

Santiago Rueda
sruedaf@ut.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Santiago Rueda, "Revisitando el arte conceptual y experimental en Colombia (1968-1982): publicaciones y exposiciones", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 34 (enero-junio 2018), pp. 23-37.

RESUMEN

Las prácticas conceptuales y experimentales surgidas en el arte de América Latina en el periodo 1960-1980 despiertan hoy creciente interés. La historia de éstas se construye como parte de un movimiento de recuperación de memoria cultural del continente, ya que estuvieron estrechamente ligadas a la actividad política, y problematizaban la historia de represión política del continente en ese periodo, siendo incómodas a los grandes poderes. Gracias a diversas causas, hoy están en boga. Este artículo examina y resume las exposiciones y estudios sobre el periodo en América latina con énfasis en el caso colombiano.

PALABRAS CLAVE

Arte, conceptualismo, Colombia, América Latina, 1968-1982.

TITLE

Revisiting conceptual and experimental art in Colombia (1968-82): publications and exhibitions

ABSTRACT

The conceptual and experimental art practices that emerged in Latin America in the 1960-1980 period arise increasing interest today. The history of these practices is part of a movement of recovery of the continent's cultural memory, as they were closely linked to political activity, uncomfortable to great political and economic powers. Today they are in vogue. This article examines and summarizes the exhibitions and studies about that period in Latin America with emphasis on the Colombian case.

KEY WORDS

Art, conceptualism, Colombia, Latin America, 1968-1982.

Profesor, Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia.

Doctorado (PhD) en Historia, Teoría y Crítica de arte de la Universidad de Barcelona, España y curador de diversas exposiciones en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, Ecuador y Uruguay. Autor de *Híper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas 30 años de arte en Colombia* (2005), *Una línea de polvo Arte y drogas en Colombia*, (2008), *Furor Mineral: A idade da terra, última película de Glauber Rocha* (2012), *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*, (2014) y *Hernán Díaz revelado: retratos, sesiones y hojas de contacto* (2015). Ganador del Premio Nacional de Crítica de la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura de Colombia (2006).

Recibido 27 de marzo de 2017
Aceptado mayo de 2017

Revisitando el arte conceptual y experimental en Colombia (1968-1982): publicaciones y exposiciones

Santiago Rueda



FIGURA 1. Hernán Díaz, *Hoja de Contactos: Feliza Bursztyn en su estudio, Bogotá, 1972*. Fotografía en blanco y negro, 1972. Colección Banco de la República, Bogotá.

La fuerte presencia de obras experimentales creadas en las décadas de 1960 y 1970 en exposiciones internacionales recientes parece prefigurar un cambio en los intereses institucionales, académicos y mercantiles, pues por primera vez se tiene en cuenta a un buen número de artistas marginales, poco conocidos o desconocidos incluso, que estuvieron activos en países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú, Puerto Rico, Venezuela, y que escogieron medios alternativos, novedosos y efímeros como vehículo para expresar sus ideas. La validación histórica y simbólica de ese *lado B* del arte latinoamericano, hasta hace tan poco ignorado, desconocido y censurado se da de la mano del mercado internacional del arte, ávido de nuevos descubrimientos.

Este texto intenta resumir tanto las exposiciones como publicaciones aparecidas en las últimas dos décadas sobre estas vanguardias, con énfasis en el campo del arte colombiano, donde algunos investigadores y unos pocos jugadores del mercado internacional del arte –galeristas y coleccionistas– parecen interesarse lentamente por la apropiación de este legado histórico.

Las prácticas conceptuales y experimentales surgidas en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970 despiertan hoy un creciente interés. El uso de la palabra y el texto, el cuerpo registrado en acciones y performances, el empleo de la gráfica como recurso alternativo, entre otras manifestaciones que hacen parte integral y constitutiva del arte actual, se originaron en ese periodo y no dejan de remitir, de maneras diversas, a lo sucedido allí. La historia de estas prácticas se ha ido construyendo como parte de un gran movimiento de recuperación de la memoria cultural del continente, ya que estuvieron estrechamente ligadas a la actividad política, una dimensión que hasta hace poco se quiso evitar en los relatos históricos creados por instituciones estatales y los patrocinadores privados de la cultura, habitualmente reacios a apoyar y/o participar en iniciativas encaminadas a discutir la problemática histórica de represión política que caracterizó a la mayoría de las naciones del continente durante las décadas de 1960, 1970 y 1980. Pero, en los albores del siglo XXI, con la llegada al poder de la nueva izquierda latinoamericana en países como Argentina, Brasil, Bolivia, Ecuador, Uruguay y Venezuela, se permitió un proceso de desclasificación de la memoria histórica reciente, lo cual ofreció la posibilidad de entender, explorar y polemizar tanto la historia de los movimientos sociales y políticos, como el papel que jugaron un buen número de artistas que estaban por fuera de la cultura oficial y dominante en los diferentes contextos nacionales.

Por otra parte, el creciente desarrollo y la evolución de la economía de servicios y del capital simbólico e informático, junto al aumento del campo académico en casi todos los países del continente, propiciaron la aparición de diversos tipos de espacios, medios, publicaciones y eventos que imponían nuevas condiciones para entender el pasado reciente.

En consecuencia, desde el inicio del nuevo milenio se dieron exposiciones tan diversas como *Otras miradas*, exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber (2004); *Terror visión*, presentada en Exit Art en Nueva York (2004); *Dolor, forma, belleza: la representación creadora de la experiencia traumática*, realizada en la Estación Pinacoteca de Sao Paulo (2005); *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en la Argentina*, presentada en el Museo Iberoamericano y extremeño de Arte Contemporáneo, en Badajoz, España (2005); *El silencio y la violencia*, ocurrida en la Fundación Telefónica de Buenos Aires, Argentina (2005); *Los desaparecidos*, expuesta en el

Museo del Barrio de Nueva York (2007); *Cantos cuentos colombianos*, ofrecida por Daros Latinoamérica en Zúrich (2005) y Río de Janeiro (2013); *Arte, deshonra y violencia*, cometida en el Centro Cultural de España de Montevideo (2007); *Destierro y reparación*, llevada a cabo en el Museo de Antioquia de Medellín (2008); y, finalmente, la XXIX Bienal de Sao Paulo (2010), que tuvo como tema *Arte y política*. Estas exposiciones describieron una historia diferente del proceso artístico continental, más subterránea, marginal, politizada y en ocasiones clandestina.



FIGURA 2. Hernán Díaz, *Hoja de Contactos: Feliza Bursztyn en su estudio, Bogotá, 1972*. Fotografía en blanco y negro, 1972. Colección Banco de la República, Bogotá.

En este periodo, y por diversas causas, entre las que cabe contarse el desarrollo de los estudios históricos en cultura material y la necesidad de conectar audiencias, parecen otro tipo de muestras. *Tropicalia: una revolución en la cultura brasileña*, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago en el año 2005, por ejemplo, fue un intento por relacionar el arte y la cultura popular brasilera durante el periodo de mediados de los años 1960, intentando poner en escena diversos aspectos del movimiento tropicalista, incluyendo artistas visuales propios de este movimiento –si es que hubo tal– como Hélio Oiticica, Lygia Clark y Lygia Pape, entre otros, junto a poetas, diseñadores, músicos y arquitectos como Julio Plaza, Ferreira Gullar, Caetano Veloso y Gilberto Gil.

Por su parte, *La era de la discrepancia: arte y cultura en México 1968-1997*, realizada en el MUCA de Ciudad de México en el año 2007, pretendía una revisión histórica más justa y quizá más cercana a nuestra sensibilidad actual respecto a ese periodo particular del arte de ese país, dando espacio y lugar, por ejemplo, a las obras contraculturales de Alejandro Jodorowsky y su Movimiento Pánico.¹

Como consecuencia del revisionismo histórico reciente, del surgimiento de nuevos temas y periodos de interés en la investigación y del crecimiento general del campo del arte, la historia del conceptualismo y las prácticas experimentales latinoamericanas cobran importancia. La muestra *Arte Como Questão: Anos 70*, en el Instituto Tomie Ohtake en Sao Paulo en el año 2007 y curada por Gloria Ferreira, fue bienvenida como un «privilegio» y una «oportunidad única», presentando obras de más de cien artistas y brindando «la oportunidad de encontrarnos con algunos artistas no muy famosos, incluso con unos muy poco conocidos», según las palabras de Ana Magalhães. Entre los artistas se contaba con la presencia de Leticia Parente y Clovis Dariano.² *Prácticas subversivas* (2009), exhibida en la Kunstverein de Stuttgart, Alemania, intentó explorar –con nueve muestras– las prácticas experimentales de algunos países víctimas de la represión política hacia el final de la Guerra Fría, incluyendo artistas de Alemania, Argentina, Brasil, España, Hungría, Perú, Rumania y Rusia, contando un amplio número de curadores para cada país entre los que se contaban Ramón Castillo, Paulina Varas, Cristina Freire, Miguel López y Emilio Tarazona.³ Esta serie de muestras recuperó y demostró la importancia de figuras como Julio Pazos, el grupo CADA, Horacio Zabala, Cecilia Vicuña, Jesús Ruiz Durand, Leticia Parente y Luis Arias Vera, entre otros.

Pero quizá la muestra más relevante de la década 2000-2010 sea *Arte no es vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, que tomó al performance y a las acciones como tema y estaba

¹ Carlos Antonio de la Sierra, “La era de la discrepancia: arte y cultura en México 1968-1997”, *Art Nexus*, 112 (sept.-nov. 2007), pp. 104-107.

² Ana Magalhães, “La década de los setenta en Brasil: Los cimientos del arte brasileño contemporáneo revisados (o visitados por primera vez)”, *Art Nexus*, 113 (dic. 2007-feb. 2008), pp.187-189.

³ Inti Guerrero, “Prácticas subversivas”, *Art Nexus*, 120 (sept.-nov. 2009), pp. 137-8.

fuertemente basada en registros fotográficos. La exhibición, presentada en el Museo del Barrio de Nueva York (2008) y curada por Deborah Cullen, posteriormente se llevó al Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, enseñando la obra de 117 artistas de la región.⁴ *Arte no es vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*, cubrió el amplio vacío que había sobre los eventos, acontecimientos y performances sucedidos durante ese periodo en América Latina, donde, como podemos ya anticipar, «las dictaduras militares, las guerras civiles, las desapariciones, las invasiones, la brutalidad, la censura, las luchas por los derechos civiles, la inmigración, la discriminación y los impasses económicos»⁵ se presentaban como contexto, causa y motivación de las obras presentes. La amplia selección –que incluía artistas como Ana Mendieta, Alberto Greco, Artur Barrio, Alfredo Jaar, Oscar Bony y Marta Minujín, entre otros– «presentó una cantidad significativa de investigación y reflexión sobre esta historia del arte, relativamente poco conocida».⁶ No sobra mencionar que, sin embargo, los artistas colombianos apenas estuvieron presentes en la muestra, con excepción de María Teresa Hincapié, María Fernanda Cardoso y Miguel Ángel Cárdenas.

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina fue presentada en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (2013) y posteriormente en el Hotel Inmigrantes en Buenos Aires (2014), con un interés similar: ubicar documentos de archivo de acciones corporales y eventos efímeros –en fotografías, fotocopias, fanzines, obras gráficas, videos– sucedidos en una década que, según Carlos Jiménez:

Es la del regreso de la democracia y del auge del neoliberalismo, y en los que la fuente más ominosa del terror ya no son ni los paramilitares ni los guerrilleros en franca desbandada, sino aquello que el artista peruano Herbert Rodríguez califica de violencia estructural, en un cuadro collage que superpone los distintos rostros de la misma: el terrorismo, los secuestros, el racismo, la corrupción, el sida, el consumismo, las drogadicciones.⁷

En *Perder la forma humana* la presencia de los artistas colombianos fue –de nuevo– marginal y se redujo a mostrar la mitificada serie *Faenza* de Miguel Ángel Rojas y a mencionar los trabajos de María Evelia Marmolejo y Rosemberg Sandoval. El análisis prestado a uno de los países donde la forma humana fue más brutalmente violentada en la década de 1980 es mínimo, aunque en el catálogo de la exposición, Sylvia Suárez menciona las acciones del grupo

⁴ Ver entrevista realizada por el autor a la curadora de la exposición en *Arte = Vida. Óptica arte actual* (enero 2011) en <http://www.primatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/article/arte-8800-vida.html> Consultado en octubre de 2014.

⁵ Rocío Aranda-Alvarado, "Arte no es vida. Actions by artists of the Americas", *Art Nexus*, 116 (sept.- nov. 2008), pp. 118-121.

⁶ *Ibid*, p. 121.

⁷ Carlos Jiménez, "Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años 80 en América latina", *Art Nexus*, 134 (marzo-mayo 2013), pp. 68-72.

guerrillero M-19 como expresiones propias de una generación que buscó la utopía frente a la violencia estructural que señalaba Jiménez.

Finalmente, *América Latina 1960-2013* –expuesta en la Fundación Cartier en París en el año 2014– intentó vincular la aparición de la palabra en la fotografía con la producción artística del continente. Allí se mostraron más de quinientas obras y, una vez más, fue sintomático el desconocimiento de lo sucedido alrededor del cuerpo, la experimentación y la fotografía en Colombia y solo se enseñaron dos artistas colombianos, activos en las últimas dos décadas: Johana Calle y Juan Manuel Echavarría, para quienes la utilización de la fotografía ha sido apenas marginal.

Si bien las exposiciones han sido quizá el modelo más cercano y directo para relacionarse con el abundante material sobre las vanguardias experimentales del periodo 1960-1980, las publicaciones aparecidas en la década actual no se hacen extrañar. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, escrita por uno de sus protagonistas, el artista uruguayo Luis Camnitzer. A pesar del excesivo énfasis en su propio papel, Camnitzer resalta que el arte conceptual fue una etiqueta más ajustada a las necesidades de fijar lo producido en nuestros países en términos y coordenadas del arte internacional, que a realidades y momentos específicos de la historia de nuestro continente:

Visto desde dentro del conceptualismo latinoamericano, el arte es lo que es, sin buscar comparaciones con las obras del *mainstream*. Tiene sus propias raíces, y para entenderlo se necesitan definiciones propias, un marco de referencia histórico apropiado.⁸

En este contexto, vale la pena resaltar que Camnitzer apenas nombra en su publicación a dos artistas colombianos: Bernardo Salcedo –a quien relaciona con el movimiento literario del nadaísmo adoptando la opinión de María Iovino– y a Antonio Caro, al cual calificó en 1992 como «el artista vivo más subversivo de América Latina».⁹

Otro aporte para señalar es el de Andrea Giunta en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*¹⁰, publicado por la Feria Internacional de Arte de Buenos Aires –ARTEBA– que, acompañando la muestra del mismo nombre en el año 2014, parte de las notas de las clases dictadas por Giunta en las múltiples y prestigiosas universidades en las que ha trabajado en años recientes. La exposición resultante partía de los acervos de las galerías participantes en la feria, evidenciando las tendencias del mercado y la fuerte intención en promover este tipo de obras entre los coleccionistas. Pero como sucede con Camnitzer, las referencias de Giunta al campo del

⁸ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*, Bogotá: Idartes, 2012, p. 17.

⁹ Luis Camnitzer, “Antonio Caro” en catálogo de *Ante América*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, p. 49.

¹⁰ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBA, 2014, 211 pp.

arte conceptual y experimental en Colombia eran bastante escasas y se limitaban al infaltable Antonio Caro, a Clemencia Lucena y Álvaro Barrios.

La propuesta de Giunta será replicada casi inmediatamente por la Feria Internacional de Arte de Bogotá, Artbo, en su sección *Referentes*, realizada en los años 2014, 2015 y 2016 para explorar a fondo los depósitos de las galerías apoyándose en curadores expertos en el periodo. Tanto en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, como en *Referentes*, la fuerte presencia de registros de procesos y el material de archivo sumó a la consolidación comercial capitalizando la validación histórica y simbólica de ese *lado B* del arte latinoamericano, hasta hace tan poco ignorado, desconocido y censurado.

Colombia Connection

Los estudios sobre el arte experimental en el periodo que se podría llamar «los años setenta largos» probablemente tienen inicio en *Orígenes del arte conceptual en Colombia* de Álvaro Barrios, publicado originalmente en el año 2000. Este libro contiene conversaciones del autor con sus contemporáneos, que en su mayoría son sus propios amigos, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Alonso Garcés, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, Eduardo Serrano y Ramiro Gómez. Al igual a lo que sucede en el texto de Camnitzer, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, está escrito en primera persona y Barrios se convierte en el personaje principal, llegando incluso a entrevistarse a sí mismo. Para el autor, el arte conceptual en Colombia surgió en la exposición *Espacios ambientales*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1968. Fue ideada por él mismo y apoyada y liderada por la directora del Museo, la crítica de arte argentina Marta Traba, quien también invitó a esta exposición antológica a Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn y a Víctor Celso Muñoz –artista empírico y albañil–

Al revisar las notas de prensa publicadas alrededor de la exposición sorprende encontrar no solo su éxito contundente, sino lo bien informada que estaba la directora del Museo en las vanguardias internacionales. Traba, por ejemplo, relaciona la muestra con las investigaciones sobre el espacio desarrolladas por «ex pintores como Rauschenberg, a ex escultores como Lygia Clark o ex pop como Oldenburg»,¹¹ lo cual demuestra que las ideas más actuales del arte circulaban en Colombia –aunque fuese en un círculo reducido– y pone en tela de juicio el supuesto desconocimiento sobre las vanguardias internacionales que manifestaron padecer Antonio Caro, Bernardo Salcedo, Miguel Ángel Rojas y el mismo Barrios en *Orígenes del arte conceptual en Colombia*.

¹¹ Marta Traba, “Recordando con ira”, *El Espectador* (15 de diciembre de 1968), Bogotá, en María Mercedes Herrera, *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968 – 1982)*, Bogotá: Universidad Javeriana, 2011, p. 68.



FIGURA 3. Álvaro Barrios, *Imagen preparatoria de Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Sélavy como L.H.O.O.Q.*, 1980. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización del artista.

En los libros *Emergencia del arte conceptual en Colombia* (2011) y *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia* (2013)¹², María Mercedes Herrera logró hacer visible un contexto artístico y cultural más rico y diverso.

En el primero Herrera circunscribe su investigación sobre el tema al periodo comprendido entre 1968 y 1982, afirmando que durante este lapso el arte conceptual existió en Colombia. Una de las virtudes de dicha investigación es el riguroso cubrimiento de la vida política del país, indivisible de la vida cultural y artística del momento. Su metodología de trabajo es similar al de otros historiadores de su generación –como el Equipo Transhistoria– y se diferencia del de investigadores de generaciones anteriores, centrados casi exclusivamente en el hecho artístico y su relación con la vida del artista. A diferencia, Herrera se ocupa de construir un amplio contexto de voces múltiples que permite entender las dinámicas artísticas en relación a las políticas artísticas, la historia de los sujetos y las decisiones humanas en el plano de los hechos, más allá del tradicional enfoque que ignora acontecimientos coyunturales –el otorgamiento de un premio, por ejemplo– y su incidencia en el entorno.

¹² María Mercedes Herrera, *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*, Bogotá: Ediciones La Silueta, 2013, 293 pp.

Emergencia del arte conceptual en Colombia es quizá el más sólido estudio sobre el conceptualismo hasta el presente, y lo utilizaremos en éstas páginas tanto para prestar un análisis del libro, como para recorrer brevemente la historia del conceptualismo en Colombia. El texto de Herrera se estructura a partir de capítulos que explican los diferentes «momentos» del arte conceptual en Colombia. El primer capítulo, *Producir escándalo y generar controversia (1968-1972)*, cubre juiciosamente eventos como *Espacios ambientales*, resaltando el surgimiento de Beatriz González, Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios, y profundizando en las controversias y polémicas que suscitaron las obras de estos tres artistas en un periodo donde escandalizar era casi la norma. Herrera se vale del extenso cubrimiento de prensa que tuvieron González y Salcedo —especialmente— para describir la personalidad de cada uno y la manera en que construyeron su imagen pública. A la vez, subraya la importancia que tuvo el surgimiento de los diferentes grupos de resistencia política y social en un momento de animadversión generalizada frente al orden establecido y al sistema del Frente Nacional, como la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (Anuc) o la Alianza Nacional Popular (Anapo).

El siguiente capítulo, *Abrir nuevos canales de expresión e información: 1973 – 1977*, se enfoca tanto en la aparición de las bienales americanas de artes gráficas de Cali y del Salón Atenas en Bogotá, como en el surgimiento de Antonio Caro, Clemencia Lucena y Miguel Ángel Rojas, integrantes de una generación de artistas formados y activos durante esta década. Por otra parte, Herrera describe el posicionamiento crítico y la animadversión de la izquierda en los debates sobre arte conceptual.

Oficializar y desintegrar el arte conceptual en Colombia: 1978 – 1982 se ocupa de mostrar el lugar conquistado por los artistas conceptuales en los salones nacionales ocurridos durante ese periodo, destacando especialmente al grupo El Sindicato, uno de los ganadores del Premio del XXVII Salón Nacional de 1978. Herrera menciona algunos de los artistas netamente conceptuales surgidos en dicho periodo, como Adolfo Bernal, Antonio Ingunio Caro y Eduardo Hernández, y le hace seguimiento a la evolución de las carreras de Barrios, Caro, Salcedo y Rojas. También describe extensamente la naturaleza del gobierno Turbay, su desbordada corrupción, su Estatuto de Seguridad, que llevó al exilio a artistas e intelectuales como Feliza Bursztyn y Gabriel García Márquez; las acciones del M -19; la orquestación del MAS (Muerte a Secuestradores) y la reactivación general de la subversión con su furioso antagonista: el movimiento paramilitar. Unos y otros asociados y alimentados por el narcotráfico. En consecuencia, este panorama provocó que a finales de la década de 1970 «a nadie importaba si se institucionalizaba o se desintegraba el arte conceptual en Colombia».¹³

¹³ *Ibid*, p. 181.

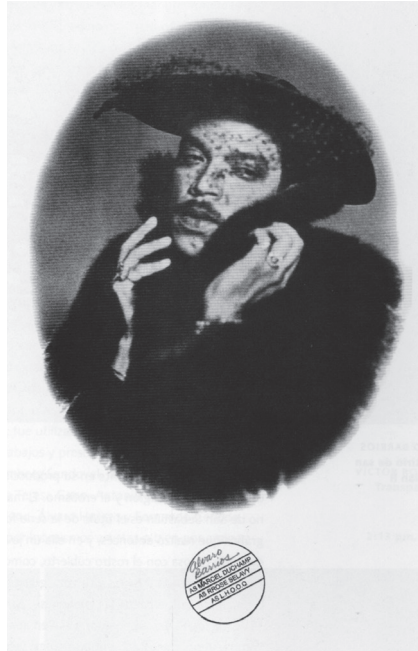


FIGURA 4. Álvaro Barrios, *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy como L.H.O.O.Q.*, 1980. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización del artista.

Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia, Herrera verdaderamente «descubre» un artista innovador y prolífico, muy activo en las décadas de 1960 y 1970, aunque posteriormente se haya marginado de la escena artística.

Sorzano fue alumno de Jim Dine en la Universidad de Cornell, y rápidamente adaptó las estrategias del pop en sus pinturas –la citación histórica, la ironía, el uso de los colores planos, la inclusión de textos– para después dedicarse a la experimentación electrónica de la que fuera pionero, con sus conciertos en Bogotá con el grupo *Musika viva*, entre los cuales cabe mencionar *Momentum I. In memoriam Marcel Duchamp* (1968), realizado a menos de dos meses del fallecimiento del artista francés, lo que permite verlo como un artista perfectamente enterado de las tendencias experimentales internacionales. La vitalidad y visibilidad de su obra se confirman a través de sus instalaciones interactivas *Caja de música* y *Cajita de música* (1971), sus colaboraciones con los artistas Gastón Bettelli y Rómulo Polo, su *Evento de no participación* en la Tercera Bial de Coltejer (1972) y su serie de pinturas *Partituras mentales*, expuestas en la galería Belarca y en el Museo de Arte de la Universidad Nacional (1975).

En la misma línea de investigación histórica se encuentra *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012) de Carmen María Jaramillo, donde la autora propone «señalar los gestos que opusieron en cuestión los imaginarios modernistas –contradictorios como la modernidad misma– sin negarlos». Su texto renueva y extiende estudios previos y se centra en el periodo

1950-1980, aunque intencionalmente deja por fuera a «la fotografía experimental, el performance, las relaciones entre arte y lenguaje de las prácticas objetuales, etc., que fueron más allá de ocasionar fisuras y generaron quiebres que ameritan una investigación aparte en virtud de su complejidad y extensión».¹⁴

Jaramillo incluye en esta investigación un buen número de documentos de prensa que ratifican que, a pesar del aislamiento internacional sufrido en la década de 1960, en Colombia sí se difundió y se discutió, aunque fuera de manera intermitente, sobre el arte de vanguardia.¹⁵ Por otra parte, revalúa el lugar del nadaísmo y su correspondencia con otros movimientos literarios y contraculturales que estuvieron en expansión durante la década de 1960.¹⁶



FIGURA 5. Fernell Franco. *El baño*, de la serie *Prostitutas*, 1972. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización de Vanessa Franco.

¹⁴ Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2012.

¹⁵ En este sentido, vale la pena mencionar que Beatriz González, profundamente inspirada por el pop en su trabajo artístico, ha hecho un recuento de las notas publicadas en la prensa nacional, donde puede verse la amplísima difusión de las ideas del arte pop en la prensa local, especialmente en el año 1964.

Beatriz González, *Andy Warhol y la recepción del pop en Colombia*, texto preparado para la exposición Andy Warhol, Mr. América, Bogotá: Banco de la República, 2009, en <http://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/b-gonzalez-colombia-pop.html>. Consultado en octubre de 2014.

¹⁶ Por ejemplo, en enero de 1965, la revista *Cromos* publicó el artículo «Nadaístas colombianos: ¿Genios, locos o viciosos?» donde afirmaba que el nadaísmo era la versión colombiana de los Beatniks de Nueva York y San Francisco, los «Angry Young Men» de Inglaterra; los «hartos» mexicanos; los «murfados» argentinos y los «gamberros» españoles.

Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta (2012) de Katia González es un amplísimo y bien informado estudio de lo sucedido en esa ciudad alrededor del llamado Grupo de Cali y de sus integrantes.¹⁷ La descripción del contexto lograda por González, así como el reconocimiento que le hace al nadaísmo y a los talleres de gráfica en la ciudad –encarnados en la figura, tantas veces omitida, de Pedro Alcántara–, la importancia de las bienales de artes gráficas en esa ciudad y su manera de evidenciar los homenajes hechos al cine por parte de los artistas Gertjan Bartelsman, Óscar Muñoz, Fernell Franco y especialmente Ever Astudillo,¹⁸ demuestra en conjunto la relevancia de este documento construido en buena parte, a partir de numerosas entrevistas.

Siguiendo la misma línea de Herrera, González hace una asertiva lectura del contexto social y de las luchas políticas del momento, confirmando los intereses de una nueva generación de historiadores del arte que decidieron realizar una interpretación amplia, justa y dinámica de las obras del arte y de los artistas relacionándolos con expresiones y contextos sociales específicos.

Resulta indispensable mencionar dos trabajos monográficos dedicados a aquellos artistas que utilizaron la fotografía durante la década de 1970 con intenciones conceptuales y testimoniales. El primero es *Volverse aire* de María Iovino,¹⁹ en el cual la autora sienta las bases interpretativas sobre las que se han apoyado otros autores ocupados tanto en la obra de Óscar Muñoz como en la de otros miembros del grupo de Cali, Fernell Franco, por ejemplo, a quien Iovino le dedica su investigación posterior, del mismo nombre.²⁰ El otro es *Miguel Ángel Rojas esencial* de Natalia Gutiérrez,²¹ un texto que permite conocer íntimamente a Rojas a partir de una extensísima entrevista.

No sobra mencionar –en el campo de las publicaciones– la edición de las *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano*, que organizó Alberto Sierra en el Museo de Arte de Medellín en 1981, y la reedición del ya mencionado *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, ambas producto del *Encuentro Internacional Medellín 07* (2007). El XLI Salón Nacional de Artistas (2010) realizado en Cali no escapó al ánimo revisionista y presentó un repaso que incluyó un homenaje al fotógrafo caleño José María Castro, la exposición de

¹⁷ Katia González, *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, 200 pp.

¹⁸ Santiago Rueda, “Cine negro, ciudades solares y mujeres de amores tristes: Fernell Franco y el grupo de Cali” en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 20 (enero-junio 2011), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 67-106.

¹⁹ María Iovino, *Volverse aire*, Bogotá: Ediciones Eco, 2003, 203 pp.

²⁰ María Iovino, “Fernell Franco”, *Art Nexus*, 113 (dic. 2007- feb. 2008), p. 132.

²¹ Natalia Gutiérrez, *Miguel Ángel Rojas, esencial. Conversaciones con Miguel Ángel Rojas*, Bogotá: Paralelo 10, 2009. Véase también la entrevista realizada por el autor a Natalia Gutiérrez en *Natalia Gutiérrez, Óptica arte actual* (2009) en <http://www.prismatv.unal.edu.co/nc/detalle-serie/detalle-programa/articulo/natalia-gutierrez-echeverri.html>. Consultado en octubre de 2014.

los documentos de Ciudad Solar y la exhibición de obras de artistas recordados, parcialmente reconocidos o redescubiertos, como Ever Astudillo, Adolfo Bernal, Marta Minujín, Alicia Barney, Karen Lamassonne y Fernell Franco.

La exposición *Feliza Bursztyn–Bernardo Salcedo* (2007) –presentada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño– y *Bernardo Salcedo. El universo en caja* (2011) –realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango– fueron dedicadas a dos de los mayores artistas experimentales de la década de 1960 y a sus desarrollos posteriores. Ambas contaron con importantes catálogos donde se recopiló un valioso material de época que hoy permite entender, de forma ampliada, la escena del arte colombiano y, en especial, la escena artística bogotana.

La exposición *Taller 4 Rojo* (2012) del colectivo Transhistoria, conformado por María Sol Barón y Camilo Ordóñez, llevada a cabo en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, recuperó la memoria de este conjunto enfocado en las artes gráficas y el activismo político en Colombia de la década de 1970. La exposición permitió visitar obras de Diego Arango, Nirma Zárate, Umberto Giangrandi y Carlos Granada, realizadas en este colectivo y como material para la revista *Alternativa*. De esta investigación se desprende el libro *Rojo y más rojo*, que se ocupa de la producción gráfica y acción directa del ya citado Taller 4 Rojo.²²

No sobra mencionar que los contados trabajos de Herrera, Jaramillo, González y el colectivo Transhistoria, incluso el de Barrios, han sido producto de premios y labores académicas, desligadas de intereses comerciales o de instituciones privadas. Esto por un lado delata el desinterés por parte del sector privado por emprender investigaciones o apoyar a quienes las realizan. Por otro, evidencia el aún escaso interés en los nuevos investigadores e historiadores por conocer el pasado no tan reciente de las artes visuales colombianas. Como pueden dar cuenta las diferentes ediciones del Premio Nacional de Crítica de la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura, el interés de los investigadores actuales está casi totalmente centrado en el presente. Por ejemplo, de las diez Premios anuales entregados, dos han sido para quienes escriben sobre Doris Salcedo, lo que también habla de los jurados del mismo. Pareciera que de los artistas experimentales surgidos en Colombia en las décadas de 1960 y 1970 solo se tiene interés en quienes han recibido reconocimientos, o funcionan bien en el mercado del arte después del inicio del llamado “boom del arte colombiano”: Bernardo Salcedo, Álvaro Barrios, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Antonio Caro, Adolfo Bernal, Oscar Muñoz, con un reciente interés evidentemente comercial por artistas como Raúl Marroquín, Miguel Cárdenas y Luis Arocha.

Pero no hay lugar aún para artistas como Jaime Ardila, Camilo Lleras, Fernando Cepeda, Álvaro Herazo, Gastón Betelli, Gustavo Sorzano, Patricia Bonilla, Delfina Bernal, Ida Esbra, Gertjan Bartelsman, Eduardo Hernández o Ingino Caro, solo para mencionar unos pocos. Curiosamente parece ser el mercado, a través de las ferias de arte y el apetito por “lo nuevo”

²² María Sol Barón y Camilo Ordóñez, *Rojo y más rojo*, Bogotá, Taller 4 rojo y Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014, 372 pp.

que despiertan los artistas olvidados redescubiertos o por descubrir, que las investigaciones sobre ellos se dan.

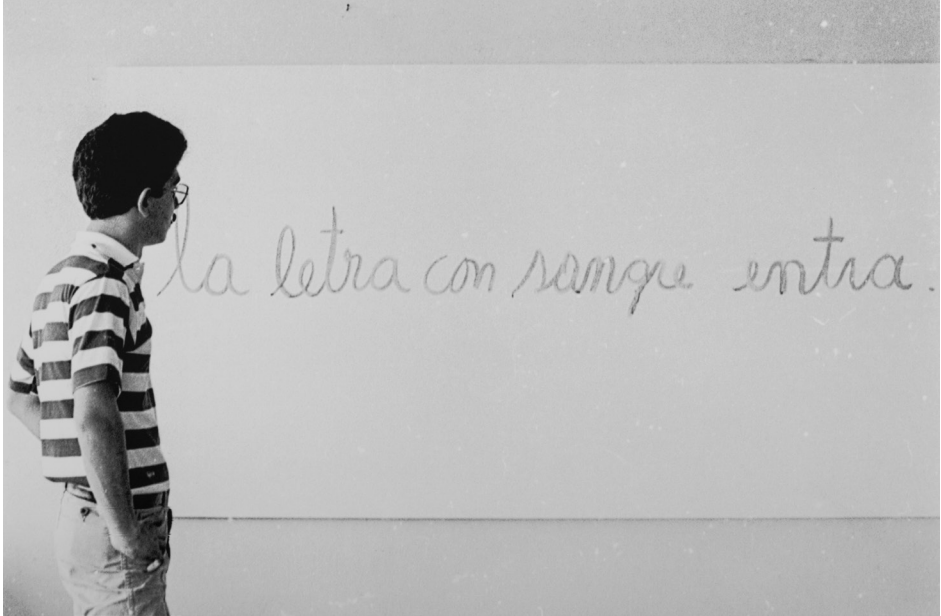


FIGURA 8. Eduardo Hernández. *La letra con sangre entra*, 1979. Fotografía en blanco y negro. Fotografía reproducida con autorización del artista.

