afirmación de los valores tradicionales, con sus dibujos, pinturas y bronce académicos.

“Del cubismo a El Dorado” fue un amplio recuento de la obra de Carlos Rojas, desde sus inicios —cubistas— hasta la serie *El Dorado*, que en palabras de Rubiano mostraba “suntuosas

superficies texturadas de un solo color con obvias referencias prehispánicas” (Rubiano, 1984b, p. 72).

Una tercera gran muestra antológica se celebró del 12 de octubre al 9 de noviembre, “El Legado de Leopoldo Richter”, dedicada al pintor, ceramista y dibujante alemán fallecido en febrero de ese año.

El Salón Atenas llegó a su fin, según Serrano, por interferencia del presidente Belisario Betancur, quién “decidió que él quería presentar a los artistas de París en el Salón Atenas”. Por “los artistas de París”, el curador se refería a un grupúsculo de pintores residentes en esa ciudad, que, como Patricia Tavera, contaban con el favor político.³³

En su última edición, realizada entre marzo y abril, antecediendo a la retrospectiva de González, el último Salón Atenas reunió diez artistas: María Teresa Cano, Álvaro Gómez, Tina Samper, Carlos Hoyos, Daniel Cuartas, Pilar Saldarriaga, Jairo Toro, Omaira Abadía, Teresa Sánchez y Rosa Navarro.

En esa oportunidad, en la que por primera vez predominaban artistas mujeres, la pintura, los textiles, la escultura, la cerámica y el chocolate —Cano hizo un molde de su propio cuerpo con este material, *Con sabor a chocolate*—, dominaron, junto a los autorretratos de Rosa Navarro y las fotografías pintadas de Omaira Abadía.

³³ Serrano, que tenía control como director artístico del Museo, ya que Zea dirigía esta institución y Colcultura a la vez, se vio de repente limitado por la intromisión de Betancur: “Belisario sacó a Gloria Zea de Colcultura y nombró a Alba Lucía Mera Becerra, periodista de Cali, por eso decían que Belisario había sacado una vaca sagrada para poner una mera becerra, era el chiste de moda en ese entonces y después Belisario y Gloria se volvieron íntimos, y Belisario se convirtió en el gran defensor y adalid del Museo” (Nova, 2017, p. 126).

El MAM había iniciado el año con “Gráfica mexicana del siglo 20”, una muestra de 160 obras de 50 artistas en la que pudieron verse, quizá por primera vez en Colombia, los trabajos de José Guadalupe Posada y del Taller de la Gráfica Popular. Asimismo, “Tres décadas de pintura mexicana 1950-1980”, curada por Teresa del Conde, y “Testimonio arqueológico de México: 3000 años de cultura”, se presentaron en el Museo Nacional.³⁴



María Teresa Cano,
Calor de hogar,
sábana intervenida,
1983. Cortesía del
Proyecto Bachué.
Fotografía: Óscar
Monsalve.

³⁴ Estas tres exposiciones hacían parte del trabajo diplomático de México en el marco de los acuerdos que condujeron a la conformación del Grupo de Contadora, fruto de la reunión celebrada el 7 de enero del año anterior en la isla de Contadora (Panamá), de los presidentes de México, Colombia, Panamá y Venezuela, con el fin de prestar ayuda a la solución de los conflictos armados de Centroamérica.

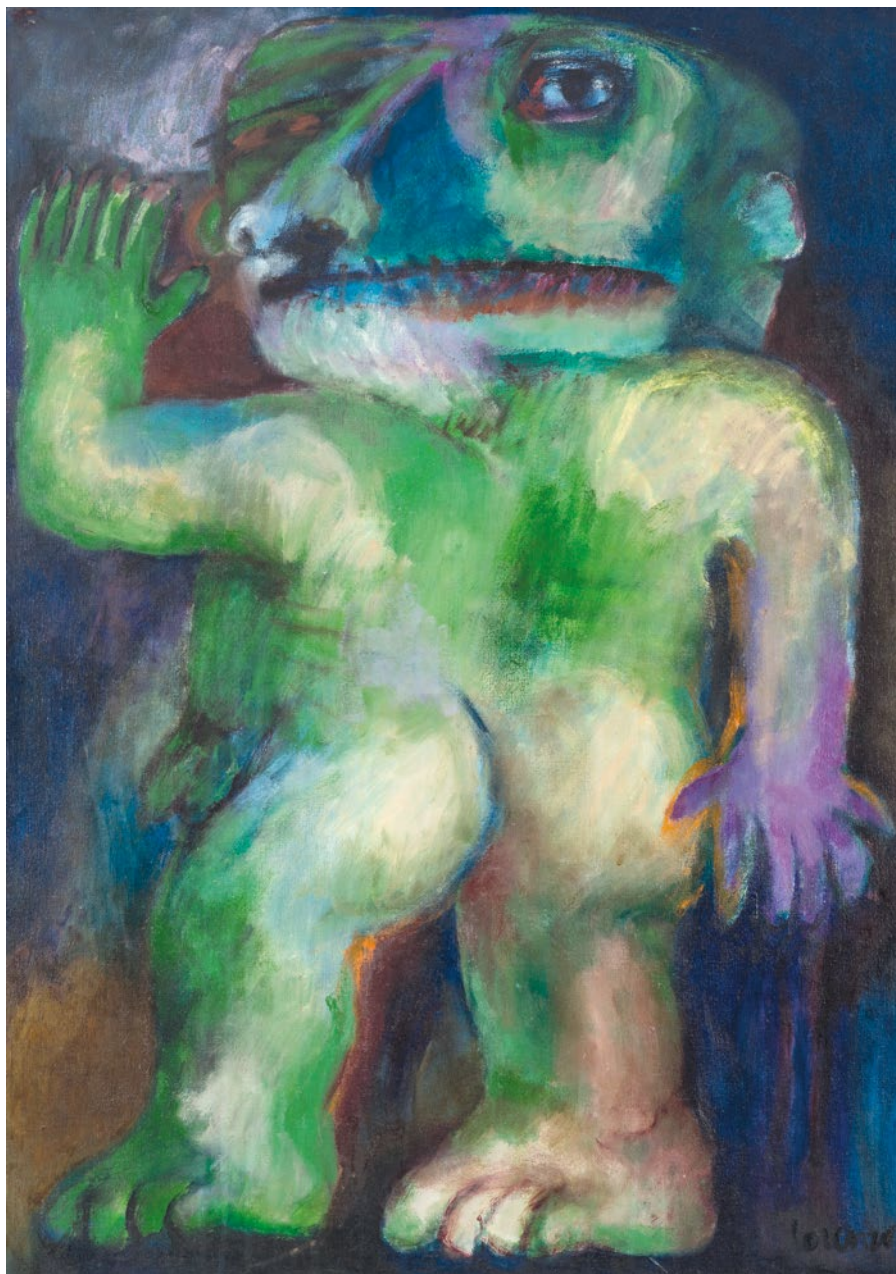


Rosa Navarro, *Signos*, fotografía en color, 1984. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Rosa Navarro, *Lenguaje de sordomudos*, fotografía en blanco y negro intervenida, 1984. Cortesía del Proyecto Bachué.
Fotografía: Óscar Monsalve.

En el Centro Colombo Americano, Germán Rubiano curó la exposición “Cuatro contestatarios colombianos”, a la cual invitó a dos artistas reconocidas —Beatriz González y Maripaz Jaramillo— y dos muy jóvenes pintores que no llegaban a los treinta años: Lorenzo Jaramillo y Víctor Laignelet. Aunque estos cuatro pintores de contestatarios tuvieran poco, Rubiano, preocupado por mostrar que estaban a la moda, afirmaba: “si quisiéramos argumentar que el arte colombiano está al día con respecto de la ola mundial neoexpresionista, esta exposición podría acreditar bien su presencia en nuestro medio” (Rubiano, 1984b, p. 65).



Lorenzo Jaramillo, *Sin título* (serie *Óleos negros*), óleo sobre tela, 1981-1983. Cortesía de Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

DE ZEA A ANTIOQUIA

Medellín vivió grandes transformaciones en 1984: el inicio de la construcción de las obras del metro, el desalojo masivo del mercado callejero y de transporte del sector Guayaquil, lo que implicó el rápido deterioro del centro de la ciudad; la construcción del nuevo aeropuerto en Rionegro, debido al crecimiento de la industria del transporte aéreo, y el crecimiento del movimiento inmobiliario (Gómez, 1985, p. 3).

Los escenarios del arte estaban en plena transformación. El Museo Zea cambió su nombre por el actual de Museo de Antioquia, por insistente solicitud de Fernando Botero, pedido inicialmente en canje por el conjunto de pinturas que donó en 1976, y que convirtió en exigencia —según Germán Rubiano— al donar quince esculturas posteriormente (Rubiano, 1984a, pp. 36-37).

El MAMM, que había finalizado la instalación de las diez obras de escultura abstracta en el parque Nutibara, desarrolló su programación en varios frentes. Creó un ciclo de proyección de cine en súper 8 mm, 16 mm y video. Realizó una vez más el Salón Rabinovich para los jóvenes estudiantes de arte de todo el país, y una nueva versión de “Medellín en el MAMM”, con sesenta artistas de la ciudad.

Parte de la “Historia de la fotografía en Colombia” fue enviada desde Bogotá, complementando su línea de muestras históricas con la exposición retrospectiva de Débora Arango, sin duda una de las más importantes de la década. Construida a partir de la investigación de Alberto Sierra, estableció a la pintora como imprescindible en el arte nacional, revelando así a la mujer artista más valiente y arriesgada de mediados del siglo XX. Como sabemos, una expresionista con vocación por los temas populares, en ocasiones truculentos, que la conectaban coincidentalmente con el trabajo de los artistas ocupados con la marginalidad —Granada, Loohckartt, Góngora, Alcántara, Ramírez—, los pintores del aire de tango de Medellín —Dora

Ramírez, Óscar Jaramillo, Flor Elena Bouhot— y los jóvenes neoexpresionistas en ascenso.

El concurso para un proyecto artístico en el nuevo aeropuerto, en coordinación con la Alcaldía y la Aerocivil, contó con un jurado compuesto por Jorge Glusberg y Kynaston McShine, asistidos por Tulio Rabinovich, director del Museo, y Sierra. Se presentaron 48 artistas; los 10 seleccionados —Olga de Amaral, Barrios, Echeverri, González, Negret, Rojas, Salcedo, Taller de Arquitectura, Vayda y Zapata— recibieron un premio de \$ 300000, y sus proyectos fueron posteriormente expuestos en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en Bogotá.³⁵

La galería Arte Autopista enseñó la producción reciente de Jim Amaral y las fotografías intervenidas con objetos *Señales particulares*, de Bernardo Salcedo, quien realizó en la sala Avianca, de Barranquilla, una exposición comprensiva de su obra, en la que daba a conocer sus más recientes trabajos, *Cajas de agua*, en las que se colaba la sensación de incertidumbre generalizada por las múltiples guerras internas.³⁶

³⁵ El Centro Colombo Americano reabrió su sala de exposiciones con “Los nuevos pintores de Antioquia” y “La pintura como pintura”, esta última, una de las primeras exposiciones en las que participó Carlos Salazar, quien desde ese entonces ha sido considerado por su maestría en el trabajo al óleo. La galería de La Oficina continuó apoyando a los artistas jóvenes; ejemplo de ello fueron las muestras individuales de Santiago Uribe, quien había participado en el Salón Atenas de 1982 con sus muebles, enseñando adelantos de estos, y Julián Posada, con su saga sobre el Aduanero Rousseau. Estas iniciativas se complementaron con dos muestras de dibujo de los más experimentados José Antonio Suárez y Miguel Ángel Rojas. La programación del año finalizó con las fotografías intervenidas de Becky Mayer, en su “Homenaje a Claude Monet”.

³⁶ “El uso de secciones de sierras sin fin, repetidas paralelamente entre sí y con respecto a planos de vidrio, conforman imágenes de

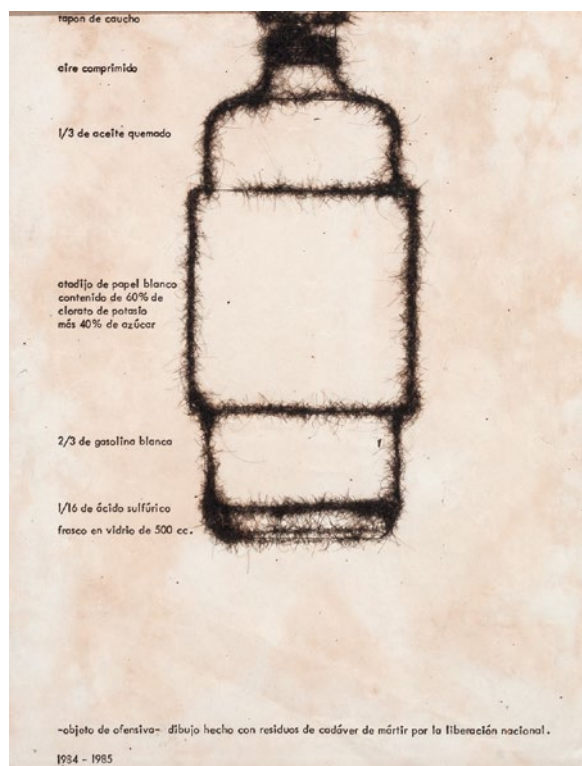
LA TERTULIA

La línea que unía a Colombia con las vanguardias experimentales continentales fue sostenida por La Tertulia en tres muestras: “Obra reciente de Marta Minujín”, con dieciséis esculturas y cuatro pinturas, junto a registros fotográficos y en video de sus obras, incluyendo *El obelisco acostado*, *El obelisco de pan dulce*, *Venus de queso*, *Carlos Gardel en fuego*, y proyectos no realizados, como *La estatua de la Libertad en hamburguesas* y *Muro de Berlín con salchichas*. Este *petróleo me pertenece*, instalación de barriles, costales, obra gráfica y tres videos del venezolano Rolando Peña, se presentó en la sala alterna entre mayo y junio; y *Arte-correo*, de Eugenio Dittborn, dedicada a la producción en arte postal del chileno. “Aspectos de la tridimensional”, curada por Miguel González, en la que participó Jonier Marín con la instalación de video-pintura *Delirio chibcha*, actualizaba para el lenguaje tridimensional lo hecho con la gráfica en “Dibujantes realistas” el año anterior.

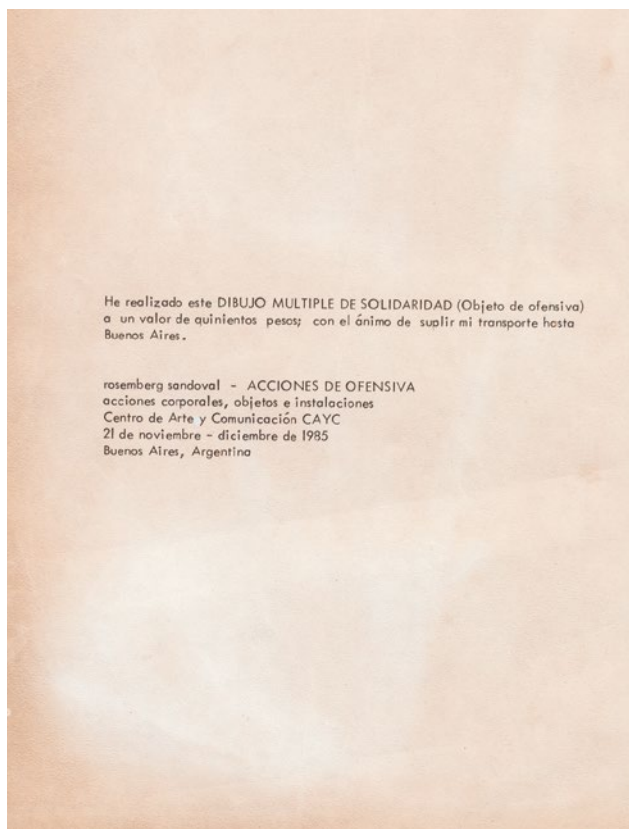
La sala de exposiciones de la Cámara de Comercio presentó en noviembre la exposición “Hernando Tejada: Panorama de un artista”, retrospectiva del muy singular escultor, donde se reunían sus “mujeres”: *Estefanía la mujer telefonía*, *Teresa la mujer mesa*, *Paula la mujer jaula*, *Abigail la mujer atril*, *Rosario la mujer armario*, *Berta la mujer puerta*, *Julieta la mujer cometa*, y *Fortunata la que da la plata*, cada una

amenazadores océanos sobre los cuales, con frecuencia, aparece la figura desvalida del nadador que de una manera u otra, hace la representación de cada uno de nosotros (...) y a la vez refleja su angustia en las circunstancias actuales colombianas (...) aun a riesgo de desconcertar a un público local habituado a respetar el arte sólo cuando se asocia claramente en términos de su imagen con la firma que lo acompaña (Carbonell, 1984, p. 75).

... con una serie de movimientos, utilidades y secretos que determinan en gran medida su aspecto, su fisonomía y su nombre, que refleja sin duda alguna, las hábiles manipulaciones de este artista como un artesano (...). *Rosario la mujer armario*, por ejemplo, se presta a ser escuchada en busca de detalles interiores, pues tiene cajones desperdigados por todo el cuerpo. *Estefanía la mujer telefonía*, es realmente casi una central telefónica, con cables, bombillos y enchufes, mientras que *Isadora la lechuza mecedora*, funciona realmente como una silla mecedora. (Rivero, 1982)



Rosenberg Sandoval, *Dibujo múltiple de solidaridad*, dibujo y texto, 1984. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Rosenberg Sandoval, *Dibujo múltiple de solidaridad*, dibujo y texto, 1984. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Con interés y curiosidad por el cuerpo, pero con una sensibilidad más acorde a la cruda década que se vivía, Sandoval expuso “Síntoma” en el Museo Antropológico de Guayaquil³⁷ y

³⁷ “Unos textos que elaboré con una lengua humana. La lengua la impregnaba en sangre y luego escribía con ella sobre las paredes del museo. Tenía en mi mano la lengua, la frotaba con fuerza, y la pared se la iba comiendo a medida que escribía un texto sobre

en la Jornada de Artistas por la Paz en la iglesia de San Francisco, en Cali, hizo otra *performance: Caquetá*:³⁸

Desciendo de una ambulancia fúnebre, forrada en gasa y esparadrapo, con una camilla cargada de maderos protegidos en gasa (...) Lo que hice allí fue recoger retazos de maderos extraídos de la selva amazónica, entorcharlos, envolverlos en gasa y esparadrapo, luego hacer una especie de camino y comenzar a teñir los maderos con escupitajos de sangre. (Obrist, 2013, p. 319)

ARTE NACIONAL

Los salones regionales, como preparación para el Salón Nacional que se realizaría el año siguiente, tuvieron lugar en Cartagena,

texto, una palabra encima de otra palabra. El texto contenía palabras como: desaparición, temor, violación, fuerte, asesinato. Al final quedó un inmenso coágulo de retazos de lengua y sangre” (Obrist, 2013, p. 318).

³⁸ Caquetá era entonces un escenario de confrontación armada. Se había convertido en la retaguardia del M-19 durante la persecución ordenada por Turbay, y allí reclutaron a muchos jóvenes, hijos de los desplazados de la Violencia de los años cincuenta y sesenta. Era, a la vez, una región donde se cultivaba coca, que pasaba, de ser importada de Perú y Bolivia en su forma base, a ser sembrada y procesada en cocaína en territorio colombiano. En marzo de ese año, doscientos hombres del M-19 se tomaron Florencia, capital del Caquetá, por espacio de cinco horas. A esa violencia en medio de los diálogos de paz, y a la destrucción de la Amazonía caqueteña, se refería Sandoval.

Manizales, Neiva, Pamplona, Pasto y Tunja, y revivieron la idea, vigente hasta hoy, de partir el país en zonas geográficas. Este proceso recibió acusaciones de mala organización y desproporción en muchos sentidos: en Tunja se recibieron 700 obras, en Cartagena, 371, lo que hacía imposible que surgiera un criterio objetivo, pero revelaba cómo funcionaba el arte en las regiones. Para Darío Ruiz, el Regional del Caribe fue

... todo un muestrario de lo que se hace en esas regiones y que va desde la “vanguardia” barranquillera, hasta el candoroso “arte nacional” —estrados de la búsqueda de identidad— presente en cuadros homenaje al presidente, a la paz, al M-19, a la guerrilla, pero también estaban los imitadores de Darío Morales, el ídolo local, y desde luego paisajitos, terracotas, etcétera (...) el escándalo que inevitablemente parece seguir a la lectura del fallo del jurado y que aparentemente parece demostrar vitalidad intelectual, incluyó esta vez amenazas físicas, asonada y escape por otras dependencias municipales de los miembros del jurado, ante el temor de ser golpeados por algunos artistas iracundos, que retiraron inmediatamente sus obras. (Ruiz, 1984, p. 77)

Sobre el Salón Regional de Tunja, Rubiano, decepcionado, mencionó que, como “prueba del interés oficial por descentralizar la cultura, en la capital de Boyacá se armó un gran circo: un salón regional, hecho en buena cantidad por residentes en Bogotá, quienes, como es obvio, deben llevar y luego traer sus respectivos trabajos” (Rubiano, G., 1984c). En conjunto, los salones regionales revelaron la tremenda marginación de los artistas que vivían y trabajaban en territorios donde no existían espacios apropiados ni instituciones dedicadas a apoyar su labor.

Así, mientras los salones regionales servían como espacio de participación, un experimento democrático, si se quiere, caracterizado por la improvisación, el gobierno firmó el 23 y el 24 de agosto los acuerdos de paz con el M-19 en Corinto, Cauca; con el EPL, en Medellín, y con el Movimiento de Autodefensa Obrera, en Bogotá.

Era un esfuerzo y un logro considerable, teniendo en cuenta la desobediencia al gobierno por parte de los militares, que se dedicaron a sabotear los procesos. Tan solo días antes, el 10 de agosto, había sido asesinado en Bucaramanga el médico Carlos Toledo Plata, fundador del Centro de Rehabilitación Infantil San Juan Bautista para niños lisiados (1983), y uno de los principales líderes del M-19. Se había acogido a la amnistía ofrecida por Betancur y se encontraba viviendo con su esposa y su hijo en la ciudad.

La firma de los acuerdos en Medellín se realizó en el Museo de Antioquia. Por parte del gobierno se presentaron John Agudelo Ríos, presidente de la Comisión de Paz, y los comisionados Emilio Urrea, Héctor Abad Gómez y Gloria Zea, representantes de una ciudadanía variada que se comprometió en el proceso, en la que participaban “partidos políticos, los sindicatos, periodistas, organizaciones de derechos humanos, la Iglesia, las centrales obreras” (Zea, 2020).

Los firmantes brindaron y se tomaron las fotografías de rigor. En una de ellas, publicada en la prensa, aparecían Gloria Zea, Emilio Urrea y Sonia, una combatiente armada. Por brindar con esta última, Zea fue atacada por los medios de comunicación, a lo que contestó:

El país ha hecho una tempestad en un vaso de agua y un escándalo superficial y frívolo sobre esa foto, cuando en realidad es un bello símbolo de lo que ha ocurrido. El EPL asistió armado a la firma por dos razones. Primero, para subrayar el hecho de que ellos no son un grupo derrotado. De que no era un

acuerdo entre vencedores y vencidos, sino un pacto con un grupo armado que con plena autonomía escogía la vía de la paz. Y segundo, porque es innegable, y más por lo que ocurrió en Corinto, que hasta el último momento existía un peligro real. Brindamos con champaña nacional, espumosa, con vino blanco colombiano ofrecido por los guerrilleros. Y lo hicimos después de la firma, cuando ellos ya estaban dentro de la ley. Ha sido el momento más emocionante e históricamente importante en muchos años. Si esto no merecía un brindis, entonces ¿qué lo puede merecer? (F. Calvo, 2020)



Luz Elena Castro, *Gloria Zea en las negociaciones de paz con el EPL, Medellín*, fotografía en blanco y negro, 1984. Cortesía de la artista.



Luz Elena Castro, Gloria Zea en las negociaciones de paz con el EPL, Medellín, fotografía en blanco y negro, 1984. Cortesía de la artista.

1985: A LOS JÓVENES DE AYER



Los hechos sucedidos en noviembre de 1985 —el holocausto del Palacio de Justicia y la tragedia de Armero— causaron heridas irremediables, que no curan hasta hoy. En contravía de los procesos de paz iniciados exitosamente el 30 de marzo, con el nacimiento de la Unión Patriótica (UP), una alternativa a la lucha armada, el asalto al Palacio por el M-19, para hacer un improbable e innecesario “juicio armado” al presidente Betancur por no cumplir los acuerdos de paz, resultó, como es sabido, en la muerte de más de cien personas, incluyendo al presidente de la Corte Suprema de Justicia, once de los veinticuatro magistrados de la misma corte, cincuenta empleados judiciales, trabajadores del edificio y cuarenta guerrilleros.³⁹ A la destrucción física y

³⁹ El asalto al palacio vino después de la muerte, en Cali, de Iván Marino Ospina, líder del M-19, como parte del acoso militar a este movimiento.

simbólica del edificio se sumó la persecución a la justicia ejecutada por los extraditables, quienes solo en 1985 asesinaron a treinta jueces. La destrucción física de Armero por el deslizamiento de lodo del Nevado del Ruiz hizo realidad las peores pesadillas que cualquiera hubiera podido tener sobre el futuro de Colombia.

Antes de eso, y reflexionando sobre la primera parte de 1985 en sus exposiciones, Francisco Gil Tovar describió un escenario aplicable al resto de la década, y el devenir rutinario del arte de los dos años anteriores:

Cuantitativamente se mantuvo el ritmo con las inevitables colectivas, con algunas didácticas y con las itinerantes “de embajada”. Hay también las individuales con irresistible olor comercial y las que explotan el nombre consagrado. Ciertamente se apuntan algunos talentos nuevos, en muestras conjuntas por lo general y con muy escasa obra aún, lo que aconseja mantener ante ellos un compás de espera. Lo retrospectivo-conmemorativo de ciertos años de trabajo está de moda, como se sabe. Aprovechando el suceso, hay artistas que quieren retirar de circulación los pecadillos de juventud, un poco estorbosos a la hora de ir pensando en una antología personal, sin ganga. Otros, si pudieran, preferirían dejar vivo el pasado haciéndolo presente, vista la hora de la decadencia. (Gil Tovar, 1985, p. 70)

Quizá lo más significativo y de largo alcance en 1985 haya sido el resurgir de la Biblioteca Luis Ángel Arango, del Banco de la República, logrado con la creación de la Sección de Artes plásticas, a cargo de una muy joven Carolina Ponce de León, y de la asesora de la Subgerencia Cultural de esa institución, Beatriz González, quien había sido nombrada el año anterior.

La Sección de Artes plásticas se dio a conocer con importantes exposiciones, como la muestra antológica “El arte de descubrir un mundo”, dedicada a Guillermo Wiedemann,⁴⁰ “América, mirada interior: Figari, Reverón, Santa María”, y la itinerante “Arte abstracto y arte figurativo”.

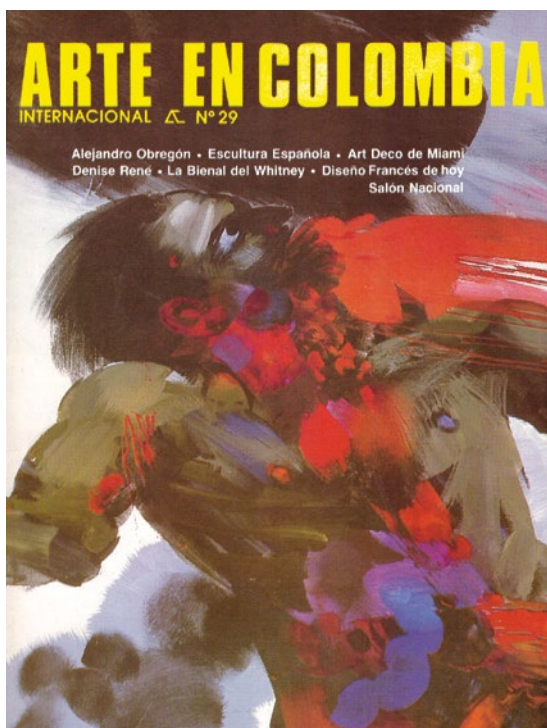
Ponce de León tomó el relevo de los salones Atenas, que no volverían a realizarse, e inició el programa “Nuevos nombres”, con exposiciones individuales de Martha Guevara, Nadín Ospina y Doris Salcedo.

La galería Meindl, que durante tres décadas había sostenido un programa de exposiciones de arte moderno europeo, realizó una exposición del artista peruano Armando Villegas titulada “La fase no figurativa 1954-1970”, reconocida por enseñar lo que se consideró el periodo más interesante de la vida artística del pintor. El Museo Nacional, por su parte, enseñó una exposición de pinturas de otro artista suramericano: el ecuatoriano Osvaldo Guayasamín.

El MAM realizaría exposiciones desiguales, “Fisocromías”, de Cruz-Díez, por un lado, y “Artistas colombianos en el mundo”, por otro, una iniciativa del presidente Betancur que tuvo como resultado una confusa mezcla de obras enviadas de todas partes. El Centro Colombo Americano exhibió “Investigaciones sobre

⁴⁰ Curada por María Elvira Iriarte, en ella se presentaron 254 trabajos. Esta muestra cubrió la obra del artista desde su llegada a Colombia, en los años cuarenta, hasta 1965. El artista falleció cuatro años después, en 1969, en Miami. La exposición fue saludada con entusiasmo por la crítica, como lo fue “Eugène Atget: Fotografías 1896-1927”, cincuenta fotografías originales con una curaduría de John Szarkowski, director del Departamento de Fotografía del MoMA de Nueva York, que el Banco permitió se exhibiera en el MAMM, el Museo de la Merced, en Cali, y el Salón Cultural Avianca, de Barranquilla.

diseño prehispánico”, de Antonio Grass. Su sede hermana, en Medellín, que venía tomando fuerza bajo la dirección de la sala de exposiciones a cargo de Juan Alberto Gaviria, insistió una vez más en mostrar el grupo de escultores de la ciudad —Castles, Vayda, Uribe y Zapata—, en una exposición curada por Alberto Sierra titulada “Escultura abstracta en Antioquia 1975-1985”.



Portada de *Arte en Colombia* (29), 1985. Cortesía de Art Nexus.

La Biblioteca Pública Piloto presentó una colectiva en la que participaban Carlos Echeverri, Alicia Barney y Antonio Caro. Barney presentó *Río Cauca* y *Sin título*; esta última consistió en una instalación de módulos cubiertos con lonas, celebradas por Aguilar, que las calificó como “el proceso regional de la auto-bio-vanguardia” (Aguilar, 1985, pp. 69-71). Antonio Caro,

quien no exhibía desde “Un arte para los años 80”, presentó *Maíz*, dibujando en los muros exteriores de la biblioteca, día a día, la silueta de la planta:

Mi tema es el maíz, paso más de 5 años elaborando y reelaborando el maíz. La gente se cansó, se aburrió, pero yo seguía en eso tercamente. Mi gran logro con el maíz son los murales en las paredes públicas, donde elaboré unas cenefas usando simplemente vinilo negro y brocha común y corriente. El maíz llegó hasta eso, y luego en un momento dado trascendí de algo representativo a algo con un valor simbólico. Se trataba de tomar un símbolo, apropiárselo y sobre todo usarlo. (Barrios, 2000, p. 104)

Caro se sostenía prácticamente solo, como un artista verdaderamente conceptual, desarrollando ideas más que obras y llevando al máximo, o mejor, al mínimo, su poética. Era uno de los pocos artistas que abiertamente manifestaban su desagrado con el rumbo del arte en Colombia. En entrevista con Jairo Osorio, ante la pregunta “¿Qué es el país plásticamente?”, declaró: “Es un rezago de Colonia inmunda con un nuevo rico espantoso, en una mezcla ideal para galeristas. Eso es el país plástico, un desastre. Lo salva el país visual: las calles, los buses, los vestidos coloridos de la gente” (Osorio, 1985, p. 99).

JOVEN-VIEJO

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

El Salón Nacional de Artistas, que no se realizaba desde 1980 —el lapso de ausencia más largo en su historia— y que se reconstituía a partir de los ya mencionados salones regionales, tuvo como sede el Museo Nacional, con un pésimo montaje, de acuerdo con toda la crítica especializada (Calderón, 1990, pp. 218-225) y una

innovación que se esperaba quedara instituida: la realización paralela de una exposición retrospectiva a manera de homenaje, en este caso, de Alejandro Obregón.

En un salón de “baja calidad, repetitivo y de un arte joven-viejo”, para Gil Tovar, lo “que quizás sea lo más deprimente de todo” (Gil Tovar, 1985, p. 71), participaron 120 artistas. Los jurados, Beatriz González, Santiago Cárdenas, Gloria Delgado, directora del Museo La Tertulia, el crítico venezolano Roberto Guevara y la artista argentina Liliana Porter, dieron los premios a Ronny Vayda en escultura, a Carlos Salazar en pintura, y dividieron otro premio para tres jóvenes artistas: Alfredo Gómez Palacio y el dúo conformado por María Victoria Girón y Álvaro Velázquez.

De los artistas de procesos, que habían oxigenado el Salón en sus versiones de 1978 y 1980, no quedaba rastro. En un evento dominado por la pintura, parecía que nunca habían existido.

El homenaje a Obregón reunió más de cien de sus pinturas, desde sus tempranos inicios cubistas hasta su producción de ese año, e hizo evidente el progresivo decaimiento de su pintura, un síntoma que ya aquejaba a varios artistas de su celebrada generación, y que Antonio Caballero describió con simplicidad: “Tal vez la diferencia venga de que algún día, allá por 1967, Obregón dejó el óleo y descubrió el acrílico. Y dejó de inmediato de fabricar sus luminosidades, sus fulgores, sus transparencias, sus fosforescencias submarinas: fue como si creyera que salían hechas del tubo. Un sancocho enlatado” (Caballero, 1985).

Ponce de León nos da una visión más completa de lo que sucedía con Obregón, y de cómo en su llamada “decadencia” operaban factores externos a él, propios de la cultura colombiana y el mercado del arte local:

La obra de Obregón goza de una merecida e in-cuestionable posición en la historia y en el mercado. Por esto mismo, su caso es representativo de nuestra disfuncional cultura nacional. El reconocimiento que

merece la obra de Obregón es un excelente ejemplo del torpe proceso de valoración que existe en el arte en Colombia. Este mecanismo es producto de tres factores: de la carencia y de la falta de rigor de la crítica, del afán farandulero del mercado del arte, y de la pasiva complicidad de un público desorientado que se contenta con mantener sus mitologías culturales en *statu quo*. Igualmente, aunque no es del todo justificable, estos factores inciden en la falta de autocritica de los artistas: la poca exigencia del medio acaba por llevarlos a perder su propia medida artística. En esto, la pintura de Obregón no es un caso único, es un síntoma de una situación general y reiterada del arte colombiano. El sistema de valoración artística en Colombia opera sobre dos ejes. El primero, es el estatus social, que conduce necesariamente al parasitismo de los elogios y al aburguesamiento de la obra; en esto, incide principalmente el mercado del arte. El segundo, está trazado sobre el principio perverso de que la cultura se valoriza a través de la especulación del mercado. Esto va más allá del interés económico de quién adquiere o vende la obra. La obra misma ostenta un valor cultural medido en cifras y ceros. Es el precio de la cultura. El mercado del arte no sólo “valoriza” la obra de un artista como Obregón: por extensión, le pone un precio a nuestra propia autoestima nacional. (Ponce de León, 2002, p. 138)

TETRALOGÍA

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

La selección de artistas para representar a Colombia en la Bienal de São Paulo reflejó la necesidad de participar con las tendencias

del momento, el neoexpresionismo y la transvanguardia, lo que se hizo apoyándose en artistas consagrados. Ángel Loochkartt envió enormes pinturas de “personajes nocturnos de la fantasmagoría subterránea urbana, tales como travestis, locos, apariciones súbitas, ante las cuales el espectador pierde la posible reserva y concede al menos parte de su intimidad”. Ana Mercedes Hoyos, envió “dos grandes telones con asuntos de Caravaggio y Lichtenstein, y una instalación con asuntos de Van Gogh”. Leonel Góngora, sus espeluznantes mujeres heridas, realizadas, en palabras de Carbonell, “a rayonazo limpio y crayones de óleo”, mientras Pedro Alcántara Herrán

... completa esta tetralogía con las figuras casi diabólicas que en gran tamaño arma con colores que se reducen a una gama sombría. Las macabras figuras en estos cuadros parecen celebrar ritos funestos, que de manera más o menos directa, aluden a las coyunturas políticas y sociales especialmente difíciles por las que atraviesa actualmente Colombia. (Carbonell, 1985, pp. 66- 67)

¿Por qué exponer a estos veteranos artistas en una bienal en la que Colombia apostaba históricamente por los artistas en desarrollo? Quizá se buscaba estar al día con las nuevas tendencias, pero la generación de nuevos salvajes colombianos aún estaba en formación.

En compensación, los pintores escogidos empataban con las nuevas tendencias y el formato innovador del evento, que demandaba obras de grandes dimensiones. La Bienal de 1985, como innovación, adaptó el espacio de su edificio en el parque de Ibirapuera para construir tres largos corredores, de cien metros por cinco de alto cada uno, una idea de Sheila Lerner, su curadora, a la que llamó “La gran tela”, para poder instalar las pinturas de tamaños mastodónticos que hacían los artistas de todo

Occidente en ese momento, colocándolos uno tras otro (lo que armó líos enormes entre los artistas y la curadora). Por ello, Ángel Loochkartt envió sus enormes pinturas, Ana Mercedes Hoyos, sus grandes telones, y Pedro Alcántara, una tela inacabada de 14 metros de largo, que terminó siendo intervenida por un grupo de estudiantes paulistas, ante el beneplácito del artista.

Si el Salón Nacional había sido un arte joven-viejo, en São Paulo se exhibía un arte viejo-joven. Esta curiosa transición o empalme generacional es explicada por Miguel González:

Aquí en Colombia se armó un contingente con Carlos Granada, Leonel Góngora, Luis Caballero, Pedro Alcántara y Norman Mejía, que se ocuparon de manifestar una versión despiadada de la condición humana, centrada en la sexualidad, en la prostitución, en la violencia física o moral. Dijéramos, la transvanguardia se parecía a eso, si nosotros vemos la obra neofigurativa, trans vanguardista de Lorenzo Jaramillo, de Víctor Laignelet, de Cristina Llano, sus antecedentes serían Góngora, Alcántara y Granada. (J. Malatesta, 2013, p. 398)

Paradójicamente, con la afirmación en São Paulo de los pintores que dos décadas atrás representaban la contracultura y la resistencia política, Loochkartt, Góngora y Alcántara, terminó un periodo iniciado en los años setenta, el del arte de procesos, celebrado en São Paulo tan solo dos años atrás con los fotógrafos experimentales, y se preparó el camino para la llegada de una corriente expresiva mucho más fuerte: la pintura “neón-expresionista”, tomando prestado el término de Luis Ospina.

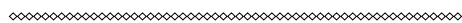


Mónica Herrán, Pedro Alcántara Herrán y Leonel Góngora en la Bienal de São Paulo, fotografía en blanco y negro, 1985. Cortesía de la artista.



Mónica Herrán, Pedro Alcántara Herrán en la Bienal de São Paulo, fotografía en blanco y negro, 1985. Cortesía de la artista.

UNA TERQUEDAD DEMASIADO NOTORIA



La exposición retrospectiva de Eduardo Ramírez Villamizar en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en noviembre, sucedió días después del ataque fatal del M-19 al Palacio de Justicia y la tragedia de Armero. Reunía obras producidas en el amplio periodo de 1945-1985, y se presentó por un muy corto periodo de tiempo, entre el 20 de noviembre y el 15 de enero, ocupando todas las salas de la biblioteca. Titulada “El espacio en forma”, la “más completa y cuidada, para un solo artista, que haya podido verse en Bogotá hasta el momento” (Gil Tovar, 1986, pp. 84- 85), recogía 110 obras, incluyendo 29 pinturas de 1945-1959, 81 relieves y esculturas realizadas a partir de 1960 y su última serie, *Recuerdos de Machu Picchu*, de 1984-1985.

Los efectos de la toma de la toma y la retoma del Palacio de Justicia eran visibles para quien quisiera visitar la exposición, y por primera vez en décadas, la guerra tocaba las puertas del arte, como lo señalaba Germán Rubiano:

A lo largo de toda la temporada de la exhibición, los alrededores de la Biblioteca Luis Ángel Arango han estado cercados, porque en la Casa de la Moneda y en la Hemeroteca, dependencias aledañas del Banco de la República, fueron alojadas algunas oficinas del sector de la justicia. Al ir una y otra vez a ver la bella y tranquilizadora exposición del gran artista colombiano, no he podido menos que recordar estas dicientes palabras de Marta Traba: Ramírez Villamizar pertenece a la generación de la violencia, la cual, entre los años 45 y 55 leyó día a día el calendario trágico, cuyo número de muertos se discute en cientos de miles más, cientos de miles menos, como si se tratara de una estadística bastante descuidadamente llevada...

contra un miedo que reviste todas las características irracionales del pánico, el arte colombiano no podía tener más que alternativas radicales: o negar o denunciar de plano. La constante de Ramírez Villamizar atraviesa la construcción del país en el terror de la violencia con una terquedad demasiado notoria para que pensemos que se margina del problema. En medio del caos ciudadano, sus obras crean una situación abiertamente dialéctica entre el tumulto y la reflexión, y la intención ordenadora que nutre toda estética, se hace más protuberante. (Rubiano, 1986a, pp. 85- 86)

En este contexto de desolación moral, la exposición de Ramírez Villamizar fue reconocida unánimemente como una muestra de gran calidad. En comparación, contrastaba totalmente con el “Homenaje a Obregón”, una desordenada acumulación de pinturas sin cronología, acomodadas al gusto del pintor, y que, en retrospectiva, permitían entender que buena parte de las despiadadas críticas contra el pintor se dieron por no permitir que la curadora asignada para la muestra, Soffy Arboleda, tomara decisiones.

Tristemente, el año no terminó con “El espacio en forma”: el 14 de noviembre, un día después de la tragedia de Armero, fue asesinado Ricardo Lara Parada en Barrancabermeja, antiguo fundador del ELN; en ese momento era concejal de ese municipio por el Frente Amplio del Magdalena Medio (FAM). El 20 de noviembre, día de apertura de la exposición de Ramírez V., fue asesinado en Bogotá Óscar Calvo, uno de los firmantes de los acuerdos de paz con el EPL el año anterior.

Se iniciaba un nuevo ciclo, en el que militares y paramilitares declaraban una guerra total a todos los movimientos de izquierda, legales e ilegales.

1986: APARENTE FRIVOLIDAD



A pesar de la crisis psíquica social y política que significó 1985 y la deslegitimación del gobierno Betancur, el proceso de paz continuó en 1986 y se concretó la participación política de la UP, que logró obtener 24 diputados departamentales, 275 concejales, 4 representantes a la cámara y 3 senadores, uno de estos últimos, Pedro Alcántara Herrán. Esto daría lugar a una campaña de exterminio total del movimiento, terminaría por cobrar la vida de más de 3000 militantes; milagrosamente, Pedro Alcántara Herrán sobrevivió. Los terribles hechos del Palacio de Justicia tendrían un costo muy alto para el gobierno Betancourt, hasta el día de hoy. En su último año de gobierno, la desaprobación llegaba a tal extremo que Beatriz González lo dibujó en *Señor presidente, qué honor estar con usted en estos momentos*, sentado a una mesa rodeado por políticos, sirviéndose un cadáver carbonizado, que Aguilar calificó como “fantásticamente malos (casi ridículos)”, por su “flagrante oportunismo político”.

El único presidente colombiano que en décadas había hecho un verdadero esfuerzo por la paz y adelantado procesos en los que realmente participaron representantes de diversos sectores sociales —excepto los militares, y ese fue su gran error—, terminó su mandato en el peor descrédito.

Con valentía, la vida cultural siguió activa en un año en que las exposiciones antológicas y retrospectivas en Bogotá, Medellín y Cali llegaban a un alto nivel de calidad y diversidad. El Banco de la República apoyó varias investigaciones: la primera gran revisión de la historia de la caricatura en Colombia, que se extendería en los años siguientes y que comenzó con la exposición “Pepe Gómez y Hernán Merino”, ambos activos en el periodo álgido de la violencia bipartidista, y la recuperación de la fotografía regional, que inició con “Pasto en fotografías”, y que dio continuidad al esfuerzo iniciado por el MAM en 1983; “Obras maestras del Museo de Lieja”, que incluía obras de Corot, Magritte, Ensor, Nicholson, Picasso, Marc y Kokoschka, entre otros, permitió por primera vez en Colombia el acceso a una colección europea de alta calidad. El programa Nuevos Nombres continuó con “Pradilla-Suárez-Vélez: Visiones de la cotidianidad”.

El MAM realizó una exposición de Wilfredo Lam, la primera en Colombia, gracias al Centro Wilfrido Lam de La Habana. “Dibujos de maestros europeos de los siglos XV al XVII”, de la colección del Museo del Hermitage, y “Gráfica crítica de la época de Weimar”, concertada con la Embajada Alemana, se sumaron a las exposiciones itinerantes que llegaban al Museo.

Los artistas nacionales fueron parte de la política de revisión histórica. Una muestra antológica de Marco Tobón Mejía, que se presentó en el MAM y posteriormente en la Sala de Exposiciones Suramericana, de Medellín —patrocinadores de la muestra—, junto al Banco Industrial Colombiano, contaba con relieves, esculturas, medallas, ilustraciones y dibujos, permitió conocer las dimensiones de uno de los principales artistas antioqueños. La retrospectiva de Jorge Elías Triana, figura fundamental en

la formación de artistas en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, cubría el periodo 1950 a 1985. Se realizaron individuales de Julio Larraz, Ramiro Llona, Obregón, que presentaba “Desastre en la ciénaga de la virgen”, y una retrospectiva de Luciano Jaramillo, quien acababa de fallecer a los 46 años. Tres jóvenes artistas tuvieron la oportunidad de hacer sus primeras individuales en la Sala de Proyectos: las pintoras Ana María Rueda y María Teresa Vieco, y posteriormente, José Alejandro Restrepo.⁴¹

Álvaro Barrios, quien se había recogido en los últimos tres años, fue invitado a realizar una retrospectiva siguiendo la línea de revisión de “los artistas de los años 60” que se había iniciado con Gonzáles el año anterior, y que continuó con Morales y Hernández. Para ese momento, Barrios había perdido su interés en el arte de procesos y su héroe Marcel Duchamp, mientras sus discípulos del Caribe conceptual, como Álvaro Herazo, se estaban convirtiendo en un abrir y cerrar de ojos, en pintores transvanguardistas. Su retrospectiva, titulada “Veinte años entre el sueño y la idea”, despertó varios interrogantes sobre el proceso creativo y filosófico del artista.⁴²

⁴¹ Este último presentó *Grabar*, una muestra donde comparaba la experiencia del grabado, “construida por miles de trazos de buril o gubias, gris, texturada” con la imagen electrónica “constituida por puntos barridos 30 veces por segundo” (Gutiérrez, 2000, p. 71).

⁴² Según Aguilar (1986, pp. 85-86), “Siempre he sentido que tanto las grandes acuarelas alusivas al *Gran vidrio*, las reproducciones alteradas de este, así como la serie denominada *Sueños con Marcel Duchamp*, principalmente esta última, son las producciones más desafortunadas de Barrios, pues tratando de arribar a la profundidad filosófica e irreverente de Duchamp, Barrios sólo ha logrado llenar estos trabajos de una superficialidad mimética que raya peligrosamente en lo velozmente encantador. Los comentarios plásticos y textuales de Barrios sobre la obra de Duchamp, no se han acercado siquiera a la calidad

El Museo de Arte de la Universidad Nacional presentó dos muestras históricas importantes: “Presencia de los maestros”, dedicada a conmemorar el centenario de la fundación de la Escuela de Bellas Artes, exhibía de una manera muy completa trabajos que iban desde Andrés de Santa María, Borrero, Acevedo Bernal, Peña, Páramo, Ramón Barba, hasta Grau, Obregón, Botero, Ramírez Villamizar y Beatriz Daza. Calificada como “una exquisita muestra” por Aguilar, “Presencia de los maestros”, curada por la historiadora y profesora de la Universidad, Marta Fajardo de Rueda, fue seguida por una retrospectiva de Manuel Hernández que comprendía sus últimos veinticinco años de trabajo, entre 1961 y 1986, y exhibía más de doscientos cuadros.

Como sucedió con Tobón Mejía, Ramírez Villamizar, Triana, Richter, Wiedemann, Obregón, Barrios y González, estas retrospectivas permitían ver por primera vez décadas de trabajo de cada artista, y evaluarlos, así, en un sentido histórico. Quizá uno de los principales aportes de la década fue haber podido crear de una manera completa, actual e interesante esta visión en conjunto de artistas que representaban la historia del arte colombiano. En este sentido, la década de 1980, y por ende la gestión, investigación y programación de los principales museos y centros de arte del país, superó ampliamente en calidad las de décadas posteriores, incluyendo la actual.

La historia de la serigrafía en Colombia, una amplia investigación acompañada de un libro con el mismo nombre, publicado por la misma universidad, permitió evaluar los trabajos realizados en un medio relativamente nuevo, que empezó a utilizarse a partir de

artística buscada por este último, ni al aspecto más fundamental en Duchamp, el pragmatismo fenomenológico de lo no terminado, que de por sí anula cualquier posibilidad de reinterpretación o, por lo menos, aquella de carácter puramente mimético”.

1970 y que se consolidó con los talleres de arte gráfico surgidos en esa misma década.

MEDELLÍN CONSTRUCTIVISTA

En Medellín, el Museo de Antioquia realizó una muestra antológica de Carlos Correa, contemporáneo de Débora Arango, e irreverente y crítico como esta, un artista ya fallecido para entonces, y sobre el cual únicamente Miguel González se había interesado en las últimas décadas, ayudándole a reeditar sus grabados y exhibiéndolo en Cali, donde el artista vivía antes de fallecer. Se realizó una vez más el Salón Rabinovich, en el cual se premió a Germán Alonso García, y que contó con la participación de Denise Buraye, María Clara Dupuy y Lina María Espinosa, entre otros.

El MAMM creó la Primera Bienal Internacional de Video, una propuesta de revivir a pequeña escala las bienales internacionales, en este caso con un medio que se consideraba novedoso, con una programación que incluía una breve historia del videoarte y una muestra que sumaba más de doscientas obras, gracias a la colaboración de seis embajadas. En ella pudo verse por primera vez la producción de los pioneros en el medio residentes en Holanda, Michel Cárdena y Raúl Marroquín, este último participante de “Un arte para los años 80”, junto a obras de Jonier Marín, y nuevos videastas, como José Alejandro Restrepo y Javier Cruz. A pesar de este esfuerzo, el video tardaría casi una década más en ser considerado un medio relevante para el arte nacional.

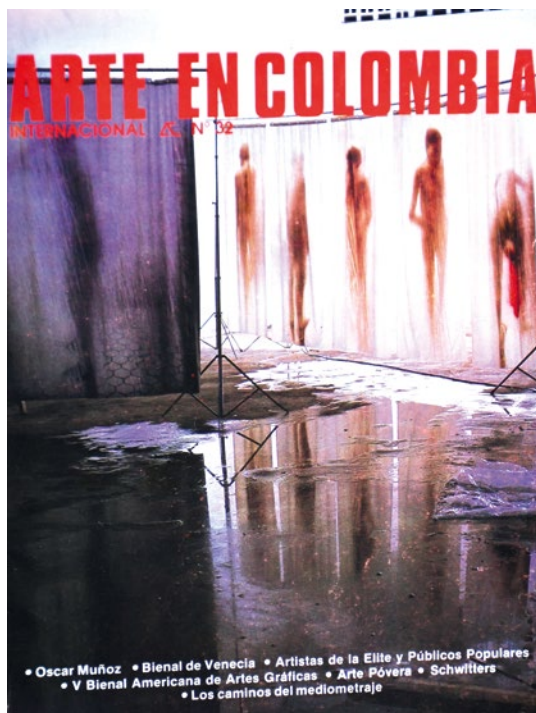
El Museo de Antioquia llevó a cabo “Recuerdos de Machu-Picchu”, dieciséis trabajos de Ramírez Villamizar realizados a partir de 1984, incluyendo tres obras anteriores a ese año. Como prolongación del homenaje retrospectivo del año anterior en Bogotá, la muestra en Medellín afirmaba (in)directamente el

lugar de los escultores antioqueños, al enseñar las obras recientes de hierro oxidado, de este pionero.

“Zona experimental”, curada por Luis Fernando Valencia, actualizó lo más reciente del grupo presentado en São Paulo en 1983, sumando los primeros intentos en revelados parciales de Miguel Ángel Rojas, y se convirtió en el prematuro epílogo de la fotografía procesual en Colombia.



Miguel Ángel Rojas, *Autorretrato y figura, revelado parcial*, 1985.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Portada de *Arte en Colombia* (32), 1986. Cortesía: de Art Nexus.

CALI: MÁS QUE CORTINAS DE BAÑO

El evento principal del año en la ciudad, una vez más fruto de La Tertulia y la Corporación ProGráfica, fue la V Bienal Americana de Artes Gráficas, la más ambiciosa de todas sus versiones, con la participación de 130 artistas de 21 países, y un total de 340 obras. Con el patrocinio de Cartón de Colombia, el Museo invitó a tres jurados extranjeros, los muy respetados historiadores y críticos de arte Damián Bayón, de Argentina, Rita Eder, de México, y el artista español Antonio Saura, quienes premiaron los trabajos de Luis Fernando Peláez, Gustavo Zalamea, Martha Granados y Miguel Ángel Rojas.

Con la colaboración del Banco de la República y La Tertulia, la exposición retrospectiva de Guillermo Wiedemann se presentó

junto a una antología fotográfica de Otto Moll González, específicamente, sus trabajos realizados entre 1939 y 1968.⁴³

Paralelamente se presentaron las “Cortinas de baño” de Óscar Muñoz, con las que había logrado hacer un salto entre su lenguaje académico realista sobre papel, para pasar a la simulación de apariencias y evaporaciones que caracterizan su obra. “Cortinas de baño”, en sus diferentes copias, empezaría a viajar intensamente en el círculo internacional de arte, para convertir a Muñoz en un artista reconocido fuera de Colombia.

UNA TECTÓNICA DE ACENTOS CÓSMICOS

El Salón Nacional de Artistas, presentado en el Museo Nacional entre el 20 de julio y el 28 de septiembre, fue el evento de cierre del gobierno Betancur. Amparo Sinisterra de Carvajal delegó al Consejo Nacional de Artes Plásticas la tarea de escoger a los artistas que participarían en seis comisiones regionales. Darío Ruiz Gómez, Alberto Sierra, María Isabel Mejía, Soffy Arboleda de Vega, Maritza Uribe de Urdinola, Eduardo Márceles Daconte, Santiago Cárdenas, María de la Paz Jaramillo, Janeth Morales y Galaor Carbonell, este último como invitado, escogieron a los 202 participantes y las 334 obras que serían mostradas en el evento. Una de las críticas al proceso de selección de tres centenas de obras recayó sobre la escogencia de obras por medio de diapositivas, ya que resultaba “imposible apreciar las calidades

⁴³ Curiosamente, ambos se habían conocido en Múnich antes del ascenso del nacionalsocialismo, lo que sirvió de puente para esta analogía de dos inmigrantes europeos dedicados a crear en el trópico. Moll González, no sobra decirlo, es uno de los grandes desconocidos de la fotografía colombiana hasta hoy.

de una obra poco conocida, a partir de unas cuantas filminas” (Rubiano, 1986b).

El jurado de premiación estaba conformado por Shifra Goldman —una de las primeras expertas en arte mexicano en los Estados Unidos, profesora de la Universidad Estatal de California—, el crítico francés Pierre Courcelles, Jorge Gómez Cáceres, Enrique Grau y Germán Rubiano, un jurado desigual en el que dos de sus miembros poco conocían del arte colombiano, y otros dos representaban su versión más conservadora. En consecuencia, los premios, de \$1000000 cada uno, fueron para Leonel Góngora y Gustavo Zalamea, y se compartieron premios secundarios entre Alicia Viteri, Laignelet, Loochkartt y Miguel Ángel Rojas. En suma, un salón que afirmaba el lugar y la vigencia de quienes habían estado en São Paulo el año anterior y lo que ellos representaban: el reconocimiento al hijo de Marta Traba, Gustavo Zalamea, y la celebración de la pintura neorromántica en artistas más jóvenes (Rojas, Laignelet y Viteri), quizá reconociendo en esta última la más que evidente similitud de su trabajo con el de Loochkartt.

Para entender un evento mayúsculo en el que la pintura campeó como si recién hubiese sido inventada, vale la pena revisar la “Opinión de crítico” de Álvaro Medina (1986):

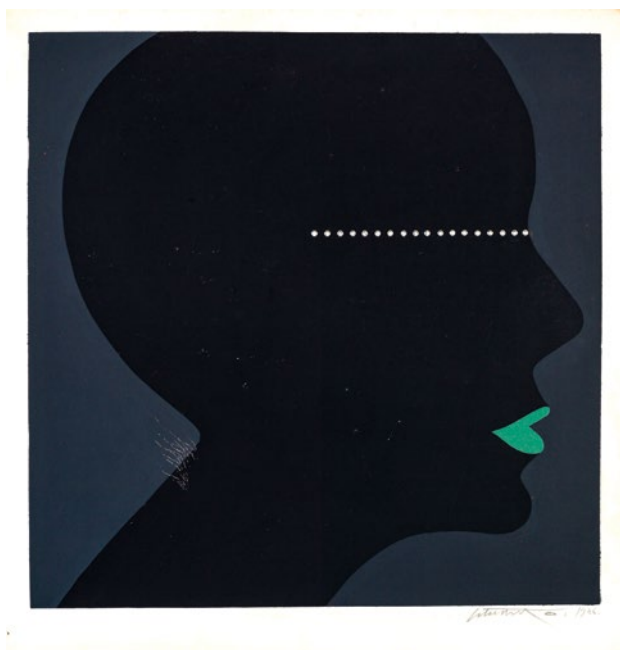
En el caos del Salón Nacional se puede navegar medianamente con una brújula que, si bien podrá parecer muy rara, ayuda al menos a determinar quién es quién y dónde se encuentra. Para ser breve, voy a establecer mi norte-sur y este-oeste con los artistas que hicieron envíos grandes, los que han retrocedido, los simple y sabiamente coherentes, los que hacen la negación de sí mismos, los que avanzan y los que prometen. Los que hacen la negación de sí mismos son aquellos que, tras largos años de trabajar en una determinada dirección, han cambiado recientemente

de rumbo, en giro tan radical que es una renuncia total a las experiencias y planteamientos que en el pasado los dieron a conocer. Son Miguel Ángel Rojas, Álvaro Herazo, Diego Mazuera, Ana Mercedes Hoyos, Luis Paz y Carlos Granada. Han decidido ellos, volver a ser adolescentes, lo que es legítimo, y nos sitúan de nuevo en el plano de las expectativas que vivimos hace años, cuando se perfilaron como promesas y nos propusimos seguirlos en su desarrollo.

Herazo y Rojas, que habían estado en “Un arte para los años 80”, ahora se presentaban como pintores neoexpresionistas. El primero estaba aprendiendo el lenguaje gestual en el cuarto oscuro, presentando una pintura de gran tamaño. Menos talentoso y afortunado, Herazo se dedicó en sus propias palabras a “pinturas donde lo cursi, lo kitsch, está ligado a la idea de lo desmesurado, de lo exagerado, de lo obsesivo, que se nota en la escogencia del formato heroico y en su colorido tropical y exuberante” (Herazo, 1986, p. 92).

Pero sigamos a Medina en su análisis de la situación general del Salón:

Confieso que siento admiración por los que hoy niegan lo que hicieron ayer y que me entristecen los que retroceden. Estos últimos acusan fatiga en lo temático y en lo formal, para usar dos expresiones caídas en desuso, pero muy explícitas, cuando no en ambas. Es lo que ocurre con Ever Astudillo, Manuel Estrada, Leonel Góngora, Manuel Hernández, Álvaro Marín, Humberto Giangrandi, Alicia Viteri y Margarita Monsalve. (Medina, 1986, pp. 28-29)



Ever Astudillo, *Sin título*, serigrafía, 1986. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Ever Astudillo, *Sin título*, serigrafía, 1986. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

Esto contrastaba, para Medina, “con los que no se han quedado dormidos y prefieren como los buenos poetas, seguir ‘soñando’: González, Vayda, Ramiro Gómez, Ángel Loochkartt, Del Villar, Cárdenas, Saturnino Ramírez, Caro y Sonia Gutiérrez” (Medina, 1986, pp. 28-29).

No solo los artistas cambiaban: los críticos también lo hacían. *Arte en Colombia* invitó tanto a Medina, cuya opinión hemos analizado, para dar su “Opinión de crítico”, como a Rubiano, para dar su “Opinión de jurado”, en la que empezó a declarar un gusto por lo trágico y lo siniestro, desconocido en él. De Leonel Góngora admiró su obra “dura, casi despiadada, proclive a lo literario”. Loochkartt, a su vez, destacaba por sus “seres amenazantes y vampirescos, muy similares a los de Góngora”, mientras Alicia Viteri, que presentaba una pintura titulada *Tiempo gris*, casi idéntica a la de Loochkartt, usando dos o tres colores y con pinceladas rápidas y colores estridentes, opinó que eran “cáusticas” y “auscultaban la figura humana, sobre todo, el personaje femenino con espíritu crítico, y algo de humor negro”.

Sobre Zalamea, “infatigable trabajador”, declaró que sus “lienzos actuales de grandes formatos, demuestran la seguridad de un oficio disciplinado y vigoroso. Zalamea lógicamente no está pintando frutas o bodegones, está elaborando unas formas tremendas, sostenidas por una tectónica de acentos cósmicos”. Pero mirándolo bien, *Pera amarilla*, el óleo de 2 metros por 2 metros de Zalamea era eso, una pera amarilla. En la *Trilogía de los espejos*, de Laignelet, Rubiano ovacionaba que el pintor había “triunfado en alcanzar unas imágenes turbadoras e inquietantes”, cuando en realidad la obra constaba solamente de tres óleos de una silla de madera con un cuadrado recostado, que va cambiando en cada uno. Un pequeño homenaje a la vida cotidiana, más que una imagen turbadora.

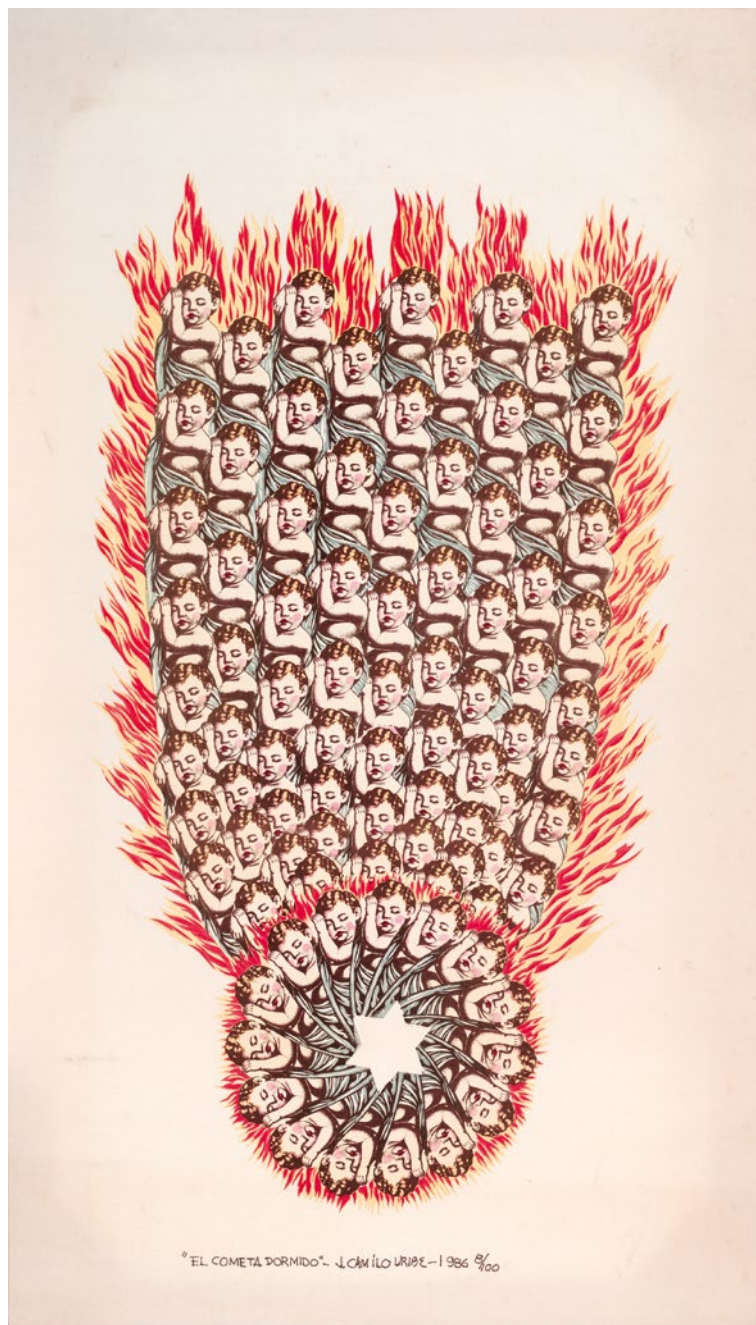
Para sustentar la importancia de los artistas premiados, Rubiano justificó sus exposiciones en galerías comerciales. Góngora había mostrado recientemente en Diners; Loochkartt, en la

galería Acosta Valencia; Rojas enseñaba regularmente en Garcés Velásquez; Viteri, en la galería San Diego; Zalamea, en Sextante, y Laignelet acababa de representar a Garcés Velázquez en la FIAC de París ese mismo año. Es decir, un triunfo del mercado del arte. En suma, un triunfo del binomio erotismo y violencia, que había señalado tempranamente Saldarriaga en 1979, el tipo de arte que podía agradar al público tradicional y a las clases emergentes, y que se vendía bien en Colombia.

Alonso Garcés, director de Garcés Velázquez, y sin duda el ganador del Salón —Laignelet y Rojas recibieron condecoraciones, y casi la totalidad de sus artistas participaron, incluyendo a Cárdenas y González—, también dio su opinión en “Afirmación de galerista”. Se declaró “insatisfecho” ante los premios —quizá quería tener a seis de sus artistas, y no solo a dos entre ellos— y afirmó con suficiencia: “Como galerista, al recorrer y mirar cuidadosamente el Salón, sentí que debía descolgar muchas de las obras de las paredes de mi casa, y aun del depósito de mi galería, y sustituirlas por varias (más de las que podía haber imaginado), dentro de las que aparecían en las salas del Museo Nacional” (Garcés, 1985, p. 33).

Tanto la opinión del crítico como la del jurado y el galerista, si tenían algo en común, era el caudillismo, la facilidad con que emitían juicios y descalificaban nombres, y el uso del espacio crítico y de opinión para enriquecer el ego y el bolsillo. El mundo del arte se comportaba como un remedo, menos siniestro, del mundo de la política.

El cierre de año una vez más fue desestabilizador. El 17 de diciembre fue asesinado Guillermo Cano, director del diario *El Espectador*, quien más valientemente había enfrentado la mafia. Dos días después tuvo lugar la “huelga del silencio” en todo el país, en la que se acallaron noticias, radio, prensa y televisión. La libertad de prensa, la opinión pública y la justicia eran el objetivo militar de los narcotraficantes en su lucha contra la extradición. La guerra, esta guerra, apenas empezaba.



Juan Camilo Uribe, *El cometa dormido*, impresión sobre tela, 1986.
Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

1987: LA FRANCAVELA



CON FOSO Y TODO



Con el fin de los acuerdos de paz, pero en tregua entre el gobierno y las FARC, continuó la espantosa campaña de asesinatos políticos.⁴⁴ Sin embargo, el sistema del arte siguió en su

⁴⁴ El 26 de agosto, en Medellín, fueron asesinados los profesores de la Universidad de Antioquia y dirigentes del Comité de Derechos Humanos, Héctor Abad Gómez y Leonardo Betancur Taborda, así como Luis Felipe Vélez, presidente de la Asociación de Institutores de Antioquia. El 11 de octubre fue asesinado en La Mesa el candidato presidencial de la Unión Patriótica Jaime Pardo Leal, quien había logrado 320000 votos en las elecciones pasadas, una cifra histórica para un partido no tradicional. Como respuesta, en el Caquetá las

particular danza de los millones, en el maridaje entre políticas estatales, intereses privados y grandes capitales de no tan clara procedencia. El año abría con la inauguración de la nueva sede de Diners, en el llamado Castillo Osorio, una pseudofortificación, en palabras de Francisco Gil Tovar, “con foso y todo” (Gil Tovar, 1987, pp. 97-98). Esta extravagancia bien ilustra las dimensiones que alcanzaba el mercado del arte. Para inaugurarla se presentó la obra del argentino César Paternostro y del chileno Enrique Zañartu. Para ese entonces Diners contaba con obras de Botero, Hernández, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, Olga y Jim Amaral. Todos, con excepción de Botero y de Amaral, con retrospectivas recientes en los más importantes museos de Colombia —la de Negret se realizaría ese año en el MAM—.

La galería Deimos aprovechaba los mismos nombres, Negret, Ramírez Villamizar, Olga de Amaral, Hernández y los trabajos de cerámica de Ronald y Gloria Duncan, para colocarlos junto a urnas funerarias de la cultura Quimbaya, aprovechando el lenguaje abstracto de los artistas modernos para comercializar tesoros ancestrales, lo que en ese entonces no era un problema. De hecho, varios de los galeristas habían iniciado su carrera comerciando piezas precolombinas en los Estados Unidos y Europa. El año anterior, Deimos había intentado sin mucho éxito una aventura interpretativa similar, al colocar el *Obispo dormido*, de Fernando Botero, junto a otras piezas precolombinas. Casa Negret hacía lo mismo, aprovechando la onda historicista, vendiendo por igual urnas funerarias junto a pinturas y esculturas abstractas.

Con el nombre El Museo, Luis Fernando Pradilla y Byron López abrieron galería, un edificio entero localizado en la calle 84 con carrera 13 en Bogotá. El testimonio del propio Pradilla sobre cómo surgió su galería bien ilustra los cambios del momento:

FARC emboscaron dos camiones con soldados y dieron de baja a 27 de ellos.

Byron López durante muchos años tuvo un restaurante llamado Del Museo, en el centro internacional, y ahí se vendían los grandes maestros del momento, Botero, Obregón, Grau, Roda etcétera. Al asociarme con él ya tenía una tradición, y al mismo tiempo el edificio (...) un pequeño museo de 2500 metros cuadrados, cinco plantas... de ahí el nombre. (Nova, 2017, p. 559)

El Museo, en su gigantesca sede, entró pisando fuerte, con la presentación de una exposición de Fernando Botero que abarcaba 35 años de trabajo representados en 26 obras. El catálogo, que se pautó con *Bodegón* (1970), incluía un texto de Mario Vargas Llosa. Aparte de vender a los grandes maestros, El Museo comercializaba a los medianos —Ana Mercedes Hoyos, Rojas, Salcedo— y a los nuevos pintores: Gabriel Silva, Vicky Neumann, Carlos Salazar, Catalina Mejía, Rafael Ortiz y Lorenzo Jaramillo. Esta estrategia instrumentalizaba a unos y otros, y le permitía a la galería validar a los jóvenes con el nombre de los consagrados, lo que fue señalado en su momento por Ponce de León.

Ana Hoyos exhibió su obra en Alfred Wild, con sus conocidos bodegones cartageneros de gran formato, como era de rigor en el momento, que coincidieron con los, también de gran formato y también cartageneros, *Bodegones frente al mar* que expuso Obregón bajo el subtítulo “Obra reciente” en Garcés Velázquez. Antonio Roda, que volvía a Colombia tras unos años en España, también expuso en el mismo espacio bodegones en pintura y su serie *Flora* en grabado. Es casi inverosímil, si pensáramos que hay progreso histórico, que para 1987 fueran bodegones lo que interesaba a los artistas alguna vez modernos. Pero la versión del arte colombiano que apoyaron los salones nacionales de 1985 y 1986, como si fuesen consensos generales —y lo eran para el gran público—, empobrecieron la aventura intelectual que se

estaba formando en el primer lustro, y la tentación del dinero, para artistas y galeristas, era demasiado grande.

Garcés Velásquez aprovechaba la reciente premiación del “expresionista figurativo” que “pinta en grandes formatos”, Víctor Laignelet, para iniciar su año. Santiago Cárdenas se aventuró a realizar en la misma galería una muestra de pinturas en la que con sabiduría saboreaba los nuevos tiempos. Desde 1985 venía transformando su obra. Aguilar, siempre exigente, dedicó un elogioso artículo a las nuevas pinturas del veterano pintor:

Su última muestra en Bogotá nos coloca ante una obra no desconcertante pero sí audaz, atrevida y, sobre todo, sorpresiva. La exitosa fórmula hiperrealista que lo caracterizó durante tanto tiempo se ha transformado ahora en una exitosa revancha, mezcla de neo modernismo y neo expresionismo. Que sea Santiago Cárdenas quien haya dado ese salto a lo muy contemporáneo, es sintomático de cambios en un arte colombiano que nos estaba aburriendo por el extremo resguardo estilístico y comercial que, con seguras excepciones como las de Negret, Olga de Amaral y contados otros, se cristaliza en una notable ausencia de regeneración temática. (Aguilar, 1987b, p. 80)

DOLORES Y REMEDIOS

La Biblioteca Luis Ángel Arango empezó a proyectarse como uno de los centros de arte del circuito continental. “Cuatro latinoamericanos”, dedicada a Francisco Toledo, José Gamarra, Antonio Seguí y Armando Morales, artistas muy diferentes entre sí y muy en boga en ese momento, inauguró un proyecto ambicioso

de integración latinoamericana que cinco años después tendría su punto más alto en “Ante América”.⁴⁵

La serie “Nuevos nombres” siguió desarrollándose, y en ella participaron exitosamente Inés Vickman, María Fernanda Cardoso y Luis Luna, quienes sorprendieron por la calidad de sus obras. Sobre Cardoso, de apenas veinticuatro años, y que presentaba obras con títulos muy criollos y divertidos, como *Chino*, *Tengo celos*, *Dolores y remedios*, Aguilar, quien tenía claro el peso de su criterio, afirmó:

Si me ocupo de la obra de María Fernanda Cardoso es porque creo sinceramente que su talento transborda los límites de la normalidad. Sus esculturas son completamente inesperadas, y desde Alicia Barney no se veía una postura tan fuerte y decidida (...) la audacia simbólica que parece permear la obra en general y cada trabajo específico, solo se puede recordar en la obra temprana de Feliza Bursztyn. Al contrario de esta última, Cardoso estetiza los elementos, los transforma en signos voluntariosos: una media de nylon es órgano sexual femenino, el

⁴⁵ *Cuatro latinoamericanos* es una muestra que podemos ver paralela a la de Cárdenas, en cuanto enseñaba a artistas de su misma generación, con gran oficio para usar un término de la época y un conocimiento de la historia del arte que ponían en escena para modelar contextos culturales. También se presentó una retrospectiva del desconocido Darío Jiménez, un artista del submundo de Manizales, ya fallecido en ese momento, un expresionista de la vida nocturna. La Biblioteca continuó su programación de muestras de maestros europeos del siglo XX con una amplísima muestra de Félix Vallotton: 293 grabados y dibujos con los que en palabras de Beatriz González (1988) “se cerraba con broche de oro la programación de fin de año”.

tubo entero es canal pero también monstruo (...) las obras no se alejan de un fino sentido del humor y resulta reconfortante observar cómo Cardoso logró inculcar en sus trabajos un dulce erotismo y una sencillez sexual que podrían rayar en *naïvete* —porque, de qué otro modo explicar el “juego” entre las formas fálica y vaginal de muchas de las esculturas—. (Aguilar, 1987a, p. 82)

Cardoso, como Santiago Cárdenas, renovaba exitosamente el legado histórico del pasado, y lo ponía en juego en clave irónica con elementos cotidianos, con un gestualismo pretendidamente primitivista, al igual que hacía Cárdenas en sus pinturas. En ambos casos, el del reconocido pintor y la joven aún estudiante de arte, lo más interesante era la “criollización” de las tendencias internacionales en boga.

El Centro Colombo Americano, entre los meses de octubre y noviembre, realizó la exposición “Fernando Botero: Dibujos”, en la que no podían faltar los bodegones; asimismo, las esculturas de la serie *Machu Picchu* de Ramírez Villamizar viajarían a la XIX Bienal de São Paulo, con títulos que coincidían con el historicismo en boga, como *Traje ceremonial inca*, *Piedra cansada*, *Máscaras rituales*, *Caracol* y *Caracol grande*. Pero al menos Ramírez Villamizar no exponía bodegones.⁴⁶

⁴⁶ Siguiendo su política de apoyar a jóvenes curadores en exposiciones itinerantes en sus sedes nacionales, como se había hecho con Luis Fernando Valencia y su “Zona experimental”, se invitó a Ponce de León, quien, para “Los nuevos pintores de Bogotá”, convocó a Carlos Salazar, Rodrigo Salazar y Gloria Merino, muestra que estuvo en Medellín, Bucaramanga y Armenia. El Museo de Arte de la Universidad Nacional aprovechó su extensa colección de grabados —parte de la colección Pizano— para realizar la exposición

Las *Cortinas* de Óscar Muñoz fueron exhibidas en Cali, antes de partir a São Paulo junto al grupo de Ramírez V.



María
Fernanda
Cardoso,
*Dolores y
remedios*,
técnica mixta,
1987. Cortesía
de la artista.

“Retratos de Rembrandt”, ofreciendo una muy variada programación que incluía además exposiciones de sus profesores como Mariana Varela, y el esperado y hoy casi extinto Salón Cano.

TRANSFORMERS EN EL MAM

El MAM disfrutó de lo que Gil Tovar llamó “las muestras de embajada”, que, a decir verdad, hoy se echan de menos. Los trabajos gráficos de Käthe Kollwitz tuvieron amplia acogida, pues su vida atormentada por el sufrimiento de las dos grandes guerras mundiales y la persecución nazi tocó el corazón del público bogotano. La más elegante —del British Council— “Hogarth y Hockney: Dos visiones de la carrera del libertino”, fue una oportuna ocasión para examinar, una vez más, el historicismo propio de la posmodernidad europea.

La coherencia del MAM en ese año consistió en una serie de reconocimientos a los artistas abstractos de todas las generaciones. “Negret 50 años: 150 obras”, como “El espacio en forma”, tres años atrás, fue una exposición irrepetible. Ocupando la totalidad del Museo, Negret ratificó su lugar y la importancia que pronto iba a tener en una nueva generación de artistas para quienes su marca fue —positivamente— definitiva. La abstracción “hard-edge” de Fanny Sanín, quien vivía en Estados Unidos desde los años sesenta, fue reconocida en una amplia retrospectiva que cubría su producción de 1960 en adelante. “Dos décadas de Manolo Vellojín” seguía los mismos propósitos y daba cuenta de la solidez y elegancia de la abstracción geométrica colombiana. Improbable que exposiciones de ese alcance, con ese número y calidad de obras, puedan volver a verse hoy.

Presentando a una representante de la siguiente generación, “Atlántica”, de Consuelo Gómez, con sus esculturas de hierro y vidrio, daba cuenta de la continuación de esta tradición, en este caso más cercana al posminimalismo criollo, propio de la escuela de Medellín.

El seguimiento a artistas surgidos en los años setenta se dio con exposiciones de Saturnino Ramírez y Rodrigo Callejas, que estaban en el “work in progress” de los libertinos años ochenta.

Ramírez fue un éxito en ventas en la clase emergente, éxito en los temas que Carmen María Jaramillo llamaría “del bajo mundo”: escenas de billares y jugadores de cartas.⁴⁷



Saturnino Ramírez, *Sin título*, pastel sobre papel, 1987. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

⁴⁷ Para 1987, Ramírez pintaba a la manera de Loochkhartt, es decir, hacía sombreados a la carrera, con pinceladas “rápidas”, eliminando sus contrastes de color muy apropiados para las tacadas de billar, en favor de una paleta grisácea con ocre verdes, azules, pardos oscuros y rayones blancos y negros —la misma paleta y descuido del llamado Grupo de París—, que desmerecía su talento, algo muy similar a lo que sucedía con otra artista de éxito en ventas: María de la Paz Jaramillo.

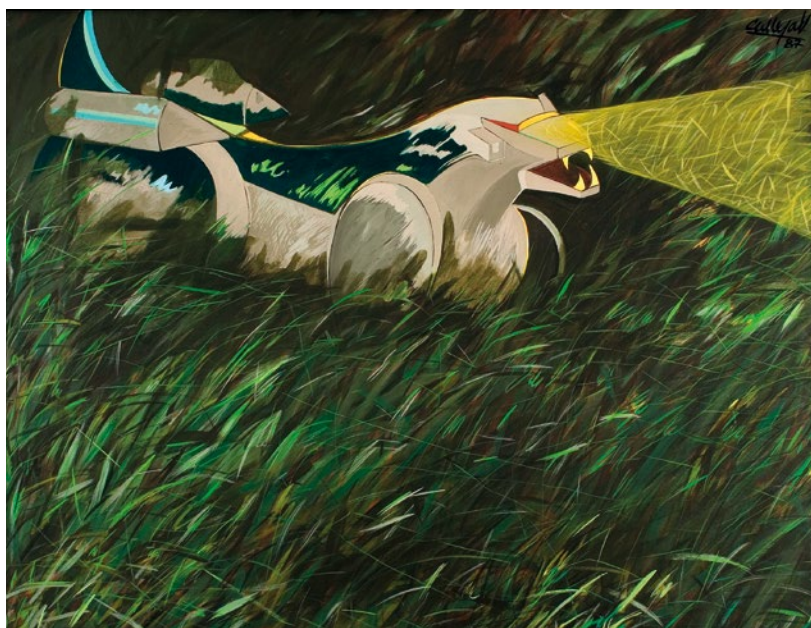
En contraste con el éxito de la muestra de Ramírez, pasó casi desapercibida “Rodrigo Callejas: Diez años”, de un artista que forma parte de la generación urbana de Medellín, y quien desde comienzos de los ochenta se había dedicado al paisaje. En su última producción, *Transformers*, Callejas estaba haciendo una apropiación posmoderna que, como la de Cárdenas, tomaba con humor y mucha actualidad el ánimo de volver al futuro característico de los años ochenta. *Narciso*, por ejemplo, enseñaba a un robot mirándose en la represa del Neusa. En *Campo de fuerza*, un helicóptero militar pintado de amarillo limón sobrevuela un pinar, y en *Narcos dog*, quizá una de las primeras obras en Colombia que usa ese prefijo, un canino metálico propulsado por cohetes y con rayos de luz que salen de sus ojos corre por un pastizal. Como Cárdenas y Cardoso, Callejas encontraba una forma de comentar con humor lo que estaba sucediendo en el país, una internacionalización acelerada en medio de una violencia indiscriminada.

Con su *Revista Arte*, el MAM abrió una iniciativa para fortalecer el diálogo crítico, editando una publicación en la que participaron pensadores de la arquitectura, como Alberto Saldarriaga y Lorenzo Fonseca, teóricos de la imagen como Armando Silva, críticos de arte como Aguilar y Serrano, director de la revista, e historiadoras del arte, como Marta Fajardo de Rueda.

Arte nació para hacer equilibrio crítico ante los repetidos y constantes ataques que sufría el MAM en los artículos de Carbonell y Rubiano, desde las páginas de *Arte en Colombia*, a los que ahora se sumaba Beatriz González, quien tenía un enfrentamiento cada vez más agresivo con Serrano.



Rodrigo Callejas, *Campo de fuerza 2*, acrílico sobre tela, 1987.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



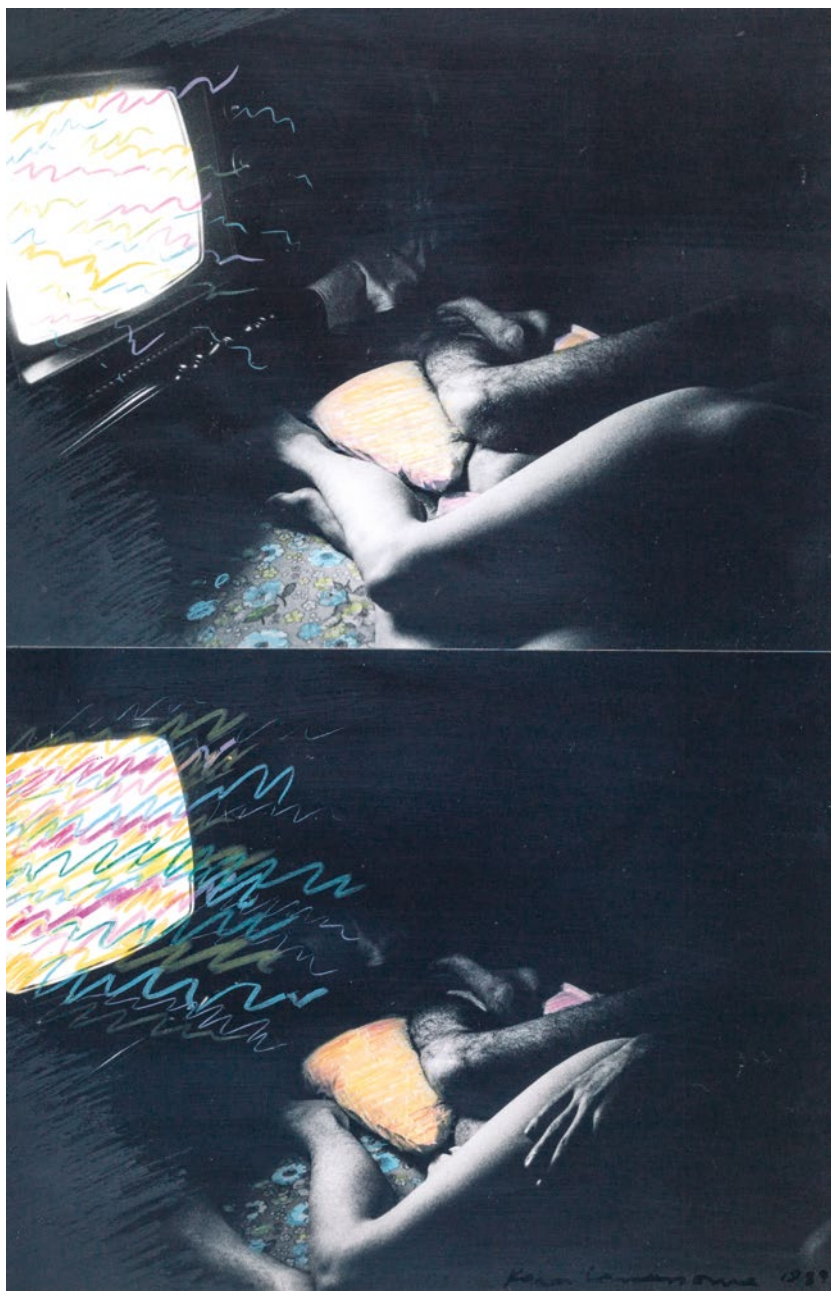
Rodrigo Callejas, *Narcos dog*, acrílico sobre tela, 1987.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

UN FRENTE FOTOGRÁFICO

En Cali, La Tertulia seguiría beneficiándose de sus hábiles alianzas con los museos e instituciones de Bogotá y Medellín, para realizar una programación en la que tenían cabida los llamados grandes maestros —Obregón, Caballero y Andrés de Santa María— y los artistas latinoamericanos: Toledo, Gamarra, Seguí, Morales y Liliana Porter. La retrospectiva de Leo Matiz, y la exposición de pintura sobre papel de Karen Lamassonne, fortalecieron la aparición de El Frente Fotográfico, conformado por Mercedes Sebastián, Mónica Herrán, Beatriz Torres Silvia Patiño y Lamassonne, que fue y sigue siendo el primer colectivo de fotógrafas.

El Museo Arqueológico La Merced recibió la muestra itinerante del Banco de la República “Pintura abstracta latinoamericana”, los paisajes de gran formato de Antonio Barrera, y un grupo de lienzos de “tamaño monumental” o “tamaño heroico”, para usar términos de la época —de dos metros por dos metros en adelante— de Zalamea. Estos últimos muy a tono con los *Bodegones frente al mar* de Obregón, la *Flora* de Roda y los platones de Hoyos —aún intitolados—, pues Zalamea enseñaba una obra muy a tono con la época, cuadros de frutas: *Limón, Naranja y Pera* (González, 1987, pp. 117-118).

La Cámara de Comercio, por su parte, realizó una muestra antológica de Pedro Nel Gómez, quien hasta la aparición de Botero fue considerado el artista más importante de Medellín.

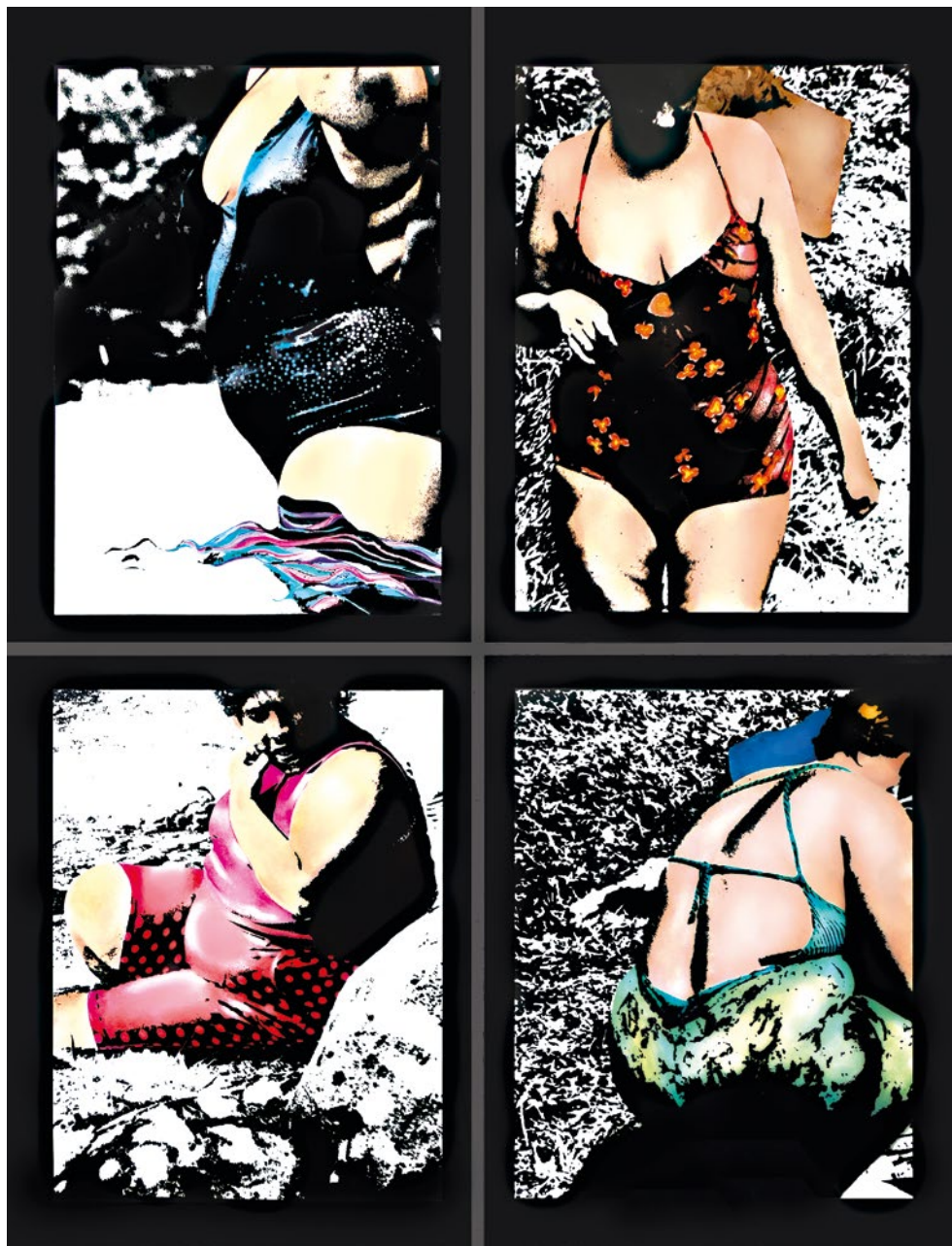


Karen Lamassonne, *Sueños húmedos*, fotografía intervenida, 1987.
Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Mónica Herrán, *Espalda en Pance*, 1987. Cortesía de la artista.





Mónica Herrán, *Las gordas de Pance*, 1987. Cortesía de la artista.

1988: UN CIERTO TIPO DE FANTASÍA Y FORTALEZA



En Medellín, la guerra de los carteles dejó más de cien muertos solo ese año. El Centro Colombo Americano sufrió un atentado dinamitero por su vinculación con la Embajada de los Estados Unidos, y fue cerrado. Sin embargo, y una vez más, la vida cultural continuó, y la ciudad siguió descubriendo su pasado en muy buenas exposiciones, y reafirmando el regionalismo en otras no tan afortunadas.⁴⁸ Suramericana realizó una retrospectiva de

⁴⁸ El Museo de Antioquia realizó la exposición “Henry Price: Crónicas de viaje”, paisajes en acuarela del viajero inglés, muy pertinentes por esta técnica particular que tanto significaba para el arte local. Alberto Sierra, por su parte, curó “La acuarela en Antioquia”. El Banco de la República, en su serie de recuperación histórica de la memoria fotográfica, compiló el trabajo de Francisco Mejía, quien

Hugo Zapata, el MAMM recibió la retrospectiva de Vellojín y se llevaron a cabo las correspondientes ediciones del Salón de Arte Joven y el Rabinovich, además de enseñar desarrollos recientes de los artistas de la ciudad: Marta Elena Vélez exhibió telones —una vez más de tamaño heroico—, en lo que también se volvía de rigor, los “soportes inesperados”: biombos, sabanas, manteles, manteniendo su gusto por lo *folk* y lo folletinesco: *Supermantel* por ejemplo, enseñaba al hombre de acero volando sobre las olas de Hokusai con el monte Fuji de fondo. Otras obras playeras con títulos como *Barú*, *Los micos*, *Homenaje a Sonia Braga*, *Palmar*, *Río Nechí*, *Los niños nacen en el agua*, *Novelas de Cartagena*, *Retrato de bailarín* y *El pájaro de fuego*, contribuían a su perspicaz análisis de la cultura popular colombiana.



Marta Elena Vélez, *Bóvedas de Cartagena*, óleo sobre lienzo, 1986.
Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

cubrió la vida en la ciudad prácticamente durante todo el siglo XX, una muestra con un efecto inesperado: la gente de Medellín fue a buscarse en las fotografías que mostraban su historia.



Marta Elena Vélez, *Amazonas*, técnica mixta, 1985. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Medellín.



Marta Elena Vélez, *Los micos*, técnica mixta, 1985. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Medellín.



Marta Elena Vélez, *Bienvenida la Navidad*, impreso sobre tela, 1987. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Marta Elena Vélez, *Supermantel*, técnica mixta, 1985. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Medellín.

La BPP realizó una exposición de Juan Luis Mesa, con obras en las que utilizaban materiales artesanales como palos de escoba, juncos, paja, madera, sogas de cuero, estropajo, zuncho, plástico, ramas de pino, sogas de fique, hierro, bronce y esteras, con el título *Bosque recogido*, novedosa y desprejuiciada apropiación de lo popular que calentaba la abstracción fría de la escuela de Medellín, su antecedente. Mesa no se encontraba muy lejos de María Fernanda Cardoso y sus formas pendulares.



Juan Luis Mesa, *Bosque recogido*, técnica mixta, 1988.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

El MAMM recibió la muestra “Estudiantes norteamericanos de arte”, que el Colombo Americano tenía preparada, y realizó una nueva edición del Salón Rabinovich con el tema “De lo autobiográfico como actitud”, que incluía a dieciséis artistas seleccionados, y un jurado de premiación conformado por Tulio Rabinovich, Aseneth Velázquez, Carlos Arturo Fernández y Carmen María Jaramillo, con una bolsa de trabajo de \$ 150000 que se otorgó a Jorge Sarmiento, con menciones para Ana Claudia Múnera y Álvaro Correa.

El jurado señaló que “la temática abiertamente política característica de los años 70 cede su lugar a unos trabajos que, cuando aluden a la violencia y la muerte, lo hacen de una manera sutil, conceptual, casi cifrada, que requiere de una atenta lectura para su cabal comprensión”,⁴⁹ lo que da cuenta de una sensibilidad generacional propia, como lo fue la de los artistas de procesos que habían iniciado su vida artística una década atrás.

⁴⁹ Otras exposiciones tuvieron lugar en la galería de La Oficina, que expuso a Bernardo Salcedo con obras como *Acantilado*, cajas en pequeño formato “de mármol, vidrio, con dientes de sierra, simulando las olas del mar. ¿Genialidad o simple ingenio?” (Ruiz Gómez, 1988b, p. 121). También dio la oportunidad a los pintores Luis Alfonso Ramírez y Jorge Julián Aristizábal, este último declarado fuera de concurso en el Salón Rabinovich del año anterior, quien expuso sus “Paisajes”. Se realizó una retrospectiva de Gabriel Carvajal, el fotógrafo que sin duda alguna mejor retrató la vida de la ciudad durante el siglo XX. Suramericana de Seguros expuso a Hernando Tejada, rara ocasión en la que un artista de Cali exhibía en Medellín y, a pesar de la crisis, la galería Arte Autopista inauguró dos nuevas sedes con la exposición “Arte de los 70”.

CALI: GALÁPAGOS

Cali pudo disfrutar de una temporada en la que las muestras históricas y la producción reciente, de alta calidad en ambos casos, estuvieron enfocadas en la pintura y el grabado. En la Cámara de Comercio, entre febrero y marzo, se realizó una importante —y prácticamente olvidada— muestra retrospectiva de Luis Ángel Rengifo, en la que se enseñaron 85 de sus obras gráficas del período 1947-1975. Junto a Carlos Correa y Débora Arango, fue uno de los más valientes artistas políticos del siglo XX en Colombia. Autor de una inspirada y valiente carpeta de grabados sobre la violencia bipartidista (1964) que, sin duda, le costó ser relegado posteriormente. Rengifo, renovador de la gráfica en el país, había fallecido dos años atrás, en 1986.

El Museo de Arte Moderno La Tertulia expuso una antología de Efraín Martínez (1898-1956), pintor, dibujante e ilustrador, maestro de Rengifo, quien se dedicó a temas historicistas y que se desempeñó como director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá entre 1950 y 1954, como también lo hizo Rengifo en 1964. “Pintura chilena”, con la participación de Rodolfo Opazo, Guillermo Núñez, José Balmes García, Patricia Israel, Roser Bru, Benito Rojo y Eugenio Dittborn, daba continuidad al interés del Museo en el arte latinoamericano.

A la serie *Montañas*, de Juan Antonio Roda, pinturas que habían estado en la Garcés Velázquez, y sus ya célebres grabados titulados *Flora* (1983-1987), previamente mostrados en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, se sumó una exposición de pinturas de Ana María Rueda, dando así cuenta del arte exhibido recientemente en la capital.

Los artistas de Cali, como era habitual, tenían un espacio para enseñar sus adelantos. Maripaz Jaramillo, que llegaba a su momento de consagración —dos años atrás se había publicado su libro *Maripaz Jaramillo*— expuso su serie *Galápagos*, que incluía, aparte de sus cuadros, edredones y cojines sobre los que imprimía

imágenes de amantes y fauna de la isla, una comercialización fácil y vistosa que Jaramillo aprovechaba al máximo.

Ever Astudillo enseñó su producción reciente, dibujos en blanco y negro en cuyas atmósferas misteriosas empezaban a figurar personajes sombríos, reflejando el clima tenso de una ciudad envuelta en la guerra de los narcos. “Nuevas tendencias”, curada por Ponce de León, y “Nuevos artistas de Cali”, organizada por Miguel González, cumplieron la función de sintonizar la capital del valle con la pintura neorromántica y sus nuevos nombres.⁵⁰

⁵⁰ La galería Ventana invitó a Ponce de León a realizar una exposición titulada “Nuevas tendencias”, dedicada, en palabras de Beatriz González, al “candente problema de los jóvenes talentos” (1988b, pp. 66-71). Realizada entre abril y mayo, confirmó nombres y ratificó el triunfo de la pintura, con obras de Raúl Cristancho, Víctor Laignelet y Miguel Ángel Rojas. El Centro Colombo Americano de Medellín, que no podía realizar exposiciones, llevó “Nuevos artistas de Cali”, una curaduría de pintura de Miguel González, al Museo Arqueológico La Merced, muestra que posteriormente fue al Museo de Antioquia, al Centro Colombo Americano de Bogotá, al Museo de Arte Moderno de Cartagena, al Centro de Arte Actual de Pereira y a los colombo americanos de Armenia y Bucaramanga, con la participación de Jaime Franco, Cristina Llano, Vivian Monsalve, Jorge Alberto Reyes, Guillermo Vélez, Claudia Victoria y Luis Guillermo Villegas. Uno de estos jóvenes artistas, Franco, quien apenas contaba con veinticinco años, realizó al mismo tiempo una exposición individual en la galería Occidente, señalando la aparición de la tercera generación de pintores abstractos en Colombia, con trabajos que llamaron la atención de González, quien los encontró no desprovistos de “elegancia y sutileza” (González, 1988, p. 119).

BOGOTÁ EN OBRA NEGRA

La Biblioteca Luis Ángel Arango exhibió una selección del Salón Nacional, 135 obras de 86 artistas. La institución se consolidó en sus exposiciones históricas, y reemplazó al Museo Nacional en esta función.⁵¹ El MAM, también gracias a sus alianzas internacionales, logró realizar una muestra gráfica de Francisco Toledo, otra del escultor Cornelis Zitman, y continuó su interés en recuperar a artistas históricos, en una muestra bastante amplia de Ignacio Gómez Jaramillo, “Una visión retrospectiva” y una exposición de Leo Matiz. Serrano dedicó sus mejores esfuerzos a realizar la I Bienal de Bogotá, en el cumpleaños 450 de la ciudad, evento diseñado para conectar con la nueva producción artística y que fue objeto de duras críticas, como veremos más adelante.

El Museo de Arte de la Universidad Nacional supo combinar en su programación las alianzas internacionales, la invitación a sus profesores a exhibir sus adelantos, y los espacios para los artistas jóvenes. *Los grabados de Roda*, por ejemplo, apoyaba una de las áreas fuertes de la Escuela de Bellas Artes, donde enseñaban Umberto Giangrandi, Luis Paz y Augusto Rendón. El artista español enseñó sus mejores series, *El delirio de las monjas muertas*, *Amarra perros*, *La tauromaquia* y su más reciente *Flora*, homenaje al botánico José Celestino Mutis.

⁵¹ Con las tres exposiciones, “Acuarelas del castillo de Norwich”, “Ex libris” y “Presencia de Zurbarán”, la retrospectiva de Rodríguez Naranjo y “Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México”, esta última incluyendo veinte pinturas de Rugendas. El interés de esta institución por las figuras históricas se extendió hacia la fotografía con una muy bien recibida exposición de Martín Chambi y la primera muestra de Luis B. Ramos, un fotógrafo olvidado por décadas y que se reveló, en la investigación de Álvaro Medina y la curaduría de Martha Segura, como el gran retratista de la generación Bachué.

El Museo realizó exposiciones individuales de los maestros de la Facultad de Artes, con algunas de las mejores exposiciones de 1987: Edgar Silva con “Los sueños de Bochica”, Miguel Ángel Rojas con “Foto-grafía”, Diego Mazuera con “Pintura negra” y David Consuegra con su exposición retrospectiva “Consuegra 1960-1988”.⁵²

⁵² Silva expuso las serigrafías “Los sueños de Bochica o las formas felices”, y enseñó, además, en nueve dibujos, el proceso de sus muy complejas, por no decir complicadas serigrafías, con la frase repetida “Soy feliz”. En “Foto-grafía”, Miguel Ángel Rojas, que iniciaba su carrera docente en la Universidad, enseñó sus trabajos realizados desde 1978 —lo que llamaba *series documentales*— hasta sus más recientes experimentos texturados, en los que mezclaba costuras, aguafuertes y fotografías con la técnica del revelado parcial. La exposición estuvo acompañada de un catálogo en el que Rojas dio a conocer sus procedimientos en entrevista con Raúl Cristancho. Diego Mazuera, quien fuera director de la Escuela, expuso “Pintura negra”, en la que, en palabras de Marta Rodríguez, había una figuración “en la que coincide un espíritu primigenio, remoto y ancestral, con un espíritu actual, con un presente inmediato a través de un color casi inexistente” (Rodríguez, 1989a, p. 121). “Consuegra 1960-1988” ofreció la retrospectiva de uno de los mejores diseñadores gráficos del país, fundador de la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad y autor de notables trabajos, como *Teoría y práctica del diseño* y el *ABC de las marcas mundiales: Arte moderno finlandés*; la exposición fue posible gracias a la Embajada de ese país y el Museo Alvar Aalto, se presentó en los meses de abril y mayo, y enseñó la producción de cinco artistas jóvenes de ese país. Gracias al Instituto Goethe se enseñaron los dibujos, *collage* y fotografías del artista alemán Jörg Bachhofer (Rodríguez, 1988b, pp. 113-114).



Miguel Ángel Rojas, *Guerreros, revelado parcial*, 1988.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Las exposiciones “Arte joven de la Universidad Nacional” y el Salón Cano, este último que venía realizándose desde 1958, constituyeron otro vector de investigación del Museo y de la

Escuela de Bellas Artes.⁵³ El auditorio del Museo empezó a funcionar como sala experimental con *Terebra*, de José Alejandro Restrepo, una videoinstalación en la que “el espacio acústico y visual nos introducen al frío mundo del quirófano, a través de la iluminación con luz negra y las dos pantallas de video” (Rodríguez, 1988c, p. 115).

ROCOCÓ EN LA 15

El más que saludable estado de la buena pintura, pero también del mercado, se evidenciaba con la exposición en la galería Quintana, en los meses de abril y mayo, del recientemente fallecido

⁵³ La directora de la Escuela, Mariana Varela, y la del Museo, María Elena Bernal, conformaron para el Salón Cano un muy interesante jurado de selección y premiación: Doris Salcedo, Santiago Cárdenas, Miguel Ángel Rojas y Edgar Silva, quienes escogieron 58 obras de los 122 estudiantes que se presentaron. El buen momento que vivía la escuela se vio reflejado en los nombres de los estudiantes que participaron: Liliana González, premiada en el Salón Nacional; Emel Meneses, participante también en salones regionales y nacionales; Mauricio Quintero, quien había realizado ya una muestra individual en el MAC; Mauricio Villamil, Olga Lucía García, Alberto Baraya, Manuel Romero y Germán Martínez, los cuatro últimos integrarían el programa Nuevos Nombres en los años siguientes (Rodríguez, 1988a, pp. 88 -90). El Museo se había convertido también, desde 1985, en el principal centro de encuentro de las carreras de arte de Bogotá, con “Egresados residentes”, el Salón Centenario (1986), un encuentro de las escuelas de artes de todo el país, y abriendo su sede a exposiciones de estudiantes de las universidades Tadeo y de los Andes, donde expusieron, quizá por primera vez, Andrea Echeverri, Rodrigo Facundo, Diego Mendoza, Catalina Mejía y Lina Espinosa, entre otros.

Andy Warhol, presentando sus *Reversals* (1979-1986).⁵⁴ Casa Negret realizó una muestra de Carlos Caicedo, fotógrafo de *El Tiempo* que no exponía de manera individual desde 1976. La nueva producción de Negret, con obras como *Deidad*, inspiradas en San Agustín (Aguilar, 1988, p. 6e), conectaron con el ánimo historicista de la posmodernidad. La exposición de Eugenio Espinosa y Danilo Dueñas, también en Casa Negret, llevó a Aguilar a escribir un artículo titulado “Nueva abstracción: ¿Regreso a los 50?”, en el que señaló “la muerte de las formas regulares y regulados de los expresionismos abstractos de los 50 y 60, y del minimalismo de los 70”. Y como Rubiano, quien cinco años atrás, al analizar el trabajo de Amaral, declarara que vivíamos en “una era tan incierta como inconfesable”, Aguilar, al ver los trabajos de Espinoza y Dueñas, concluyo que eran consecuencia de vivir en una época “que no quiere ser profética, que no quiere predecir el futuro porque el presente es demasiado opresivo”, y afirmaba que las “revisiones [de ambos] reaniman por medio de una abierta simulación de estilos ya codificados ‘historizados’, un cierto tipo de fantasía y fortaleza” (Aguilar, 1988, p. 5e).

El Museo realizó dos exposiciones de pintores muy jóvenes y diferentes entre sí, Carlos Salas y Carlos Salazar, para ambos, sus primeras individuales en galerías reconocidas. Tanto Salas como Dueñas habían regresado recientemente de Europa y estaban al tanto de los últimos desarrollos del arte. No tenían influencias

⁵⁴ Dada la confusión sobre las funciones de una galería y las de un museo, y teniendo en cuenta que las galerías llevaban el nombre del artista que exponía en ellas, la Diners escogió en su galería del Castillo Osorio organizar el Premio Diners Club, Obra en Marcha, con un comité asesor conformado por diez artistas jóvenes, para otorgar al ganador un viaje a cuatro ciudades europeas: Madrid, Berlín, Londres y Roma. Gustavo Vejarano, quizá quien menos necesitaba el estímulo, porque vivía en París, obtuvo el galardón.

ni de los escultores abstractos de Medellín ni de la abstracción *hard-edge* de Sanín o Vellojín. Negret y Villamizar eran ya demasiado lejanos. Salas y Dueñas parecían pertenecer cabalmente a las nuevas tendencias que reemplazarían al neoexpresionismo y la transvanguardia: el apropiacionismo y el neogeo, que habían estallado en Nueva York en 1985, unos estilos fríos e irónicos, menos emocionales, ni trágicos ni tragicómicos.

Las pinturas de Salas, en las que usaba cuadros pequeños como recortes en pinturas grandes —*Del recuerdo a la apariencia* tenía tres metros de largo—, eran “un brillante recurso deconstructivista, o sea, una manera de alertarnos sobre las cualidades físicas y estructurales de la pintura” (Aguilar, 1989, 5e).

Con Dueñas y Salas se completaba la aparición de los nuevos pintores abstractos, simultánea y coincidente con la entrada de un nuevo término que venía de la teoría de la arquitectura, la deconstrucción, cuya “llegada a Colombia” fue ironizada por Alberto Saldarriaga ese mismo año en su artículo “¡Abajo el posmodernismo! ¡Que viva el deconstructivismo!” (1988, pp. 88-89).

Pero la deconstrucción no necesitaba ser literal. Carlos Salazar, quien se encontraba en el aparente límite opuesto, un pintor figurativo, podía ser tan deconstructivo como Salas.

Salazar también había estudiado en Europa, y su pintura, como la de Dueñas —“gestada en un muy culto caldero”—, y la de Salas —“un exquisito *déjà vu*”—, también rebosaba de referencias a la pintura europea, por ello lograba

... una sorpresa histórica al incluir un Picasso cubista (años 30) en un lugar casi imposible, una fuente de soda. Salazar retrabaja la paleta cromática del rococó francés (rosado, amarillos, azules claros), para que sus cortesanas *hi-tech* luzcan increíbles. El tratamiento porcelanizado de la piel (Boucher), la inocencia pubescente de los ademanes, las caras virginales, convierten a estas chicas delgadas y gráciles

en muñecas de fuente de soda. Salazar tiene una superficie pura que replantea la transparencia sexual y psicológica de las jovencitas al igual que las coloca en un mundo donde la moda (desde kimono hasta minifalda) es apenas un medio de comunicación, más que un arma de coquetería. Inteligente mezcla de estilos e iconografías, el virtuosismo técnico y la habilidad para captar estados de ánimo, hacen de los trabajos de Carlos Salazar un excelente ejemplo de pintura culta y sencilla. Aunque la comparación pueda parecer exagerada, consigue —como lo hizo Fernando Botero a finales de los 50— inventarse un estilo muy personal a través de la revaluación de mucha historia del arte. No es extraño entonces que use tonos y saturaciones propias de Botero. (Aguilar, 1988)

Garcés Velásquez enseñó únicamente pinturas. Con inteligencia, se alejó de la moda neoexpresionista, enseñando óleos y figuras de terracota de Freda Sargent, artista inglesa residente en Colombia que sacrificó su carrera por más de una década para apoyar a su esposo, Alejandro Obregón; óleos realistas de María Cristina Cortés; pinturas abstractas de Eugenio Espinosa; trabajos recientes de Manuel Hernández; y para cerrar el año, una exposición de Beatriz González, con la presentación del libro *Beatriz González: Una pintura de provincia*, de Carlos Valencia Editores.

La exposición contaba con obras como *El políptico de Lucho*, un grupo de pinturas basado en el reportaje gráfico publicado en *El Espectador*, de la llegada del “jardinerito de Fusagasugá” al palacio de Nariño después de ganar la Vuelta a España, y su recepción por el presidente Virgilio Barco, quien, en un acto de populismo, se puso la camiseta amarilla en un balcón del palacio, de cara a la multitud. Una de las escenas del políptico,

“Lucho y Maripaz”, permite ver la doble ironía que González hacía: no solo revisaba *La apoteosis de Ramón Hoyos*, de Fernando Botero (1959), sino que además usaba el amarillo limón, lilas, azul cobalto “salido del tubo” y rojo bermellón, para comentar el nivel decorativo y banal de la obra de Maripaz Jaramillo de ese momento.



Carlos Salazar, *Nuestra Señora de Bogotá*, óleo sobre tela, 1988.
Cortesía del artista.

LA BIENAL DE BOGOTÁ

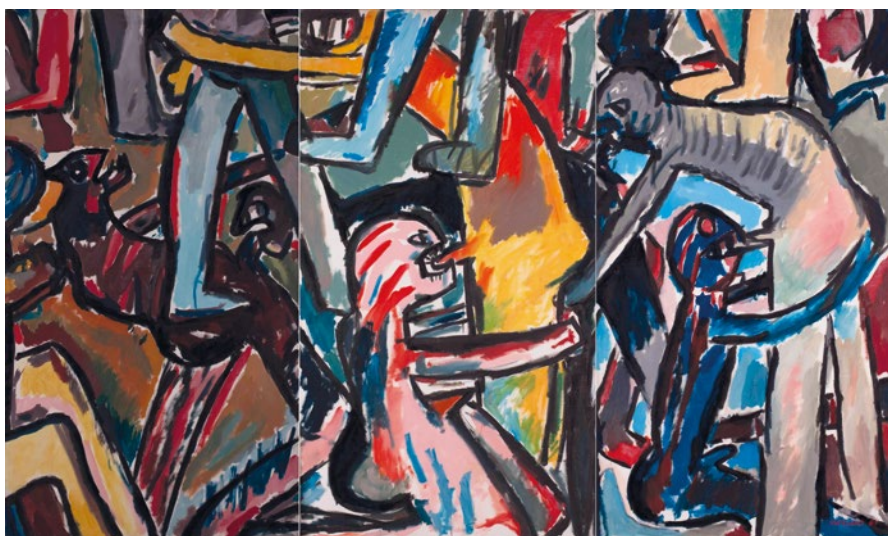
Aprovechando inteligentemente las celebraciones de los 450 años de la ciudad y el apoyo que obtuvo de la Alcaldía Mayor de Bogotá, el MAM lanzó la I Bienal de Arte de Bogotá, que llegaría a tener diez ediciones. Se realizó en septiembre y contó con un comité de selección y premiación conformado por Gloria Zea, Aguilar, Barrios, Miguel González, Luis Fernando Valencia y el propio Serrano. La Bienal probablemente fue la única oportunidad en que tantos pintores jóvenes expusieron juntos, en una muestra casi totalmente dedicada a ellos. Constituyó, si se quiere, una versión editada del último Salón Nacional y sirvió como ensayo para el siguiente, que se realizó apenas tres meses después.

Uno de sus méritos es el de haber reconectado con la escena experimental y el arte de procesos al invitar a Alicia Barney, Antonio Caro, Becky Mayer y Jorge Ortiz,⁵⁵ afirmando así una estructura sostenida por pintores fogueados (Diego Arango, Nancy Friedman, Diego Mazuera, Luis Luna, Lorenzo Jaramillo, Gustavo Vejarano, y los dibujos de Óscar Muñoz y José Antonio Suárez), que les daban soporte a los nuevos pintores: Carlos Eduardo Serrano y Ana María Rueda. La pintura abstracta, que, como hemos visto, también estaba en plena transformación, era representada por otros dos experimentados artistas de Medellín, Hugo Zapata y Rafael Echeverri, junto a Jaime Franco, el artista más joven de la Bienal —junto a Liliana González, quien había recibido una mención honorífica en el Salón Nacional el año anterior—.

⁵⁵ Este último, reconvirtiendo el medio fotográfico y el interés en los procesos y las secuencias en posmodernidad (pintura), alterando químicamente papel fotográfico y papel crepé para llegar a unas imágenes de bandas abstractas que semejaban un *batik*, que en *Los cerros* —no tan lejanos de *Boquerón*— parecían primos de Álvaro Herrán y Álvaro Marín.



Luis Luna, *La anunciación*, óleo sobre tela y madera, 1988.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Carlos Eduardo Serrano, serie *Victor*, óleo sobre tela, 1987.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Nadín Ospina, *Los equilibristas*, técnica mixta, 1988.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Los escultores abstractos estaban representados por Germán Botero, Castles y Consuelo Gómez, esta última renovando la fórmula de hierro, madera y vidrio propia de los escultores posminimalistas antioqueños. Juan Luis Mesa también oxigenó la abstracción escultórica antioqueña con la utilización de materiales vernáculos, en la misma vena de dos artistas también participantes que iban a renovar el lenguaje tridimensional en la década siguiente, María Fernanda Cardoso y Nadín Ospina; y de Ramiro Gómez, sobreviviente del conceptualismo caribe. De este último, sus *Columns*, realizadas con los materiales que venía utilizando desde inicios de la década, madera, vidrio, paja y hojas, fueron relacionadas como antecedentes de Doris Salcedo.

Los nuevos pintores del Caribe, surgidos después del fin de la “escuela de *performance* de arte objetual —el daño terrible del magisterio de Álvaro Barrios—” (Ruiz, 1988a, p. 95), Luis Stand, Rafael Panizza, Bibiana Vélez y la más experimentada Ofelia Rodríguez, participaron con su versión tropical de lo neosalvaje.

La fotografía ocupó un lugar mínimo, con los trabajos de Becky Mayer y los revelados parciales de Rojas, escenas gestuales con íconos precolombinos y brochazos en el cuarto oscuro. Rojas, para afirmar su neoexpresionismo, incluyó un óleo y acrílico de 4 metros, *En la terraza* y otra pintura, *Bio*, todos realizados ese mismo año.

La estrategia principal de Serrano era recuperar el MAM como el espacio innovador que mostraba el mejor arte joven, retomando el lugar del Salón Atenas. Casi ninguno de los artistas de la Bienal pasaba de los 45 años, y los más experimentados —Muñoz, Rojas, Castles, Botero, Ortiz, Mayer, Mazuera, Zapata— estaban realizando sus exposiciones de media carrera.

A pesar de sus evidentes logros, traducidos en una muestra que supo entender y exhibir potentemente a los nuevos artistas colombianos, la Bienal fue escenario de uno de los más crudos enfrentamientos entre los críticos de arte. En uno de sus más amargos artículos, “¿Primera Bienal de Bogotá, corriente de aire

fresco?”, Rubiano llamó a la presentación de la Bienal “gárrula y falaz”, y a las obras reunidas,

... nada de innovadoras, ni siquiera en Colombia, ni las que trabajan con nuevos materiales, como de las que están más allá de la pintura y la escultura, ni, mucho menos, las que resultan matriculadas en el neo expresionismo (...) con un agravante para estas últimas manifestaciones apoyadas en lo irracional: si la angustia y rabia que las producen son —deben ser— personales frente a todo lo que vivimos ¿por qué esa dependencia tan evidente de estilos y maneras de europeos y norteamericanos? (Rubiano, 1988, p. 81)

Una vez más, siguiendo la constante de la época, los artistas eran utilizados, y sobre todo descalificados, por los críticos de arte para destruir el trabajo de sus rivales. En esta ocasión, todo inició cuando Serrano aprovechó el texto de presentación del catálogo para armar su batida: “Aunque la creación de la Bienal haya sido en parte motivada por el apabullante misoneísmo y la palmaria obsolescencia del Salón Nacional, nada más distante del Salón, con su vicioso énfasis en el arte establecido, que la Bienal de Bogotá”.

Serrano calificó su propia iniciativa como

... una exposición innovadora y visionaria donde se sabía —por la demostrada calidad de las obras de los artistas invitados, así como por su sobresaliente, aunque relativamente corta figuración— que la primera bienal de arte sería una exposición enriquecedora y refrescante (...) Lo que no se sabía era que la bienal se convertiría —tanto por su contenido como por las reacciones que había de suscitar— en verdadera

radiografía de la escena artística nacional en estos turbulentos años 80. (Serrano, 1988, p. 68)

Su anticipado triunfo fue lo que encendió a Rubiano y lo motivó a calificar la presentación de la Bienal —no a Serrano— de gárrula y falaz, y a emprenderla contra los artistas, y no contra su eterno rival. Serrano ya había anticipado la respuesta y las críticas. Siguiendo a Ponce de León,

... al reunir “la cúpula” —Aguilar, Barrios, González, Valencia— en el comité de selección y premiación contaba con el aval de idoneidad. Pero, perversamente, al reunir en el museo a todos los críticos (menos a aquellos que habíamos manifestado una voz de disidencia), se neutralizaba su juicio: la “cúpula” sólo podía pronunciarse favorablemente, los demás podrían ser acusados de hablar por la herida. Es decir, “la coherencia de sus estructuras” que anuncia Serrano en la presentación del catálogo, consistía en lograr una “controversia” controlando, sin embargo, la oposición crítica. Carambola. (Ponce de León, 2000, pp. 271-272)

Los críticos de Medellín, Valencia y Ruiz, también se enzarzaron en una pelea, en su caso por la reseña de este último de la exposición de Hugo Zapata en la galería de La Oficina, de Medellín. Era este el “ambiente desalentador y sesgado” que dominaba la crítica de arte en Colombia, que tuvo un efecto bastante negativo en el medio, pues “no es que hubiera tanto un vacío de la crítica, sino una inoperancia producida por luchas de poder, rivalidades personales y una total falta de diálogo o de interlocución cualquiera” (Ponce de León, 2000, pp. 271-272).

Pareciera que, si los mafiosos de Cali y Medellín se dedicaban a matarse entre sí, los principales representantes del arte

en Colombia no encontraban algo mejor que hacer que intentar emularlos. Para bien, la degradación de las columnas de crítica de arte dio lugar a que José Hernández invitara a Ponce de León y Aguilar, los más jóvenes en la escena, a escribir una columna semanal en *El Tiempo*, compartiendo la misma página, buscando así equilibrar opiniones y rescatar el oficio crítico, que había quedado reducido al intercambio de insultos.

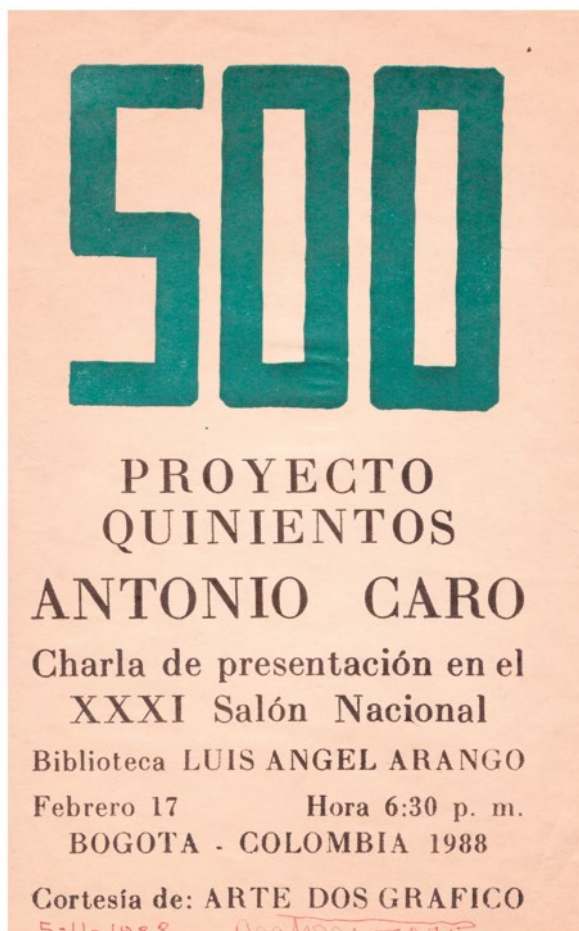
UN VIEJO AEROPUERTO

El Salón Nacional se celebró ese año entre el 28 de octubre y el 20 de diciembre en el aeropuerto Olaya Herrera, de Medellín, escogido para albergar una gigantesca muestra en la que participaban 209 artistas con 368 obras, a la manera de las bienales internacionales, con un montaje muy bien recibido que estuvo a cargo de Alberto Sierra. María Victoria Robayo, a cargo de la Sección de Artes Plásticas, cambió el errático curso de los salones, encauzándolo con eventos académicos, visitas guiadas y una pequeña retrospectiva de Débora Arango.

El jurado de selección, conformado por Ronny Vayda, David Bonells, Barrios, Valencia, M. González, Ponce de León, Rubiano y Manuel Hernández, no contaba con la invitación inesperada a 57 artistas “fuera de concurso”, una maniobra de Colcultura por presión de algunos artistas reconocidos, que no solo fue un demérito y un irrespeto al trabajo del jurado, sino que indudablemente confundió al público, lo que condujo a declarar a la jurado invitada, Lucy Lippard, ya para entonces una figura legendaria gracias a su libro *Seis años: La desmaterialización del objeto de arte, de 1966 a 1972*: “No veo que estas obras traten mucho de la vida del pueblo. Tratan mucho de la vida del arte” (Calderón, 1987, p. 236).

El jurado calificador, encabezado por Lippard, Hugh Adams, Antonio Seguí, Ramírez Villamizar y Juan Cárdenas,

premió a Luis Fernando Peláez, Doris Salcedo, Edith Arbeláez, Ofelia Rodríguez, Carlos Eduardo Serrano, Elena Vargas, y dio menciones honoríficas a Cardoso, Caro, María Cristina Cortés, Liliana González, Álvaro Henao y José Uhrbach. En suma, un jurado que destacaba el aporte de las artistas mujeres y premiaba a los nuevos nombres de Bogotá: Salcedo, Cardoso, Cortés, González, sin olvidar al veterano del arte conceptual, Antonio Caro y su proyecto *500*, una conferencia como obra de arte, algo que jamás se había presentado en el Salón.



Antonio Caro,
afiche del
Proyecto 500,
1988. Cortesía
del Proyecto
Bachué.
Fotografía:
Óscar
Monsalve.

Una vez más, el evento sirvió para que los críticos de arte usaran sus columnas para demeritar a los demás, a quien fuera. Ana María Escallón, quien tenía gran influencia en los medios, opinó que, ya que “Medellín ha sido el epicentro del arte conceptual, vemos que, sin quererlo o no, el jurado quedó impregnado por esa tendencia, ya que, en un alto porcentaje, los premios, dentro de ciertos parámetros de amplitud, tienen una referencia conceptual”.

Para Aguilar, el jurado fue “manipulado certeramente por la señora Lucy Lippard, quien además de ser un verdadero desfase histórico (feminista y conceptualista a ultranza) ya no escribe buena crítica de arte, sino mala literatura (lo que le pasó a Marta Traba)” (Aguilar, 1988, p. 245). Colombia continuaba siendo un país aislado, y los aportes de los pocos extranjeros que lo visitaban eran tratados con hostilidad.

Sin embargo, el premio concedido a Doris Salcedo fue aceptado por unanimidad, y se convirtió en el primer evento en que su obra recibía atención nacional, no sobra decirlo, elogiosa:

... en verdad se trataba del trabajo más serio e impactante en la muestra. Perfeccionista en extremo, Doris Salcedo nos introduce a un ambiente ascético, cruel, aunque demasiado controlado en el aspecto expresivo, inteligente combinación de diversas fuentes —Beuys, Skoglund, minimalismo—, la obra revela la angustia, no tanto de la cercanía de la muerte, sino más bien de la proximidad de la vida. (Aguilar, 1988, p. 246)

Para otros críticos, la pintura neoexpresionista, que dominó en las dos últimas ediciones del evento, y que seguía en auge, ya despertaba sospechas. Darío Ruiz, quien vivía en Medellín, encendida por la violencia, afirmaba: “nos sentimos sorprendidos por las audacias colorísticas, de los nuevos soportes. Sensación reconfortante de cosmopolitismo cuando la barbarie de las calles

nos recuerda cada segundo que el pozo de lo atávico no estaba tan lejos” (Ruiz, 1987, p. 239).

Miguel González resumió el Salón y las dificultades para adaptarse a los nuevos tiempos que enfrentaban los artistas reconocidos, y

... el envío de cuadros solitarios de Obregón y una pareja oxidada de esculturas de Ramírez Villamizar, es una lógica para decir somos los maestros, ya no tenemos nada que aportar, nuestras obras son carísimas, pero aquí estamos. De cierta forma, los cuadros remozados de Santiago Cárdenas, Beatriz González, Pedro Alcántara, Ángel Loohckartt, son una manera de avanzar para estar a la moda y con el temperamento del tiempo más actual. Olvidan que uno de los problemas de los países dependientes (no decisorios o subdesarrollados) es su capacidad infalible de estar siempre —por lo menos— a la penúltima moda. De todos modos, la presencia de una docena de cuadros —óleos y acuarelas— de Débora Arango, la redescubierta veterana pintora, que acaba de cumplir sus 80 años, se presenta sin proponérselo como la adolescente del Salón, por aquello que muchos de los egresados más recientes de las universidades pintan como ella, piensan como ella y desean estar sintiendo como lo hizo la ya anciana. Sólo que sus miradas parecen estar más distraídas en los sucesos alemanes, italianos o norteamericanos, que con el claustro hermético de la pintora de Envigado. Santiago Cárdenas es irreconocible. Beatriz González parecería una alumna suya, y es política. Alcántara ha dejado de serlo en sus resultados plásticos, y parecen más diseño de modas. Miguel Ángel Rojas cree estar en ella, todo esto, bajo el mismo techo. (González, 1987, p. 243)



Pedro Alcántara, *Sin título* técnica mixta, 1987. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

En términos más positivos, el Salón Nacional había logrado salir de su sede histórica, el Museo Nacional, en Bogotá, y se convertía en un evento novedoso, al menos en su logística y emplazamiento. Se adoptaba la lógica de convertirlo en un evento de audiencias masivas, y con una vocación educativa, como lo fueran las bienales organizadas por Leonel Estrada en la década anterior. Y gracias en gran medida a Lippard, el arte colombiano dejaba de ser poco a poco un dominio de cierta élite, y la nueva generación de artistas mujeres lograba el reconocimiento.

Como un balance, pasados algunos meses después de terminado el Salón, Ponce de León concluía que

... la descentralización del 31 Salón Nacional de Artistas constituye uno de los principales aciertos de su organización y demostró cómo, gracias al apoyo interinstitucional y regional, se pueden obtener los recursos económicos e infraestructuras óptimas para la realización ejemplar de este certamen fuera de la capital. El Salón Nacional es un apoyo oficial que ofrece un marco de referencia que debe conjugar, en la mejor proporción posible, un estímulo a la actitud creativa con un buen nivel artístico. La calidad, sin embargo, es responsabilidad de los artistas. Y, el diagnóstico y la decantación, responsabilidad de los análisis críticos. (1988, p. 245)

De un año de contrastes, con un mercado del arte suntuario y el dinero flotando, un Salón Nacional inédito en su nivel de profesionalización en medio de los debates, quizá lo más notable sea la sencillez de propósitos de Caro en su *Proyecto 500*:

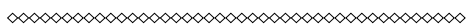
El *Proyecto 500* tiene, por una parte, como fundamento la terquedad y persistencia de la raza indígena que, pese a los exterminios, hoy, al cabo de 500 años, se rehúsa a desaparecer y, por la otra, el medio geográfico, que a pesar de la degradación y la contaminación todavía sigue en pie, mejor dicho, más o menos en tierra.

El *Proyecto 500* es una serie de datos todos tomados de referencias fáciles e inmediatas sobre un sinfín de aspectos de lo indígena y de lo geográfico que, expresados de una manera aleatoria, constituyen la

argumentación de mi discurso (...) Pero el *Proyecto 500* no se queda ahí en la información nomás. El proyecto tiene un espíritu de lucha y de cambio, o al menos, de actos con valor simbólico (...) Limpiarnos de prejuicios y vicios en el lenguaje, como cuando insultamos a alguien de proceder incorrecto, con el bogotanísimo “indio HP” en lugar de decir “fulano ladrón”, para lograr decir algún día con coquetería, buen gusto y elegancia, a cualquier amiga que realmente se lo merezca: “India, india divina”.

Muchos, muchos datos crueles y amargos dichos con su toque de humor serán necesarios para lograr penetrar esa capa de indiferencia y olvido hacia nuestra propia cultura, de la cual hablo tomando como recurso del *Proyecto 500* para que ese día de los 500 años suceda en nosotros y en el mundo un hecho, perdón por las palabras tan metafísicas, de trascendencia cósmica. (Comunicado de prensa, *Proyecto 500*)

1989: NOS SIGUEN PEGANDO ABAJO



El primer ciclo de la violencia del narcotráfico —después vendrían otros—, en el que, como hemos visto, participaron todas las fuerzas legales e ilegales enfrentadas todas entre sí, llegó a su punto más alto en el último año de la década: atentados dinamiteros de todo tipo, ataques guerrilleros, masacres paramilitares, el asesinato de tres candidatos presidenciales, configuran un escenario de desestabilización total de la sociedad. Se había producido un *shock* colectivo, lo que Michael Taussig llamó *la cultura del terror y el espacio de la amnesia, negación y desconcierto*, que “Antonio Caballero lo interpretó en la revista *Semana*, cuando la mujer esa de los cerros, que está con el bidón de gasolina al lado esperando el bus, la de la caricatura: Yo, lo único que no me explico es por qué no me han matado a mí” (Hernández, 1997). Lo más sorprendente de todo es que el mundo del arte

Alberto Sierra y Sonia Gutiérrez, es decir, por tres artistas, dos críticos-curadores y la directora de un Museo. Con la idea de promocionar cultura y turismo, se realizó en la ciudad turística por excelencia, Cartagena, en temporada alta —enero—, una idea embrionaria que tomaría dos décadas después en realizarse exitosamente: el Hay Festival.

Varios artistas consagrados, renombrados o en el proceso de consagración, no quisieron pasar por el proceso de selección, lo que sin duda renovó la escena, aparte, por supuesto, de la descentralización que significó llevar el Salón al Caribe. El evento, valga la pena mencionarlo, repitió los nombres de la tan criticada Bienal de Bogotá. Veintidós de los artistas participantes habían estado en ella, entre los que se contaban cuatro premiados en esta edición del Salón, Rojas, Mazuera, Bibiana Vélez y Hugo Zapata, de un total de seis, pues también recibieron reconocimientos Fabián Rendón y Edelmira Boller.

Como jurado se escogió a Antonio Roda, reconocido por su ecuanimidad, a Guillermo Angulo, un ecléctico personaje que había sido fotógrafo, diplomático y otras cosas más; y a las expertas latinoamericanas Raquel Tibol, que, aunque argentina, era una de las máximas autoridades del arte en México, y Bélgica Rodríguez, quien había sido directora de la Galería de Arte Nacional de Caracas, quienes con honestidad admitieron su ignorancia sobre el arte colombiano, pero por su cultura e inteligencia, contextualizaron lo que sucedía en Colombia en el plano continental y acertaron con los premios, alejando así al Salón de las lógicas comerciales internas, como lo había hecho Lippard el año anterior. En la conferencia realizada en Cartagena, Tibol hábilmente conectó el *Desayuno en las rocas* de Diego Mazuera con la tragedia de Armero;⁵⁶ el revelado parcial de Rojas, *Felicidad perdida*, “de

⁵⁶ “Los dos cuadros de Diego Mazuera también transcurren en un espacio de desasosiego, hay un clima monocromático, hecho de

angustiante miserabilismo” (Tibol, 1990),⁵⁷ con el holocausto del Palacio de Justicia; y las pinturas de Bibiana Vélez y sus perspectivas curvadas, en analogía con el trabajo de Siqueiros.⁵⁸

La crítica no se hizo esperar: Serrano, por ejemplo, quien bien podría darse por satisfecho con la confirmación de sus

ocres, grises y cremas, de dibujo escueto donde el peso recae en la materia, y en la composición, rodeado de los enseres cotidianos del desayuno, un joven se ahoga en una especie de materia fluyente. El lodo metafórico lo ha sorprendido al inicio del día e irremediablemente acabará con su tierna y frágil existencia” (Tibol, 1994, p. 253).

⁵⁷ Sobre la otra obra premiada de Rojas, *Cupido equivocado*, otro revelado parcial en el que se entremezclan figuras precolombinas, casquillos de bala, hachas de piedra y dos autos que se dan a la huida, el artista aclara: “A mí me tocó presenciar una de esas bombas y era imposible no hablar de la situación que se estaba viviendo (...) *Cupido equivocado* viene de estados anímicos personales que cruzan la experiencia, el lugar y el momento que compartió toda una generación: el uso de drogas, la locura colectiva, los carteles del narcotráfico haciéndose sentir por la fuerza, el terrorismo y los atentados. La obra incluye también una hachuela indígena y aproveché muchos accidentes. Por ejemplo, una gota de químico parece un orificio de bala sobre la puerta de un carro. *Cupido equivocado* es una expresión del odio. Cupido es el amor y la flecha cae en un territorio en guerra. Es lo contrario al amor con alas, es el Tánatos” (Gutiérrez, 2009, p. 136).

⁵⁸ “La que sonríe, celebra la vida, el paisaje, la sensualidad, el privilegio de pintar y de existir frente al mar del Caribe es Viviana Vélez en *Dificultad inicial*. Hacia la base de la tela aparece parte de su cuerpo cuando su brazo se dispone a plantar la brocha, empapada de color sobre una superficie, para dar origen a un paisaje marino muy luminoso. Es lo que importa: pintar el mar con su horizonte curvo y sus iridiscentes verdes, azules, amarillos”.

buenas decisiones en la Bienal, tan solo tres meses atrás realizó un ataque despiadado:

Se inauguró por fin el 32 Salón Nacional, y aun cuando su deficiente y amañada organización no permitía muchas esperanzas, el certamen de todas maneras resultó peor de lo que nadie pudo imaginarse: el *súmmum* de la melancolía, el desorden, la improvisación, el despilfarro, la incongruencia y el mal arte. (Serrano, 1989)

Quien no hubiese viajado a Cartagena ese enero y creyera en el criterio del curador del MAM, bien podría dar por cierta su versión. Afortunadamente para el Salón, y para el arte colombiano, la presencia de los jurados elevó el nivel interpretativo del evento, lo dignificó y lo alejó de las rencillas locales, e invitó a mirar de otra manera la producción local. Así como Lippard había sido quizá la tabla de salvamento del Salón anterior, Tibol y Rodríguez valoraron a los artistas que más intensamente estaban viviendo y representando su época.

RELACIÓN CON EL MEDIO

La biblioteca Luis Ángel Arango realizó una exposición de Andrés de Santa María, salpicada por un escándalo sobre obras falsas, certificadas por el principal experto en el país —Serrano—, y continuó con su programa Nuevos nombres y el apoyo al arte universitario —de la Universidad de los Andes— con “Tres décadas de arte uniandino”. El MAM, gracias a sus alianzas con embajadas, realizó la exposición del fotógrafo Bill Brandt, del argentino Luis Felipe Noé, los “Grabados de Henry Moore”, las “Diez fotografías alemanas”, junto a dos retrospectivas amplias de dos paisajistas colombianos: Roberto Páramo y Gonzalo Ariza.

El Museo de Arte de la Universidad Nacional continuó con una programación coherente. Expuso una gran retrospectiva de la obra del uruguayo Luis Camnitzer, con obras que databan de fines de los años sesenta hasta fines de los ochenta. La exposición propició, por así decirlo, el debut de Natalia Gutiérrez en la crítica de arte, que aportó un tono —como el de Marta Rodríguez— más amable, sensitivo y cercano para quien quisiera leer sobre arte.⁵⁹ El Museo también realizó una muestra de Omar Rayo entre octubre y noviembre; expuso a sus profesores participantes en el Salón Nacional, Diego Mazuera y Raúl Cristancho; dio espacio a dos representantes de la nueva abstracción, Armando Londoño y Carlos Salas; tres de la clásica: Bursztyn, Negret y Ramírez, y abrió su auditorio para la *performance*, con María Teresa Hincapié —“Punto de fuga”— y de Marta Rodríguez —“Documento”—. La *performance* de Hincapié, “Punto de fuga”, constituía una rara experiencia para el entorno universitario. Durante tres días y por espacio de doce horas diarias, la artista realizó “los actos cotidianos más sencillos y elementales en la vida de una mujer: levantarse, lavar, barrer, cocinar”; una versión previa de “Una cosa es una cosa”, con la que ganó el premio en el Salón Nacional del año siguiente. Como “un punto de fuga hacia el infinito y punto de partida hacia nosotros mismos”, calificó Marta Rodríguez la acción de Hincapié (Rodríguez, 1989b, p. 113).

⁵⁹ “Toda una experiencia recorrer la exposición retrospectiva de Luis Camnitzer, sobre todo con alumnos de diseño, que entran tímidamente casi con los mismos prejuicios culturales que ha limitado la sensibilidad durante toda la vida, pero que de pronto van comprendiendo el juego de palabras y de sutiles barreras visuales, que incluso hacen que el cuerpo participe y a veces a través de asociaciones, encuentran esquinas, rincones, espacios que están en la mente. Cuando esto se descubre, la vivencia del arte es intensa” (Gutiérrez, 1989, p.119).

Dibujo bajo el agua, de Mazuera, realizado en el patio del Museo, era una instalación de veinte dibujos “realizados en formaleas de cemento armado, cada una con las sus características propias, trabajados con crayolas, acrílicos, arenas y tierras, así como algunos elementos vegetales” (Rodríguez, 1989a). Las obras de Cristancho —pinturas, dibujos y una xilografía de gran tamaño— mostraban interés por “un pensamiento animista, y a través de este, en un espacio conceptual premoderno”; para Rodríguez, “una voz portadora de las inquietudes del hombre latinoamericano en permanente búsqueda de sus raíces y de su origen, que quiere recoger y descubrir su historia, para así retomar sus auténticos valores y conferir una forma y un sentido a su olvidada identidad” (Rodríguez, 1989c, p. 115).

En el Centro Colombo Americano, Rubiano curó la exposición “Soportes pictóricos no convencionales”, invitó a Denis Echevarría, Teresa Sánchez, Camilo Velásquez, Luis Fernando Zapata, Jairo Iván Toro y Nadín Ospina, el último de los cuales se encontraba realizando sus esculturas pintadas. Patricia Escobar las describió como

... obras que, dentro de este grupo de pinturas tridimensionales, más fácilmente se pueden definir o ubicar en el campo de la figuración. Tucanes y tapires en resina de poliéster que se posan en un círculo, o en un árbol con forma de torso femenino. Estos, reciben un tratamiento pictórico expresionista, unas veces con cuidadoso chorreado y otras con brochazos rápidos y cortos en colores tropicales, donde el artista camufla estos soportes de alusiones ecológicas. Estas obras de apariencia surrealista llevan una carga de humor e ironía. (Escobar, 1989, p. 110)

Estas obras de Ospina, junto a las que habían participado en la Bial de Bogotá, fueron seleccionadas para participar en

revivió *Los suicidas del Sisga* de B. González —que parte de una fotografía—. La exposición de Becky Mayer “Tres propuestas de fotografía”, dividió los trabajos de la artista en los tres métodos utilizados: pinturas con esmalte, plomo, tiza y tierra; teñidos, desenfoques y ampliación a través de seda, y miniaturas en polaroids intervenidas (M. González, 1989, p. 119).

Por su parte, Eduardo Carvajal, parte del grupo de Cali, expuso sus fotografías de las filmaciones de *Pura sangre* y *La mansión de Araucaima*, en la Sala de la Sociedad de Mejoras Públicas.

Obviamente, buena parte de la programación del Museo se dedicó a la pintura, exponiendo a Nancy Friedman y Patricia Tavera y realizando la colectiva “Cinco pintores abstractos”, una vez más combinando a los artistas de Cali, o nacidos allí, con los que estaban recibiendo atención nacional. En este caso, todos nacidos entre 1951 y 1956, siguiendo la tendencia del momento, hacer exposiciones con artistas menores de cuarenta años de edad, en este caso, Dueñas, Luis Fernando Roldán, Salas, Santiago Uribe y Luis Fernando Zapata.

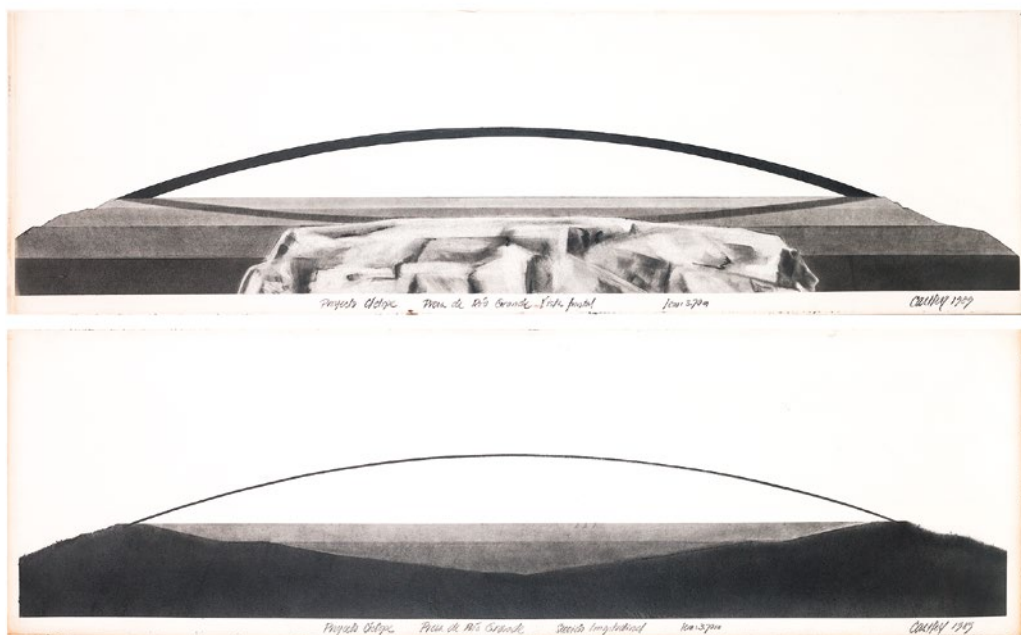
La Cámara de Comercio realizó “Doce escultores colombianos”, con la participación de Barney, Germán Botero, Antonio I. Caro, Cristóbal Castro, Consuelo Gómez, Juan Luis Mesa, Nadín Ospina, Jorge Alberto Reyes, Rosenberg Sandoval y Hugo Zapata, completando así la lista de los participantes de la Bienal de Bogotá.

RÍO GRANDE

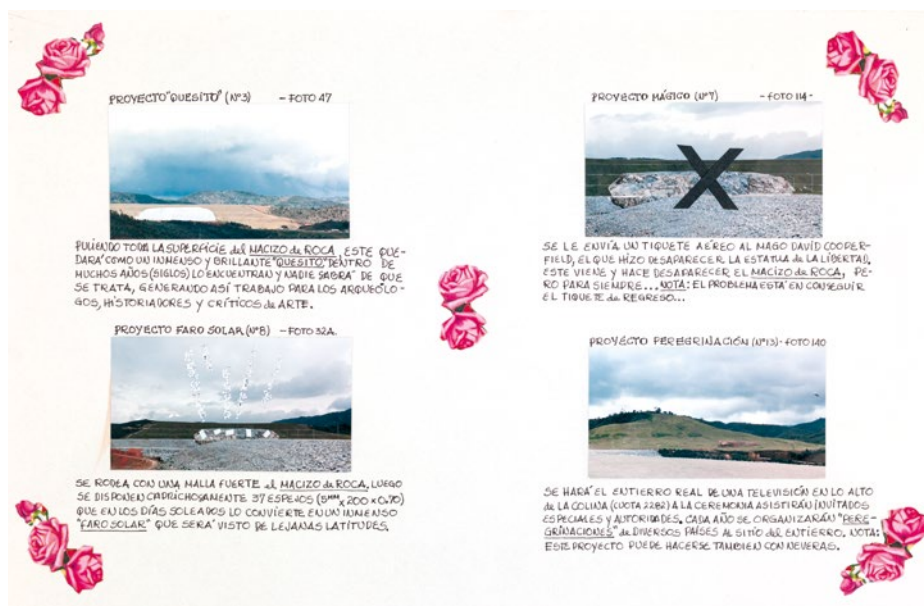
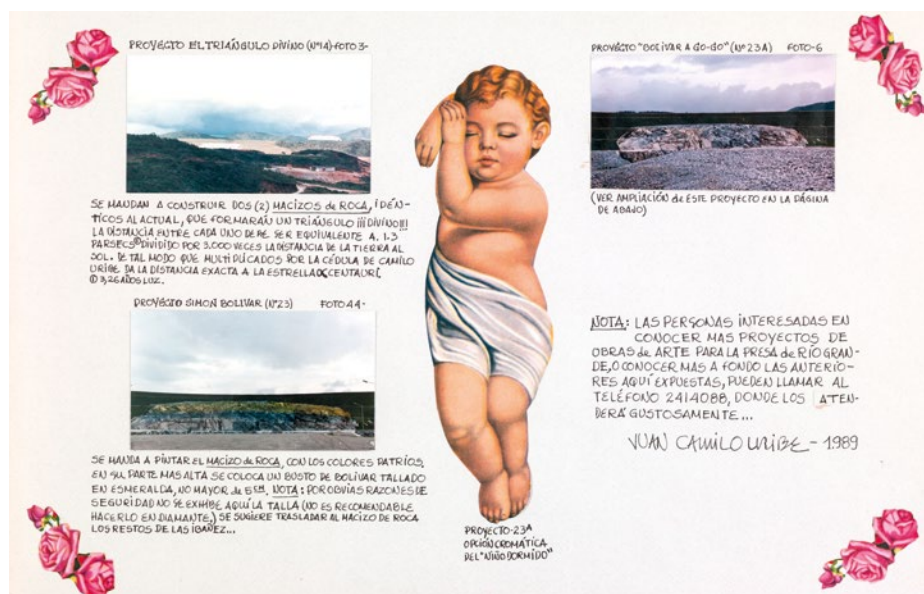
oooooooooooooooooooooooooooo

El evento más importante para Medellín, una ciudad sitiada por la violencia, fue el Concurso Nacional de Arte Río Grande II, de las cada vez más poderosas Empresas Públicas de Medellín. Con la coordinación de Jesús Gaviria y un comité de selección en el que participaron Gabriel Jaime Betancourt, Luis Fernando Valencia, Carlos Arturo Fernández, Juan Alberto Gaviria y

Alberto Sierra, con la bendición de Leonel Estrada y un jurado que incluía a Sierra, el artista venezolano Carlos Cruz-Diez y el crítico de arte brasileño Federico Moraes, quien una década atrás había escrito *Colombia, un país redondo*. Se presentaron 71 proyectos y se premió a un buen grupo de artistas locales, como era de esperarse —Álvaro Marín, Jorge Ortiz, Luis Fernando Peláez, Julián Posada, Jorge Aristizábal, Ronny Vayda, Hugo Zapata y Fernando Sierra—, al tiempo que se reconoció a otros —Consuelo Gómez, Miguel Ángel Rojas— y se dio el premio de consolación —las menciones— a John Castles, Mónica Negret y Doris Salcedo.



John Castles, *Proyecto Cílope, pieza 2* (proyecto para el Concurso Nacional de Arte Riogrande II) dibujo, sección longitudinal, 1989. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Juan Camilo Uribe, *Álbum*, proyecto para el Concurso Nacional de Arte Riogrande II, imágenes intervenidas (cuatro fotografías), 1989. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Juan Camilo Uribe, *Álbum* (detalles), proyecto para el Concurso Nacional de Arte Riogrande II, imágenes intervenidas (cuatro fotografías), 1989. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



Juan Camilo Uribe, *Álbum* (detalles), proyecto para el Concurso Nacional de Arte Riogrande II, imágenes intervenidas (cuatro fotografías), 1989. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.



John Castles, *Proyecto Cíclope, pieza I* (proyecto para el Concurso Nacional de Arte Riogrande II), *collage* fotográfico, 28 x 138 cm, 1989. Cortesía del Proyecto Bachué. Fotografía: Óscar Monsalve.

La idea irrealizable, e irrealizada, era convocar a los artistas para trabajar la relación entre arte e ingeniería, “que ha sido una constante en la tradición plástica antioqueña”, para una obra de arte en la represa Río Grande II, antecesora de la descomunal y desastrosa Hidroituango.

Desde proyectos utópicos hasta tomaduras de pelo, obras graves, papalotes gigantes, espirales que no aclaraban si eran o no homenajes a Smithson, la convocatoria refrescó una escena del arte absorbida casi en su totalidad por la pintura.

En medio de la guerra, en una ciudad en la que se hacía cada vez más difícil vivir, logró reabrir su sala el Colombo Americano con la muestra “Artistas premiados de la Universidad Nacional”, en la que se combinaban todas las generaciones, mientras el MAMM continuó con su Salón de Arte Joven Rabinovich.

La fundación del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga en su sede actual, con la exposición “Ramírez Villamizar escultor”,

Callejón, Garcés Velázquez,⁶² El Museo,⁶³ Pluma Arte Moderno, Iber Arte, Luis Pérez, Gardner Torres, Iriarte, Quintana, Meindl, la más antigua, dedicada a los maestros europeos, y las recién fundadas Arte 19 y Valenzuela y Klenner. Por supuesto, estábamos llegando al fin de los años ochenta, cuando lo importante era gastar y ganar mucho dinero.

La exposición de Luis Luna atrajo la mayor atención crítica, y en un inusual consenso positivo fue bien considerada por Ponce, Aguilar y Gutiérrez, aunque “la exposición del año” la protagonizó el mexicano José Luis Cuevas, una verdadera celebridad del arte latinoamericano que se comportó como tal, y que concedió múltiples entrevistas en la televisión y la prensa nacional, despotricando a gusto contra Fernando Botero.

⁶² Garcés Velázquez arrancó el año con una exposición titulada “El hierro”, una colectiva en la que primaban obviamente los artistas minimalistas de Medellín. Expuso también al recién premiado en el Salón Nacional Diego Mazuera, a otro artista de Medellín, José Antonio Suárez, Ana María Rueda, y concluyó su año con Santiago Cárdenas.

⁶³ El Museo, con su acervo grande, capital gigantesco y una majestuosa sede de cinco pisos, aprovechó el revisionismo histórico y el lugar que podía tomar — como museo — y realizó una extensa colectiva titulada “Conceptos abstractos”, y reencauchó, con “Retales, partes y perfiles”, a Bernardo Salcedo y su producción más reciente.

1990: CORONA CHIBCHA



La serie de asesinatos de origen político que se ha presentado en Colombia en los últimos años ha provocado, aparte de la indignación y protesta previsibles, una explosión de denuncias y profecías apocalípticas acerca de la “crisis” moral en la que se encuentra el país. Ningún dirigente, columnista o político ha dejado de pronunciarse sobre la inminente degradación social en que ha caído Colombia, debido a factores desestabilizantes como el narcotráfico, en su versión guerrillera, el paramilitarismo derechista y la indiferencia y corrupción de la mayoría de la clase política. En suma, Colombia se encuentra al borde de un abismo tan oscuro como insondable y terminal. La solución, se dice y se espera, vendrá algún día lejano. ¿Cómo? Aparentemente no lo sabe nadie. Lo que importa es articular la profecía del desastre.

Los interrogantes (...) son aplicables a los pesimistas visionarios colombianos, aquellos que trabajan en el terreno político y social. ¿Pero los pintores sucumben también a la mordaza neoposliberal crítica derrideana?

Ya que la mejor pintura siempre está ligada a una buena conciencia perceptiva, la respuesta se halla en la zona tambaleante de lo que podríamos llamar misterio razonado, que se deriva necesariamente de una asimilación de información formal y cultural, proveniente de experiencias nacionales e internacionales. (Aguilar, 1990)

CONTRA LA PARED

Los años que abren y cierran una década son especialmente interesantes: se recapitula y profetiza, o al menos así se hacía antes. Las predicciones, a veces innecesarias y narcisistas, eran tentadoras. El MAMM, por ejemplo, convocó, para la exposición “Los críticos y el arte de los 90” a “la cúpula”, a quienes se sumaban fuerzas locales, Carlos Arturo Fernández y Darío Ruiz, para que ocho expertos en arte escogieran a ocho artistas y sus obras, aunque nadie recordó “Un arte para los años 80”. Miguel González escogió a Cristina Llano, de Cali; Escallón, a Lorenzo Jaramillo; Aguilar, a Carlos Salas; Rubiano, a Cristóbal Castro; Barrios, a Bibiana Vélez; Ruiz, a Diego Mazuera; Serrano, a Nadín Ospina; y Fernández optó por Armando Montoya. Así se conformaba una muestra de pintura que se repetía en otra conformación en Cali, en la galería Figuras, con la exposición “Diez pintores”, en la que a los pintores del arte de los noventa se unían Ana María Rueda, Cristancho, Luna y Tavera.



Luis Luna, *Gran hazaña*, óleo sobre tela y madera, 1990. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Luis Luna, *Sin título*, óleo sobre madera, 1990. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Esta apuesta colectiva, totalmente centrada en la pintura, resultó en una predicción errada, pues el arte de los años noventa estaría hecho de otras cosas. El inevitable relevo generacional que se anunciaba llegaría, pero en manos de artistas que, precisamente, no pintaban. De hecho, nadie parecía siquiera intuir que la danza de los millones del mercado del arte estaba próxima a acabarse, y que su eclipse oscurecería, en algunos casos hasta hoy, la carrera de varios artistas.

EL PEDREGAL

xx

Las exposiciones de artistas mujeres fueron las más significativas del año. Beatriz González, a la vez que enseñaba sus pinturas recientes en Garcés Velázquez, generosamente expuso en el Museo de la Universidad Nacional, y donó su *Mural para una fábrica socialista*, obra ya icónica en el año de la caída del muro de Berlín. El balance de su trabajo a fines del decenio era resumido así por Aguilar:

Podría sugerirse que Beatriz González maduró artísticamente en los 70, mientras el país lo hacía políticamente, y una mirada analítica a su obra de los 80 lo confirma. Ya no hay muebles u objetos populares pintados con esmalte barato. O sea, ya no existe esa inocultable burla velada hacia el fenómeno de una cultura popular. Y también han desaparecido las versiones provincianas de obras de arte famosas. O sea que González ya no se maravilla ante la cultura culta. Lo que se ve ahora es una iconografía colombiana poderosa expandida por los fuertes medios de comunicación: expresidentes de la República, Lucho Herrera, Higuaita, narcotraficantes muertos, soldados camuflados. Estos nuevos mitos

colombianos, superestrellas con fanáticos y todo lo demás, se hallan dibujados y pintados con el más desarrollado y sofisticado sentido colorístico que pueda darse en Colombia. (Aguilar, 1990)

Sin duda alguna, el país había cambiado, y González lo había atestiguado. No era la Colombia descrita en 1981 por Cobo Borda, que “ya lee por fin, masivamente, y no en ediciones de 3.000 ejemplares, a Kalimán, Popeye y Condorito”: ahora dominaba esa “iconografía colombiana poderosa expandida por los fuertes medios de comunicación”, que describe Aguilar.

Colombia era cada vez más un país interconectado, diverso y que empezaba a creer en sí mismo. Precisamente, en 1990 se definía el futuro de la nación, con el llamado a la Asamblea Nacional Constituyente, que tomaría forma en 1991. Sin embargo, la guerra a las drogas seguía tomando los espacios del arte como objetivo militar. Los esfuerzos del MAMM quedaron truncados por el atentado terrorista del que fue víctima. Aun así, sorprendentemente, Medellín continuó su vida, reforzando su ánimo regionalista.⁶⁴

Quizá ante la diversidad de propuestas que se disparaban en todos los sentidos, el Museo La Tertulia se enfocó totalmente en los medios bidimensionales, exhibiendo los dibujos recientes de Caballero, las pinturas de Mazuera y abriendo el espacio para las nuevas pintoras Bibiana Vélez y Cristina Llano. Vélez presentó sus telas sobre óleo, en simultánea, ese año, en Garcés Velázquez, y añadió en la muestra de Cali la instalación *El día*

⁶⁴ La BPP realizó una exposición de mujeres artistas, 30 nombres, todas de Medellín, a lo que se sumó “Viven y trabajan en Medellín” con 45 artistas, y “Pequeño formato”. La Sala Suramericana exhibió “Premios de los salones nacionales” con, no sobra decirlo, los artistas de Medellín Vayda, Castles, Botero y Zapata.

y la noche, una pintura expandida en dos grandes estandartes. Llano, en su primera individual, ocupó dos salas del Museo. Al igual que Vélez, era muy joven, aunque de temperamento muy diferente. Vélez, quien vivía en Cartagena, trataba temas marinos, oníricos y autobiográficos, con una paleta sofisticada y pinceladas cargadas, con títulos como *Flotante*, *Los caminos del reino* y *Nocturno*. Llano, por su parte, expresaba el temperamento urbano de Cali pintando rápido, con pocos colores y en acrílico (gran formato), con títulos como *Totalmente desnudo*, *El encierro*, *Contra la pared*, *Rojo sin fronteras* y *Hasta el fin*. Sus pinturas no estaban muy lejos de la película que mejor supo explicar el proceso migratorio posterior al periodo de la Violencia y su transición a la violencia narco: *Rodrigo D, no futuro*.



Cristina
Llano, *Rojo sin
fronteras*, óleo
sobre tela, 1988.
Cortesía del
Museo de Arte
Moderno de
Bogotá.



Carlos Salazar, *El rapto de Europa*, óleo sobre tela, 1990. Cortesía del artista.

En Pamplona se abrió el Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar, una iniciativa del propio artista para su ciudad natal, que contó con ayuda del Banco de la República, para la restauración de la casa colonial donde está el Museo.

La Biblioteca Luis Ángel Arango reabrió sus puertas con la exposición de esculturas de Edgar Degas. La pertinencia del programa Nuevos Nombres se confirmó en el aniversario de su primer lustro de actividad, con la muestra “Nuevos nombres: Seguimiento”, a la que Ponce de León invitó a Ospina, Cardoso, Luna, Salazar, Salcedo y Suárez, al tiempo que seleccionaba un nuevo grupo para la versión de ese año, en el que se contaban los pintores del Caribe Carlos Gómez y Delcy Morelos.



Bibiana Vélez, *Políptico*, óleo sobre tela, 1990. Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Carlos Salazar, *Deyanira y Hércules antiguo*, óleo sobre tela, 1990.
Cortesía del artista.

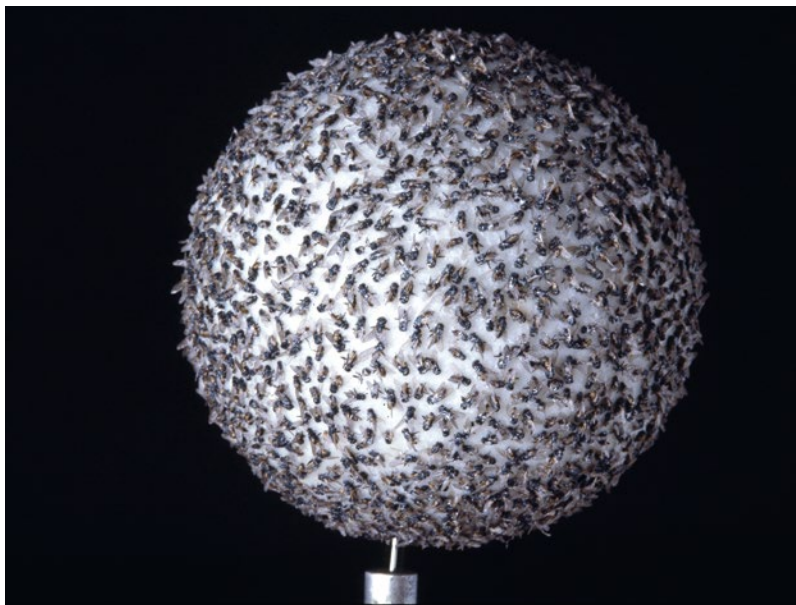
El MAM realizó su II Bienal de Bogotá, con 47 artistas escogidos por “la cúpula” (Aguilar, González, Barrios, Valencia, Serrano), a los que se sumó Ana María Escallón, dejando en claro que la celebración neoexpresionista de dos años atrás había sido una despedida a los tamaños heroicos y a los colores estridentes. La II Bienal de Bogotá inició la era de las instalaciones, que duraría hasta bien entrados los noventa, y que permitió darles una continuidad a los gestos expresivos neorrománticos; extenderse a temas y materiales populares, incluso ancestrales, y adoptar las narrativas del multiculturalismo, abriéndoles paso a Jorge Julián Aristizábal, Danilo Dueñas, Luis Hernando Giraldo, Carlos Gómez, Juan Fernando Herrán, María Teresa Hincapié, Luz Ángela Lizarazo, Armando Londoño, Cecilia Ordóñez, Ana Patricia Palacios, Eduardo Pradilla, José Alejandro Restrepo, Víctor Robledo y Luis Fernando Roldan, entre otros.

Realmente es sorprendente que en un periodo de tiempo tan corto surgiera otro grupo de artistas jóvenes diferentes al de la Bienal anterior, evidencia indirecta del crecimiento de una nueva clase media urbana, de su ascenso social y de la credibilidad que ganaba el arte, comercialmente disparado, con instituciones fortalecidas y bien dirigidas, y un grupo de críticos de arte muy activos, que llegaban a su mejor momento.

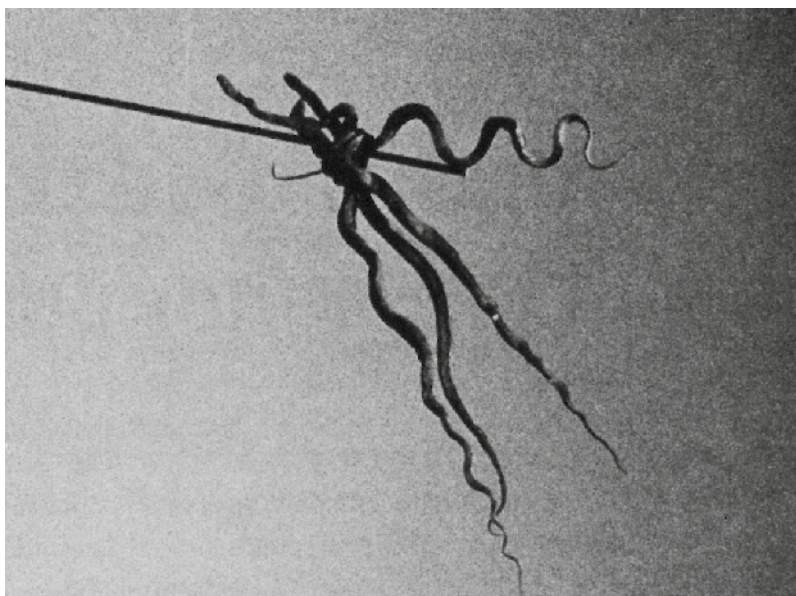
María Fernanda Cardoso recibió un premio por sus piezas escultóricas “construidas en tubos de metal, de una apariencia liviana, dentro de las cuales se incrustan animales disecados, lagartijas, culebras, ranas, grillos, moscas y lombrices”, que se justificaban, y se justifican aún hoy en día, por ser “alusiones a ritos, ceremonias y circunstancias de nuestro pasado indígena, pero procesado por una concepción muy contemporánea del espacio y los materiales”.⁶⁵

En concreto, *Ranas bailando sobre la pared*, *Sin título* y *Corona para una princesa chibcha*, “entre la repulsión y lo decorativo”, provocaron, obviamente, “una fuerte reacción emocional y psicológica y un cuestionamiento moral en el público”, más aún porque resultaron premiadas. De hecho, se cuestionó, quizá por primera vez, el uso cruel de los cuerpos de ranas, lagartijas y culebras ensartadas en metal por la artista. Para Ponce León, “la mitología precolombina influye menos en la interpretación de las obras; prevalece más bien el agobio de una sociedad signada por la muerte y la violencia cotidiana” (Ponce de León, 2000, pp. 217-222).

⁶⁵ Para Álvaro Barrios “una sorprendente nitidez formal y conceptual que plantea una lectura panteísta de la naturaleza (los lagartos muertos son presentados como corona, también en su sentido conceptual con nuestros antepasados precolombinos) que ilustra correctamente cómo el buen arte colombiano puede tener raíces propias y proyección universal a un tiempo” (Barrios, 1990).



María Fernanda Cardoso, *Sol negro*, moscas sobre icopor, 1990.
Cortesía del Museo de Arte Moderno de Bogotá.



María Fernanda Cardoso, *Sin título*, material orgánico y metal,
1990. Cortesía de la artista.

Cardoso afirma al respecto:

Yo estaba interesada en trabajar en la frontera entre lo que es arte y lo que no es arte. En ese borde en que si tú empujas un poquito es arte, pero que, si no empujas lo suficiente, no es arte. Una rana muerta, por ejemplo. La metáfora que yo utilizaba era el príncipe y el sapo. ¿Qué ves? Y al trabajar en ese límite es ambos, porque la lectura salta de un lado para otro. Esas obras no son bellas. Esos sapos están muertos y están con gestos de momia, no pretenden ser bonitos como en la taxidermia, donde pretenden estar vivos con la belleza del color y la vida. No, acá están chupados. Lo que yo hice fue estirarlos un poquito y colocarlos en posición geométrica, sacarlos de la lectura de cadáver para que se volvieran arte, pero era un gesto mínimo. Y de ahí también a conectarlos unos con otros de una manera muy mínima. Me interesaba mucho también que no hubiera protección de nosotros con ellos o de ellos con nosotros. Que estuvieran ahí y son frágiles y vulnerables a nosotros. Y nosotros estamos confrontados al acercarnos, porque de verdad te miran. (Obrist, 2007, p. 280)

EXCÉNTRICO Y POCO MENOS QUE EXÓTICO

Con más de 357 artistas participantes, algo que solo volvería a repetirse 25 años después en ARTBO, pero en las mismas instalaciones de Corferias, se realizó una nueva versión del Salón Nacional, que el crítico cubano Gerardo Mosquera elogió por

la calidad y el oficio de los trabajos, pero que encontró poco conectada con una identidad nacional.

En esta versión, Colcultura perfeccionó el modelo de evento que se propuso inicialmente en Medellín cuatro años atrás, y llegó a unas dimensiones —de espacio, público y obras participantes— nunca antes vistas. Se hizo coincidir con la Feria del Libro, lo que atrajo a un público aún más amplio del habitual. Esto no quiere decir que el evento fuese impecable.

Según Jaime Cerón,

Había una enorme expectativa pues llevaba años sin presentarse en Bogotá, dado que en el 87 había sido en Medellín y en el 89 en Cartagena. Habían pasado cuatro años entonces en los que no se había podido ver arte en esa magnitud en Bogotá. El evento fue grandísimo por el tema de los 50 años. Sin embargo, la reacción fue la de siempre: a nadie le gustó, ni siquiera a los que se sentían obviamente maltratados dado que tenían que pagarlo todo de su bolsillo. Para la gente de fuera de Bogotá el costo del transporte de las obras (de ida y vuelta) y su propio traslado y manutención era en verdad muy oneroso. Era bastante doloroso ver una inversión tan grande por parte de los artistas que, sin saberlo, cofinanciaban al Estado en el proyecto, cuando se supone que el Estado era el que les estaba dando algo a los artistas. (Cerón, 2013)

A pesar del juicio negativo sobre el Salón, debe reconocerse que gran parte del público nacional, quizá con la excepción de quienes una década atrás habrían recorrido el “kilómetro de arte” de la Bienal de Medellín, en 1981, no había podido presenciar un evento de arte de tal magnitud.

No era un salón incluyente; de hecho, había que pagar la entrada, pero por sus dimensiones y el número de artistas participantes, era una apuesta por hacer visible casi todo lo que existía, lo que no escapó a los críticos de arte, siempre perspicaces: “Hoy la experimentación se consolida a tal punto, que no tendría sentido realizar un salón de rechazados porque prácticamente todos están admitidos” (Gutiérrez, 1990, pp. 39-44).

Por primera vez el gran público podía ver una cantidad semejante de obras de arte juntas, lo que creó lecturas negativas:

¿Y cuál fue la reacción del público? La normal. La gente se sintió desconcertada ante tantas novedades y ante tantas cosas que difícilmente se pueden entender como arte. Se siente agredida ante tanta violencia, ante tanta distorsión y ante tanta chabacanería. Y, finalmente, incapaz de entender o poder acceder a los significados de muchas de las obras expuestas. Sentimientos normales porque el público en general siempre está rezagado con respecto a las actividades de los artistas, difícilmente acepta que el arte también sea tan violento como la misma realidad, y no tiene argumentos o sobreentendidos para comprender tanto arte autorreferencial. (Rubiano, 1990, p. 89)

Para Natalia Gutiérrez, “cerámica, caramelo, carbón, estopa, alambre de púas, botas y machetes están ahí sin despertar sorpresa ni asustar a nadie, porque, si de estimular los sentidos se trata, la televisión o la calle son más eficaces”.

Sus comentarios, como los de Rubiano, dejan ver hoy, más que un acertado o errado juicio estético, la sorpresa que ambos se llevaron al presenciar por primera vez un conjunto tan amplio de obras de artistas colombianos. La “chabacanería” y “el carbón, estopa, alambre de púas, botas y machetes” que usaban los artistas, estaba revelando realmente el cambio de conciencia estética

de los jóvenes de un país que se había transformado. Ya sería imposible volver a un salón donde se aplaudiera a los artistas modernos, o incluso a los artistas de la figuración, el erotismo y la violencia que reinaran en el evento un lustro atrás. El arte colombiano dejaba de ser un dominio de las élites.

De nuevo, los jóvenes eran la prioridad, y se celebró sin excepción el premio otorgado a María Teresa Hincapié por su *performance* *Una cosa es una cosa*, en palabras de Marta Rodríguez, “una alegoría conmovedora de las largas jornadas de trabajo y de la existencia monótona y sin horizontes de mucha gente del mundo”. Hincapié realizó las rutinas de ordenar sin parar los objetos cotidianos, sus propias pertenencias, algo que había ensayado en el auditorio del Museo de la UN un año atrás. Tomó por sorpresa al público, y así como lo inmaterial auguró una práctica artística más libre y desenvuelta una década atrás, Hincapié, quien venía del mundo del teatro, puso de presente lo cotidiano, lo mundano y lo obligatorio. Quizá, al finalizar la década, se encontraba el arte de los años ochenta y no había tanta distancia, más allá de ser dos refranes, entre *La letra con sangre entra* y *Una cosa es una cosa*.

La unanimidad en el reconocimiento de Hincapié, que llegó a los medios de comunicación, siempre apáticos a la cultura, demostró un enorme cambio en la recepción de lo que se consideraba artístico, especialmente si tenemos en cuenta el rechazo que había sufrido tiempo atrás Rosenberg Sandoval, tan afín a Hincapié en su poética y en su trabajo como *performer*, tildado de “ignorante” por Marta Traba en 1982.

Unánimemente, el Salón Nacional fue considerado un evento que demostraba el superávit de obras y artistas en el país, lo que no dejaba de presentar interrogantes sobre el futuro de una bonanza cultural que probablemente fuera una burbuja. La conclusión de lo que fue el evento, de los nuevos cambios en la orientación de la cultura colombiana y de su fragilidad, la hizo Miguel González:

No es común encontrar varios centenares de personas dedicadas profesionalmente a trabajar en un oficio que hasta hace poco se consideraba excéntrico y poco menos que exótico. Seguramente ese ejercicio continuado y creciente ha producido las ideas fértiles del arte nacional que son también el resultado de un entusiasmo en aumento por la práctica artística, no necesariamente afortunada. Para que se dé un profesional con continuidad y obra coherente se necesitan condiciones esenciales, no sólo a nivel intelectual y estilístico, sino en el ámbito social. El arte es parte de la ideología circundante y ha podido valerse de muchos medios para conquistar como protagonista un escenario. (González, 1990, pp. 54-56)

EL SENTIMIENTO RELIGIOSO

El desenlace final del arte en esta década puede rastrearse en dos artistas que coincidentalmente expusieron en una sala donde —al menos en Bogotá— el arte de los años ochenta había empezado una década atrás, la galería Garcés Velázquez. En septiembre, Luis Caballero decidió realizar algo inédito: dibujar un gran mural en carboncillo de 6 por 6 metros, en la pared de fondo de esa galería que había sido una iglesia, permitiendo además que el público pudiese entrar y hablar con él durante el proceso. En ese momento, Caballero gozaba de un enorme respeto. Fiel a sus principios, sus dibujos de cuerpos masculinos eran una muy profunda y sentida manera —a la vez muy erótica— de expresar su herencia cultural. Hijo de Eduardo Caballero, un escritor que había relatado el sufrimiento del campesinado de Santander y Boyacá durante el periodo de la Violencia, era terco como pintor y jamás había renunciado a sus temas ni a sus herramientas, tan simples como unos pinceles, unos carboncillos y unos lápices.

Tampoco había cometido el error de querer estar a la moda, que tanto les había costado a otros artistas de su generación, y su respetabilidad generacional, artística, personal y profesional era comparable solo con la de Santiago Cárdenas. Su carisma y su sencillez se hicieron evidentes en un reportaje televisivo en el que respondió las preguntas del modo más sencillo: “Lo que cuenta en un pintor son sus cuadros y no su historia personal. Yo soy simplemente un pintor”. Cuando le preguntaron sobre su decisión de realizar este mural, que sin duda es una gran declaración sobre la extralimitada capacidad de ser crueles de los colombianos, dijo:

No sabría claramente qué decir a propósito de la violencia en mis cuadros, en las imágenes de la violencia me fascina, aunque le tenga horror, a la violencia misma. Esa fascinación trato de exorcizarla en mis cuadros, y para mí siempre va ligada al sentimiento religioso. Como decía antes, mi pintura es un esfuerzo para recrear las imágenes religiosas de mi infancia, en las que se confundían la religión con el erotismo y la violencia. (Arte y Cultura, 1990)

La exposición de Doris Salcedo en la misma sala significó su rotundo reconocimiento. Anticipadamente promovida por Ponce de León, quien afirmó en las páginas de *El Tiempo* que la artista “ocupa un lugar excepcional en el arte colombiano” —con el paso del tiempo quedó claro que no se equivocaba—, su muestra en la misma Garcés Velázquez atrajo gran atención crítica. Natalia Gutiérrez describió la exposición con detalle y agudeza:

La invitación al espectador comienza por el uso de objetos sacados del mundo real a nuestra escala, como una camisa o un catre, que pueden ser míos o de alguien, de tal manera que no es posible asumirlos

racionalmente, además porque están modificados recalcando el espíritu de esculpir y pintar, en este caso con otro tipo de acción, como es envolver y con otros materiales que permiten múltiples asociaciones, más orgánicas que racionales.

El espacio en la instalación está ampliado por el calor y el frío. Los catres iluminados, envueltos en un material tan orgánico como las tripas de pollo, marcan la tibieza de una pérdida reciente; le siguen una serie de camisas recopiladas y guardadas como en la oscuridad de un archivo sin escapatoria, recubiertas por el yeso que las hace cada vez más rígidas y frías, pero en las que quedan congelados fragmentos de vida que son los que probablemente van a activar los recuerdos.

Lo anterior hace que esta exposición sea renovadora para el arte, pero también plantea un gran interrogante. Al trabajar con las huellas de la conciencia en el espacio, que han descubierto un artista que no “irrumpe” de la sociedad colombiana y por tanto las huellas que deja son más restos de una actitud, de un comportamiento, homogenizado, incluso extranjerizado por el orden y el apego a ciertas fórmulas y no el reflejo de una conciencia colectiva. (1990, p. 128)

La actitud homogeneizada, extranjerizada de Salcedo, fue detectada también por Serrano, quien, aprovechando la evidente influencia de Joseph Beuys en Salcedo, se burló de la artista en su reseña “Doris Beuys”, y sin querer profetizar, de alguna manera lo hizo, anunciando sin saber el futuro brillante que se anunciaba para la artista:

Es de esperarse que para la retrospectiva de todas las siete obras que, al paso que va, habrá producido Doris Salcedo para comienzos del siglo XXI, la galería Garcés Velázquez haya recuperado la ruta artística que la aprestigió durante los años setenta y comienzos de los ochenta y la cual ha perdido tan ostensiblemente, y que haya podido para ese entonces construir una rampa, que le permita a la artista trabajar también con pianos, trineos, pilas de grasa y camionetas Volkswagen. (Serrano, 1990)

La exposición de Salcedo significaba eso y más. La establecían, y a Carolina Ponce de León, que la había acompañado desde sus inicios, como la nueva vanguardia del arte en Colombia.

En el próximo lustro, se afirmarían internacionalmente como la dupla de artista y curadora más significativa de Colombia. Era el relevo —quizá temporal— de la generación de Serrano y Caballero, del MAM y el Salón Atenas, por la de los Nuevos Nombres, del Banco de la República.

Vista desde otra perspectiva, la exposición, en esencia, se relacionaba con *Trampa*, de Herazo, o *La letra con sangre entra*, de Hernández, presentadas en Bogotá una década atrás. Nadie podía imaginarse, y nadie percibió, que la artista más importante de estos confines surgiera precisamente del arte de los años ochenta, con su combinación de elementos de la vida cotidiana distorsionada por la violencia institucional.

La exposición de Salcedo, casi como un acto ritual, realizada después del mural de Caballero, ratificaba que una era entera del arte colombiano eclipsaba. La mezcla de violencia y erotismo parecía ya quedarse corta, y el realismo académico no era ya un patrón para seguir. Una nueva subjetividad, que compartían Salcedo, Cardoso e Hincapié, entre otras, emergía. Una atención a lo cotidiano, lo normal, pero también a lo crudo y lo hostil, se manifestaba. Una actitud que tenía un vínculo directo, hasta

hoy apenas atendido, con artistas de la generación anterior, como María Evelia Marmolejo, Karen Lamassonne y Patricia Bonilla. El artista europeizado, que tenía que peregrinar a Europa a educarse —ni Cardoso, ni Salcedo ni Bonilla lo habían hecho— era un mito que comenzaba a derrumbarse.

En un año incierto, con dos candidatos presidenciales de la izquierda asesinados, la apertura económica del gobierno Gaviria en preparación y el llamado a la Asamblea Nacional Constituyente, el arte colombiano asumía un nuevo rostro, en el que nos reconocemos cada día más.

EPÍLOGO: EL ESLABÓN PERDIDO



Generalmente los balances sobre una década se hacen en el año en que termina, y después se olvidan. El *mea culpa* generalizado y el clima de acusaciones recíprocas crearon para el futuro una idea distorsionada en un amplio momento en el que, como era de esperarse, las tendencias internacionales dictaron lo que sucedería, pero también permitieron un espacio en el que se produjeron obras significativas con carácter único. Las opiniones, generalmente negativas, sobre esa década no permitieron valorar la génesis creativa que dio frutos en su momento y que empujó al arte colombiano a un nuevo estadio. Quizás por ello Aguilar haya dicho que “la década que termina fue más bien un campo de batalla estilístico donde Colombia desarrolló el pluralismo artístico e ideológico que definió también a la escena internacional”.

Aun así, es necesario recordar la negatividad con que se despidió a un periodo importante del arte en Colombia. Beatriz González, en su recuento “¿Y ahora qué nos depara el pasado?”, resumió los procesos de la década en una terminología marcial que se presta a muchos equívocos, y que evidencia una falta de veracidad vergonzosa:

En la provincia se disputaban el liderazgo Cali, Medellín y Barranquilla. Al iniciarse 1980, se comenzó a sentir el efecto de las grandes dosis de arte conceptual que se habían inyectado de modo irresponsable al finalizar la década anterior, y en lugar de enriquecer la mirada y la sensibilidad, empobrecieron y acabaron con un gran número de artistas prometedores. Este arte como fuerza de choque y de lucha contra el establecimiento, no tuvo grandes consecuencias en el país, excepto despertar en los jóvenes la afición por las fórmulas: cómo hacer “arte chiste”, jugar con las palabras etcétera. Jóvenes que eran la promesa del arte de un país, en lugar de enriquecerse en las serias fuentes de los libros para entender la ideología predominante del arte moderno, bebieron en los dudosos cauces de las apariencias. El arte visto de esta manera constituye una oferta de moda, si no, de tópicos. Pronto cambiaron los modelos y llegó el neo expresionismo (transvanguardia, postexpresionismo). Seguramente, los responsables de esta postura frívola de parte de los jóvenes fueron las escuelas de arte que no supieron orientar el talento.

En suma, el arte conceptual corrompió a la juventud, y la pintura la remató. Para que entendamos cuán engañosos pueden llegar a ser los balances, especialmente escritos por sus protagonistas, y de acuerdo con sus intereses, vale la pena analizar

lo que para la misma B. González fue el comportamiento de los museos en esa década:

Cuando se inició la década, el Museo de Arte Moderno acababa de trasladarse a su sede vecina a la Biblioteca Nacional, con mística, pero sin ningún apoyo inició actividades y llenó las condiciones que muy pronto lo hicieron aparecer como un museo profesional, sin perder las miras de su carácter de arte moderno. Pronto las cuotas de poder y la pérdida de dirección le hicieron olvidar cuál es el papel de un museo de arte moderno, y al término de la década se convirtió en una galería comercial con aires de nostalgia. El Museo La Tertulia de Cali, perdió asimismo el impulso original, aunque por ser unas instalaciones que llenan todos los requerimientos de la museografía moderna. Es posible que la confusión reinante con el arte actual lo alejó de la vanguardia artística. No presenta los problemas morales del MAM en Bogotá, pero ha perdido el nexo con la comunidad y con seguridad en su relación con la modernidad. El Museo de Arte Moderno de Medellín, fundado en la presente década, nació como una necesidad, porque ya estaba conformado un grupo de artistas de la región. Sin embargo y por causas que aún están sin analizar, fue perdiendo impulso y terminó siendo un eco del MAM de Bogotá. Los tres museos llegaron a un gran deterioro que tal vez se deba a la ausencia casi total de crítica y periodismo cultural, pero ante todo a la falta de conocimiento de parte de los directores de la esencia del arte moderno. (B. González, 1989, pp. 87-88)

Opiniones como este no tan velado ataque a su acérrimo rival, Eduardo Serrano, al ser emitidas por una autoridad en su triple papel de asesora cultural, historiadora y artista, fueron sin duda las que llevaron a una distorsión del significado de una época. Álvaro Barrios, olvidando su participación como jurado en las bienales de Bogotá de 1988 y 1990, y lo elogioso que fue en sus textos curatoriales y de opinión sobre las mismas, solo seis años después de terminada la década (1996) hizo un sorprendente balance negativo, que deja ver, quizá, lo lastimado que aún estaba por la andanada de críticas negativas que recibió por haber realizado “Un arte para los años 80”:

Luego vino la catástrofe del arte joven colombiano pronosticado por mí como la etapa del conceptuismo y las instalaciones, cuando fui curador de la exhibición itinerante titulada *Un arte de los años 80* (1980). Tuve que esconder mi bola de cristal, al consolidarse, por el contrario, un retorno a la pintura. Pero no como en los ciclos de los que el arte universal regresa a una pintura cargada de concepto, como en el caso del pop art, sino con la consagración de lo superfluo, representado claramente por la obra de los artistas nacionales que viven en París, cuya influencia se extendió rápidamente en nuestro medio. La mala pintura, para resumir con este los numerosos nombres que tuvo dicho fenómeno, era sólo el aspecto formal de algo trascendente que se estaba gestando —el posmodernismo— y que, al darse entre nosotros, sin sostén ideológico, tenía la consistencia de un cascarón vacío, carente de objeto e importancia. (Barrios, 1996)

Como hemos visto, y al contrario de lo que afirmaron González y Barrios, en la década operó un significativo cambio

que podemos resumir, una vez más, a manera de recapitulación final, en las palabras de Aguilar, pues quizá sea el suyo un más justo balance de esta década perdida:

Al comienzo de los ochenta, todo indicaba que la tendencia a dominar en el arte colombiano de la década sería el conceptualismo. Exposiciones individuales, salones nacionales y regionales, bienales y crítica, señalaban un camino salpicado de instalaciones, *performances*, videoarte, textos, toda esta actividad desmaterializadora se veía reforzada por la febril actividad museística que durante todo el decenio fundó nuevos museos de arte moderno, construyó o amplió edificios, organizó buenas exposiciones, publicó libros, lanzó nuevos artistas y originó peleas de tipo personal y político. Al mismo tiempo, las galerías comerciales se propagaban y profesionalizaron. Sin embargo, la década que termina fue más bien un campo de batalla estilístico donde Colombia desarrolló el pluralismo artístico e ideológico que define también a la escena internacional.

El arte plástico colombiano de los 80, el que se puede caracterizar como inteligente y comprometido, introdujo y manejó factores significantes y simbólicos personales y regionales, que, por cierto, se sintieron ausentes durante los 70. Asimismo, los 80 presentaron un relevo generacional, que curiosamente, se generó en la elección de los artistas de los 60. Estos nuevos artistas, formados tanto en el país como en el exterior, retomaron lo mejor del arte colombiano del pasado y contribuyeron a crear una especie de *world wide view* donde Colombia ya no es el eslabón perdido. (Aguilar, 1990, p. 4e)

REFERENCIAS



- Acha, J. (1981). El Coloquio. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(7), 27.
- Aguilar, J. H. (1980a). Todo tiempo pasado fue mejor. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(5), 35.
- Aguilar, J. H. (1980b). Salón Atenas vs. Salón Nacional. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(6), 19.
- Aguilar, J. H. (1981a). El lujo de Medellín. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(7), 51-56.
- Aguilar, J. H. (1981b). Salón Atenas versus Salón Nacional. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, 2(6), 17.
- Aguilar, J. H. (1982a). Colombia casi en negro. *Arte en Colombia* (17), 3739.
- Aguilar, J. H. (1982b). El II Salón Arturo Rabinovich. *Arte en Colombia* (20), 77.
- Aguilar, J. H. (1982c). Fotografías como texto. *Arte en Colombia* (20), 26-27.

- Aguilar, J. H. (1982d). VII Salón Atenas: Problemas políticos. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*. 2(8), 55-57.
- Aguilar, J. H. (1983). Cali: Actitudes plurales. *Arte en Colombia* (21), 90.
- Aguilar, J. H. (1984). Historia de la fotografía en Colombia. *Arte en Colombia Internacional* (23), 79.
- Aguilar, J. H. (1985). El proceso regional de la auto bio vanguardia. *Arte en Colombia* (28), 69-71.
- Aguilar, J. H. (1986). Álvaro Barrios. *Arte en Colombia Internacional* (31), 85-86.
- Aguilar, J. H. (1987a). María Fernanda Cardoso en Casa de Moneda. *Arte* (3), 82.
- Aguilar, J. H. (1987b). Santiago Cárdenas en la Garcés Velázquez. *Arte* (3), 80.
- Aguilar, J. H. (1988). Sala de espera nacional. *Arte* (4).
- Aguilar, J. H. (20 de agosto de 1988). Nueva versión: ¿Regreso a los 50? *El Tiempo*. 5 e.
- Aguilar, J. H. (30 de diciembre de 1989). Símbolos de cambio. *El Tiempo*. 4 e.
- Aguilar, J. H. (22 de octubre de 1988). Rococó en la quince. *El Tiempo*.
- Aguilar, J. H. (24 de septiembre de 1988). San Agustín como inspiración. *El Tiempo*. 6 e.
- Aguilar, J. H. (13 de mayo de 1989). Tierras conocidas. *El Tiempo*. 5 e.
- Aguilar, J. H. (19 de noviembre de 1989). Un exquisito “deja-vu”. *El Tiempo*. 5 e.
- Aguilar, J. H. (21 de octubre de 1990). Una década nacional. *El Tiempo*, 6 e.
- Aguilar, J. H. (1990). La pistola y el corazón, *Arte* (8), 39.
- Aguilar, M. y Lopera, J. (2017). *Despliegues gestuales*. Fundación Gilberto Álzate Avendaño.
- Arte y Cultura Alex Cuchilla. (Septiembre de 1990). Luis Caballero, entrevista y realización de mural. [Archivo de video].

- YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1AsmR-S9AqbE>
- Barney, B. (Marzo de 1981). Arte de los años 80. *Arte en Colombia* (14), 53.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2010). *Múltiples y originales. Arte y cultura visual en Colombia: Años 70*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Barón, M. S. y Ordóñez, C. (2014). *Rojo y más rojo*. Taller 4 Rojo y Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Barrios, A. (Septiembre de 1978). El arte como idea en Barranquilla. *Re-vista del Arte y la Arquitectura* (2), 21.
- Barrios, A. (1980). Un arte para los años ochenta. *Re-vista del Arte y la Arquitectura*, 2(5), 42-45.
- Barrios, A. (1996). *Reflexiones, V Bienal de Bogotá*. MAM.
- Barrios, A. (1990). *Las diez obras más inteligentes de la Bienal*. MAM.
- Barrios, A. (2000). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Barrios, A. (2007). *Sinopsis del no objetualismo en la obra de Marcel Duchamp*. En V. M. Manrique (ed.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte Objetual y Arte Urbano*. Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Bonilla, P. (3 de abril de 1983). La fotografía como medio y la actuación como fin. *Revista Contrastes, El pueblo*.
- Caballero, A. (1985). Obregón: Del sancocho al enlatado. *Semana*. En C. Calderón (1990), *50 años Salón Nacional de Artistas*. Colcultura.
- Calderón, C. (1990). *50 años Salón Nacional de Artistas*. Colcultura.
- Calvo, F. (22 de marzo de 2020). Gloria Zea, comisionada de paz. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia2020/opinion/gloria-zea-comisionada-de-paz-columna-858877/>
- Carbonell, G. (1984). Crónica Barranquilla: Bernardo Salcedo. *Arte en Colombia* (27), 75.
- Carbonell, G. (1985). São Paulo. Presencia colombiana: Bienal. *Arte en Colombia* (29), 66-67.

- Castillo, C. (1981). Biental de Medellín: Opiniones-entrevistas. *Arte en Colombia* (16), 49-54.
- Castrillón, A. (2007). Biental contra bienal. En V. M. Manrique (ed.). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte Objetual y Arte Urbano* (p. 336). Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Cepeda, F. (1981). En la trampa. *Re-vista del Arte y Arquitectura*. 2(6), 22.
- Cerón, J. (2013). Del Salón Nacional al Salón (inter)Nacional de Artistas. *Cerón resumido*, <https://ceronresumido.com/Del-Salon-Nacional-al-Salon-inter-Nacional-de-artistas>
- Cobo Borda, J. G. (1981). *Beatriz González: De la historia intensa de Colombia*. Cuadernillo de entrevistas publicado como acompañamiento de la exposición de la artista en la galería Garcés Velázquez. Bogotá.
- Cobo Borda, J. G. (1985). María de la Paz Jaramillo. El adorable mal gusto latinoamericano: ¿Como no exaltarlo si es nuestra más válida imagen? *Arte en Colombia* (27), 30-33.
- Escobar Calle, M. (1981). El tigre en el cojín. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*. 2(6) 25.
- Escobar, P. (1989). Soportes pictóricos no convencionales. *Arte en Colombia* (40), 110.
- Fonseca, L. (1979). ¿Y qué fue de la arquitectura en Bogotá? *Arte en Colombia* (13), 56-58.
- Gamboa, A. (2011). *El Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*. Idartes.
- Garcés, A. (1985). Opinión de galerista. *Arte en Colombia Internacional* (31), 33.
- García Márquez, G. (1980). El alquimista en su cubil. *El País*. https://elpais.com/diario/1980/11/04/opinion/342140413_850215.html
- Gil Tovar, F. (1985). Las exposiciones del trimestre. *Arte en Colombia* (29), 70.

- Gil Tovar, F. (1986). Exposiciones del trimestre. *Arte en Colombia Internacional* (30), 84-85.
- Gil Tovar, F. (1987). Nueva galería, libros de arte y poco más. *Arte en Colombia* (33), 97-98.
- Gómez, P. (1985). Urbanismo y arquitectura. *Medellín en el MAMM* (3).
- González, B. (1988a). Félix Vallotton. *Arte en Colombia* (36), 119.
- González, B. (1988b). No todo lo que brilla es oro. *Arte en Colombia* (39), 66-71.
- González, B. (1989). 1980-1989: Y ahora qué nos depara el pasado? *Arte en Colombia Internacional* (43), 87-88.
- González, B. (Mayo de 1991). El florecimiento del joven talento. *Arte en Colombia Internacional* (47), 73.
- González, K. (2012). *Cali, ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta*. Ministerio de Cultura.
- González, M. (1980). Arte de los 80. *Arte en Colombia* (12), 18.
- González, M. (1981). Coloquio: No objetualismo de memoria. *Arte en Colombia* (16), 68.
- González, M. (1982a). Alicia Barney: El paisaje alternativo. *Arte en Colombia* (19), 40.
- González, M. (1982b). Barranquilla, sección Crónicas. *Arte en Colombia* (20), 75.
- González, M. (1982c). Jonier Marín. *Arte en Colombia* (17), 23.
- González, M. (1983a). *Actitudes plurales*. Catálogo de la exposición. Museo La Tertulia, Cali.
- González, M. (1983b). Miguel Ángel Rojas: La realidad como reflexión. *Arte en Colombia* (21), 39.
- González, M. (1983c). Patricia Bonilla: Más allá de la fotografía. *Arte en Colombia*. (22), 24.
- González, M. (1987). Cali. *Arte en Colombia* (35), 117-118.
- González, M. (20 de diciembre de 1987). Salón Nacional: Un alarmante súper inflacionario número de artistas. 50 años del Salón Nacional de Artistas. *El Espectador*. En C. Calderón (1990), *50 años Salón Nacional de Artistas* (p. 243). Colcultura.
- González, M. (1988). Jaime Franco. *Arte en Colombia* (38), 119.

- González, M. (1989). Becky Mayer. *Arte en Colombia* (41), 119.
- González, M. (1990). El último Salón Nacional. *Arte* (9), 54-56.
- Gutiérrez Echeverri, N. (1990). Una visita al XXXIII Salón Nacional de Artistas. *Revista de la Universidad Nacional*. 6(24), 39-44. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12212/12848>
- Gutiérrez, N. (1989). La lección de Luis Camnitzer. *Arte en Colombia Internacional* (42), 119.
- Gutiérrez, N. (1990). Doris Salcedo: Alegrías y tristezas. *Arte en Colombia* (45), 128.
- Gutiérrez, N. (2000). *Cruces: Una reflexión acerca de la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. IDCT.
- Gutiérrez, N. (2009). *Miguel Ángel Rojas, esencial: Conversaciones con Miguel Ángel Rojas*. Paralelo 10.
- Haime, N. (1982). El retorno a la pintura. *Arte en Colombia* (19), 52-53.
- Herazo, Á. (1986). Barranquilla. *Arte en Colombia* (30), 92.
- Hernández, B. M. (1997). Comportamientos y búsquedas alrededor del narcotráfico. *Drogas ilícitas en Colombia*. Dirección Nacional de Estupefacientes.
- Herrera, M. M. (2011) *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Herrera, M. M. (2013). *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*. La Silueta Ediciones.
- Jaramillo, L. (1995). *Exposición retrospectiva*. Banco de la República.
- Jiménez, C. (1982). Encuentros en el desencuentro: El expresionismo y la materia de nuevo en el arte. *Arte en Colombia* (19).
- Lauer, M. (2007). Notas para un prólogo. En V. M. Manrique (ed.). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte Objetual y Arte Urbano* (pp. 27-28). Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Malatesta, J. (2013). A propósito de sí mismo y de Alcántara: Miguel González frente a su obra. En *Alcántara*. Fundación Visible.

- Medina, Á. (1985). Cartas de París, ojo con ojo. *Arte en Colombia* (28), 17-19.
- Medina, Á. (1986). Opinión de crítico. *Arte en Colombia Internacional* (31), 28-29.
- Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). (2015). *Bienal IV (The movie)*. [Archivo de video] <https://vimeo.com/106597566>
- Nova, M. (2017). *Conversaciones con el fantasma*. Crítica.
- Ospina, L. (2007). *Palabras al viento: Mis sobras completas*. Aguilar.
- Ospina, L. (26 de noviembre de 2014). La secta de los artistas olvidados: Cárdenas, Marmolejo, Barney *Esfera pública*. <https://esferapublica.org/nfblog/la-secta-de-los-artistas-olvidados-cardenas-marmolejo-barney/>
- Osorio, J. (2014). “Caro, Echeverri y Barney al unísono: Botero es Botero por paisa y rebuscador. En *Antonio Caro, símbolo nacional*. Seguros Bolívar.
- Ponce de León, C. (9 de enero de 1988). El Salón en Bogotá. *El Tiempo*.
- Ponce de León, C. (2000). *El efecto mariposa*. IDCT.
- Rivero, M. (1982). Las mujeres de Tejada. Catálogo de la exposición “Hernando Tejada”, publicado originalmente en *Revista Diners*.
- Rodríguez, M. (1988a). Arte joven en la Universidad Nacional. *Arte en Colombia* (39), 88-90.
- Rodríguez, M. (1988b). Arte moderno finlandés. *Arte en Colombia* (38), 113-114.
- Rodríguez, M. (1988c). Terebra. *Arte en Colombia* (38), 115.
- Rodríguez, M. (1989a). Diego Mazuera. *Arte en Colombia* (42), 121.
- Rodríguez, M. (1989b). María Teresa Hincapié. *Arte en Colombia* (40), 113.
- Rodríguez, M. (1989c). Raúl Cristancho. *Arte en Colombia* (43), 115.
- Rubiano, G. (1982). Nuevos escultores colombianos. *Arte en Colombia* (20), 44.
- Rubiano, G. (1983). Jim Amaral. *Arte en Colombia* (22), 33.

- Rubiano, G. (1984a). El museo de Antioquia en Colombia. *Arte en Colombia* (26), 36-37.
- Rubiano, G. (1984b). La Pintura de Carlos Rojas en el MAM. *Arte en Colombia* (26), 72.
- Rubiano, G. (1984c). Salón Regional de Tunja. *Arte en Colombia* (25), 79.
- Rubiano, G. (1986a). Retrospectiva de Eduardo Ramírez Villamizar. *Arte en Colombia* (30), 85- 86.
- Rubiano, G. (1986b). XXX Salón Nacional. Opinión de jurado. *Arte en Colombia internacional* (31).
- Rubiano, G. (1988). I Bienal de Bogotá: ¿Corriente de aire fresco? *Arte en Colombia* (38), 81.
- Rubiano, G. (1990). 33 Salón Nacional de Artistas. *Arte en Colombia Internacional* (45), 89.
- Rueda, S. (2005). *Híper, ultra neo, post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*. IDCT.
- Rueda, S. (2017). *Autorretrato disfrazado de artista: Arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta*. Editorial La Bachué.
- Rueda, S. (2018). *Ardila Lleras: Escritos y fotografías*. Idartes.
- Ruiz Gómez, D. (1983). Medellín, la ciudad en discusión. *Arte en Colombia* (22), 90.
- Ruiz, D. (1984). Crónica: Salón Regional de la Costa Atlántica. *Arte en Colombia* (26), 77.
- Ruiz Gómez, D. (1988a). Artistas de la costa en La Francia. *Arte en Colombia* (39), 95.
- Ruiz Gómez, D. (1988b). Bernardo Salcedo en La Oficina. *Arte en Colombia* (38), 121.
- Salcedo, B. (1980). El caso del tigre. *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2(5), 50.
- Saldarriaga, A. (Mayo de 1980). La cultura indiscreta: Un vistazo a las culturas emergentes. *Arte en Colombia* (12), 26.
- Saldarriaga, A. (1988). ¡Abajo el posmodernismo! ¡Que viva el deconstructivismo! *Arte en Colombia* (38), 88-89.

- Serrano, E. (1982). *VII Salón Atenas*. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Serrano, E. (1988). Bienal de Arte de Bogotá. *Revista Arte* (5), 68.
- Serrano, E. (1989). El salón de lo simplista. *El Tiempo*. En C. Calderón (1990), *50 años Salón Nacional de Artistas* (p. 250). Colcultura.
- Serrano, E. (1990). Doris Beuys. *Arte* (9).
- Sierra, A. (2007). Presentación. En V. M. Manrique (ed.). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte Objetual y Arte Urbano* (pp. 15-16). Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Stringer, J. (1981). Reseñas: 3 latinoamericanos en N. Y. *Re Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina* 2(6), 59.
- Suárez, S. (2010). *Duda y disciplina: Obra crítica de José Hernán Aguilar (1980-1992)*. Universidad Nacional.
- Taller Historia Crítica del Arte. (2015). *Arte y disidencia política: Memorias del Taller Cuatro Rojo*.
- Tibol, R. (1990). Breves meditaciones sobre los valores en general y el Salón 89 en particular. En C. Calderón, *50 años del Salón Nacional de Artistas* (p. 253). Archivo Colcultura.
- Traba, M. (1982). El Séptimo Salón Atenas: Ya que estamos. *Arte en Colombia* (17), 74-76.
- Ulrich Obrist, H. (2013). *Cantos cuentos colombianos*. Daros.
- Wills, M. (2018). *Los cuatro evangelistas*. Crítica.

XVII Premio de Ensayo Ciudad de Bogotá sobre Arte en Colombia, Programa Distrital de Estímulos 2020

Reivindicada en la música, el cine y la literatura, la de 1980 es una década perdida para el arte en Colombia, un espacio en blanco entre las proposiciones políticas y conceptuales del arte de los años setenta y el interés en la memoria cultural de la generación surgida en los noventa. Es un periodo doloroso, marcado por la extrema violencia política y hechos traumáticos de los que aún tratamos de reponernos, y que definen la Colombia de hoy. A pesar de ello, o quizá por lo mismo, es una década no revisada, un periodo en que aparentemente el arte experimental entra en crisis y es reemplazado, en su rol vanguardista, por el neoexpresionismo, tendencia avasalladora que se articuló con un mercado de arte inflado por las economías ilegales. Pero en los años ochenta, el arte de las ideas siguió manifestándose, activando una nueva sensibilidad, irreverente y crítica, hacia lo cosmopolita y lo popular. Tomando la actividad expositiva en Bogotá, Medellín y Cali como objeto de estudio, este ensayo recorre los salones Atenas (1980-1984) y Nuevos Nombres (1985-1990), la Bienal Internacional de Arte de Medellín (1981) y las bienales de Bogotá (1988-1990), los salones nacionales de artistas, y las muestras individuales y colectivas más relevantes de periodo, para enseñarnos que la década en cuestión fue rica en obras memorables, exposiciones notorias, debates críticos y duelos personales encendidos, y un positivo fortalecimiento, desarrollo, actualización y profesionalización del campo del arte.



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

