

BREVE REVISIÓN DE LOS CONTEXTOS SOCIALES Y CULTURALES, EN LA FORMACIÓN DE LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO EN COLOMBIA

Artículo de Reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Santiago Rueda Fajardo

sruedaf@unal.edu.co
Universidad Nacional de Colombia

Historiador y crítico de arte. PhD *cum laude* en Historia, Teoría y Crítica de Arte de la Universidad de Barcelona. Profesor de diversas universidades en Bogotá y colaborador de diferentes medios, como *Arteria*, *Pie de pagina* y *Summus*.

ABSTRACT

Colombian contemporary and modern art museums' history has been partially written. This essay attempts to offer new and different viewpoints on the Colombian modern art museums' formation, regarded as the result of the cultural, economic and political events that took place in this country from the mid-60's to the mid-70's. Also, it is a cartography for potential areas of research which due to different reasons, has not been highly regarded in common historiography. Includes a review of the Museums, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte de la Universidad Nacional, and the Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali.

KEY WORDS

Art, Colombia, Modernity, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte de la Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali

RESUMEN

La historia de los museos de arte contemporáneo y moderno en Colombia no ha sido escrita, o lo ha sido varias veces, con las mismas palabras. Sin pretender superar lo hecho anteriormente, este ensayo intenta ofrecer diferentes puntos de vista sobre la historia de la formación de los museos de arte moderno en Colombia, entendida como un producto del conjunto de situaciones políticas, económicas y culturales que tuvieron lugar en el país desde mediados de los años sesenta hasta mediados de los años setenta.

Este ensayo funciona como cartografía de potenciales áreas de investigación que, por diversas razones, han sido poco consideradas en la historiografía común. Sin entrar en un análisis detallado, se mencionan las condiciones históricas y las funciones que cumplieron algunos museos en el país, como el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte de la Universidad Nacional y, de una manera mucho más tangencial, el Museo de Arte Moderno La Tertulia, de Cali.

PALABRAS CLAVE

Arte, Colombia, modernidad, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte de la Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali

Introducción

Directa o indirectamente, los museos de arte en Colombia son producto del periodo histórico que Eric Hobsbawm ha denominado “*la edad de oro*” del siglo XX (1945-1973), en el cual Occidente, de manos de los Estados Unidos, alcanzó un techo de bienestar económico y prosperidad desconocido hasta entonces. Las guerras coloniales y de independencia en Asia, África y América Latina, y los aceleradísimos desarrollos tecnológicos de este periodo, produjeron un sueño de modernidad que se desdibujaría en la década siguiente.

Como veremos a continuación, varios de los avances institucionales y culturales vigentes hoy en Colombia se produjeron en este periodo, entre ellos el desarrollo del campo de las artes visuales, que de varias maneras sigue regido por las ideas y las fórmulas que se instauraron en este periodo.

La idea misma del museo de arte moderno como institución pública obedece a los ideales de la “*primera modernidad*”, que puede extenderse hasta bien entrados los años sesenta, y que aunque nos parezcan lejanos en el tiempo y el espacio, siguen resultando efectivos. Detrás de la idea del museo existía una visión de la cultura muy diferente a la actual —dominada por la injerencia del capital transnacional como formador de identidad—, que pretendía extender una visión humanista y civilizadora global, en Colombia —y en toda América Latina—, estos ideales se resquebrajaron en los años setenta y ochenta por factores como la impagable deuda externa, las dictaduras y la pérdida de soberanía económica.

Los museos de arte moderno en Colombia son instituciones singulares. A diferencia de algunos de sus vecinos continentales, Colombia es un país que no tuvo migraciones europeas fuertes en los siglos XIX y XX, lo cual incidió en que el aislamiento en el que se mantuvo el país desde la Colonia enquistara una mentalidad conservadora que impidió e impide una verdadera modernización. La economía, esencialmente agrícola, favoreció la construcción de la identidad nacional a partir de tradiciones campesinas —o su remedo—, basadas en la música y la danza, y no en las artes

plásticas, mientras los industriales colombianos prefirieron invertir en sectores seguros como la bolsa y la finca raíz, dejando de lado la inversión en cultura.

Este conjunto de situaciones hizo de los museos de arte, y de las artes plásticas en general, un cuerpo extraño al conjunto de la sociedad, una singular mezcla de cultura de elite inserta en programas de desarrollo estatal, hoy reconfigurados por la economía de servicios, la cultura del ocio, la privatización y la inserción al espectáculo, lo que Serge Guilbaut llama la “*californización*”, la mercantilización de los museos *fast food*, “*Titanics* que chocan con los icebergs del dinero, pero que en lugar de hundirse flotan deslizándose plácidamente en la superficie”, y de “*las Bienales de arte, que producen arte como alimentos congelados*” (Guasch, 2006).

Los años sesenta La vida en el Frente Nacional

Fuera de algunos círculos muy restringidos, Bogotá era por aquellos años una ciudad todavía muy cerrada para recibir influencias determinantes de la comunidad internacional, y como tal estaba fuera del circuito constituido por otras capitales como Buenos Aires, Río de Janeiro, São Paulo, Caracas, La Habana y la misma ciudad de México, que disfrutaban desde comienzos de siglo una apertura cosmopolita hacia el intercambio cultural.

Félix Ángel, “*Texto leído en el homenaje a Grau y Ramírez Villamizar, en el año 2005*”

Esta afirmación de Félix Ángel describe el ambiente artístico de la capital de Colombia en los años cincuenta. Como veremos a continuación, los esfuerzos por superar esta condición de aislamiento se multiplicaron en la década de 1960, aunque sus efectos sustanciales sólo pudieran percibirse hasta mediados de la década siguiente.

Los años sesenta en Colombia pueden ser considerados como un resplandor de modernidad. El país se recuperó de la brutalidad de la Violencia y alcanzó nuevos niveles

de crecimiento, avance y mejoras en las condiciones de vida¹. En este periodo se crearon las principales instituciones culturales estatales, se aumentó la inversión privada en la cultura y se llegó a una cierta estabilidad económica que permitiría el florecimiento de las clases medias.

En materia económica, el crecimiento del PIB se mantuvo por encima del 3% anual; y el de la industria, superior al 3,5% anual entre los años 1963 y 1967. El desarrollo industrial de ciudades como Medellín y Cali unificó el país mediante circuitos comerciales y comunicacionales diversos, como carreteras, redes eléctricas, radio², prensa y especialmente la televisión³, cuya importancia creció enormemente, convirtiéndose en un “factor central en la conformación de la mentalidad de la sociedad en la década de 1970”, “en parte como agente en un proceso de incorporación de elementos transnacionales” (Melo, 1990), al punto de que para 1973 había en Colombia más de un millón de televisores, y el potencial sobrepasaba los cinco millones de televisores. (Charalambos, s.f.).

No deben olvidarse las diferentes acciones que emprendió el Estado, principalmente la administración de Alberto Lleras Camargo (1966-1970), por modernizar su aparato. La creación en 1968 del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES) y el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), “que junto con entidades que venían del período anterior, como el Icetex y el Instituto Caro y Cuervo, tenían incidencia en el sector educativo en lo relativo a la coordinación y el fomento de las estrategias científicas y tecnológicas” (Garay, 1998)⁴. En 1969, Colombia suscribió la

1 Según José Olinto Rueda Plata, “A comienzos de siglo un colombiano vivía, en promedio 28.5 años. Cuarenta años después alcanzaba los 40 años y hacia 1960 su promedio de vida era ya de 58 años” (Rueda, 1999).

2 Las emisoras radiales empezaron a difundir la música de diferentes regiones del país y de América Latina en general, incorporando en la cultura popular géneros como la ranchera, el tango y en especial, la música caribeña.

3 La televisión empezó a tomar un acelerado impulso en la segunda mitad de la década, y en 1967 se iniciaron las emisiones diarias.

4 “A partir de la Declaración de los Presidentes de América (Punta del Este, 1967) Colombia y otros países de la región comenzaron a plantear la necesidad de emprender un esfuerzo institucional organizado. En 1968 la Organización de Estados Americanos

Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural; en 1970 se crean el Convenio Andrés Bello y la Biblioteca Banco Popular; y en 1971, el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), gracias a un acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)⁵.

En el campo de la educación, el cambio más importante fue el desarrollo del sistema universitario, que trajo consigo la instauración de un nuevo modelo de patrones de comportamiento y de identidad (Melo, 1990). Gracias a los procesos de desarrollo universitario, se crearía un nuevo público “estudiantil, de clase media, vagamente revolucionario, que no reconocía su pasado en las visiones apergaminadas de los académicos y que había empezado a mostrar sus deseos de renovación” (Melo, 1990).

Los intelectuales formados en la década de 1960, entre los que podemos ubicar a Darío Fajardo, Jesús Antonio Bejarano, Germán Colmenares, Germán Rubiano, Álvaro Tirado Mejía, Salomón Kalmanovitz y Marco Palacios, entre otros, transformaron disciplinas como la historia, la antropología y la sociología, instaurando

“la nueva historia de Colombia”, denominación que no sólo agrupó a los que se empeñaban en un cambio cultural sino a todos los que, desde cualquier perspectiva, trataban de practicar una historia metodológicamente disciplinada: en la práctica, era un nombre para cobijar todo lo que parecía distinto a la historia académica, o a la historia de los aficionados a las genealogías, los héroes patrios, las monografías y las fundaciones de pueblos”⁶. (Melo, 1990)

—OEA— instauró programas regionales de ciencia y tecnología. Ese mismo año se creó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología como organismo consultivo y asesor del gobierno. Se crea Colciencias, Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales, encargado de la financiación, coordinación, difusión y ejecución de programas y proyectos de desarrollo científico y tecnológico” (Garay, 1998).

5 La UNESCO apoyó en su momento la creación de cuatro entidades análogas para promover políticas de fomento al libro y la lectura en las regiones de Latinoamérica, Asia, África y el mundo árabe. Colombia fue escogida como el país sede en Latinoamérica y el Caribe, gracias al compromiso adquirido por el gobierno nacional (OEI, 2002).

6 Formados más o menos profesionalmente, trataban de utilizar

El papel de estos intelectuales fue muy importante, y las ideas y análisis de algunos de ellos, como puede observarse, hacen parte de esta investigación.

Un mundo bipolar

Este conjunto de transformaciones locales se ajustaba al esquema del mundo bipolar que trazó la guerra fría. Como área de influencia de los Estados Unidos, Colombia adquirió una serie de compromisos políticos y militares —participó con tropas en la guerra de Corea— que se hicieron más fuertes después del triunfo de la Revolución Cubana, en 1959. La preocupación general en los Estados Unidos por el éxito de la Revolución llevó a Washington a realizar una doble estrategia política, encaminada a la eliminación del comunismo y a la instauración de una política amigable, orientada a realizar una “revolución pacífica”. El primer componente de la estrategia anticomunista, el Plan LASSO (Latin American Security Operation), fue un programa de ayuda militar para América Latina que afianzó relaciones con los militares, brindándoles material bélico, apoyo y entrenamiento militar. El segundo componente, diseñado por John Fitzgerald Kennedy bajo el nombre de “Alianza para el Progreso”, era un plan de ayuda económica que pretendía desterrar definitivamente la miseria, el hambre y el analfabetismo de todo el continente. Con la muerte del presidente Kennedy, y el endurecimiento posterior de los gobiernos de Lyndon B. Johnson y Richard Nixon, el plan fracasó, pues contradecía los intereses de las compañías internacionales en el continente.

La Alianza para el Progreso tendría la fuerza suficiente para lanzar al arte latinoamericano —paradójicamente tan crítico hacia el imperialismo— a la escena mundial. El impulso dado por museos, coleccionistas, fundacio-

las metodologías históricas del día: el marxismo, la escuela de Annales, algunas formas todavía crudas de historia cuantitativa. Algunos, confiando en la fuerza de las ideas, trataban ante todo de que su obra sirviera al cambio social, a la revolución. Otros, menos políticos y no se sabe si más, o de pronto menos optimistas, creían que servirían mejor al cambio siendo historiadores más profesionales. Pero en todo caso, la escritura de la historia tenía mucho de pasión, de lucha política o al menos cultural. La calidad fue muy variada, pero el pasado del país cambió, aunque la sociedad colombiana resistiera porfiadamente todos los esfuerzos por transformarla” (Melo, 1990).

nes y universidades norteamericanas tuvo diferentes efectos, en muchos casos positivos, lo cual entusiasmó a los Estados latinoamericanos y a las compañías y empresas privadas, y los llevó a promover la fundación de museos, a crear y financiar empresas culturales y fomentar un amplio circuito de exposiciones y eventos, que permitieron a artistas, teóricos y críticos establecer un contacto a nivel continental. Durante la década de los setenta se crearon la Bienal Internacional de Medellín, la de Artes Gráficas en Cali (Colombia), la de escultura en Montevideo (Uruguay), las de grabado en San Juan (Puerto Rico), Lima (Perú), Quito (Ecuador), Córdoba (Argentina) y Costa Rica.

Así, los artistas latinoamericanos entraron en contacto directo con la triunfante escena norteamericana, que desplazaba a París como capital mundial del arte, exhibiendo simultáneamente sus obras en múltiples exposiciones: en marzo de 1960, en la Galería Lowe de la Universidad de Miami, tiene lugar la exposición titulada “3000 años de Arte Colombiano”; en 1962, la muestra “500 years of Colombian Art” se realiza en la Pan American Union de Washington, D.C.; en 1967, “Latin American Artists” tiene lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; en 1968, la muestra “South American Sculptors” se realiza en el J. Speed Art Museum, de Louisville, Kentucky; en 1969, “Latin American Painting”, en el Carroll Reece Museum y en la East Tennessee University, en Johnson City. En el mismo año tiene lugar “Contemporary Latin American Painting” en el Museo de Arte de la Universidad de Oklahoma.

Este intercambio cultural no estuvo exento de presiones, y el interés por el arte latinoamericano no se dio como una aceptación abierta, sino que comprendió un proceso de filtrado, a cargo de curadores que no eran de la región —Lawrence Alloway, Thomas Messer, Stanton Catlin, Sam Hunter—, y que prefirieron escoger un arte más “internacional” en carácter y estilo, que un arte nacional y local, apreciado llanamente como “realismo provincial”.

En el campo literario, la fricción entre centro y periferia funcionó de manera diferente a las artes visuales, estas últimas muy influenciadas por la política de los Estados Unidos. Los escritores del llamado *boom* latinoamericano se dieron a conocer gracias a las editoriales de



Ciudad de México, Buenos Aires y Barcelona, y gozaron de una proyección y una promoción que les permitió acceder al público europeo, que los aceptaría y reconocería. Simultáneamente, estas editoriales cumplirían la labor de distribuir sus trabajos por todo el continente americano, de manera que en muy poco tiempo se logró percibir como un movimiento coherente y en bloque los esfuerzos aislados e individuales de escritores que provenían de lugares tan disímiles y separados geográficamente como Buenos Aires, Lima y Cartagena de Indias.

Se forma así lo que Eduardo García Aguilar ha llamado la otra generación “moderna” del país, ya que estos escritores

serían los primeros en romper de tajo con la cortesía y la sumisión general ante la grandilocuencia encorbatada de los políticos escritores, en inyectar otra visión del erotismo en textos de corte urbano abiertos al mundo, lejos ya del telurismo realista, y en ejercer una seria reflexión sobre los rumbos y rupturas estéticas del momento. (García Aguilar, 1996)

La inversión privada

En esa época, las grandes empresas tomaron un papel cada vez más importante en el ámbito cultural, aumentando su patrocinio y protagonismo en el ámbito.

En Medellín, Croydon apoyó la creación y realización de los Salones Regionales de Artes Plásticas en el antiguo Museo de Zea. Coltejer realizó la Bienal Internacional de Arte desde 1968 hasta 1982⁷ y publicó a partir de 1969 *Colombia Ilustrada*, revista que retomó la tradición de

⁷ Anteriormente, en 1967, la compañía había patrocinado el Salón de pintores residentes en Cali y “Arte Nuevo” en Medellín. Las dos exposiciones estaban dedicadas a mostrar el trabajo de los jóvenes artistas de ambas ciudades. Se realizaron cuatro bienales en los años 1968, 1970, 1972 y 1981, bajo la dirección de Leonel Estrada. En su accidentada y corta vida, las bienales de Medellín fueron un intento por dar a conocer el panorama del arte plástico contemporáneo, en un medio aún parroquial. Para “suavizar” el efecto de lo mostrado, la Bienal desarrolló una serie de eventos teóricos, como cursos sobre arte actual, conferencias y coloquios a cargo de críticos y artistas invitados.

la desaparecida *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Fabricato patrocinó el Festival Musical de Medellín y en la misma ciudad Haceb apoyó las temporadas de ópera, mientras Polímeros realizó festivales folclóricos. Suramericana de Seguros S.A. creó una de las más importantes colecciones del país, con obras de artistas de todos los periodos, especialmente de los siglos XIX y XX, patrocinando durante la siguiente década las trece ediciones de su Salón de Arte Fotográfico (Fernández Uribe, 2004). Así mismo, en Medellín empezaron a surgir las colecciones de arte del Banco de Colombia, Cadenalco, la Cámara de Comercio de Medellín, el Club Unión, Colcafé, la Compañía Nacional de Chocolates, Coltabaco, Coltejer, Concreto, Corfinsura y Fabricato.

Otras entidades, como las cámaras de comercio y los centros Colombo Americano de Bogotá, Cali y Medellín, entraron de lleno a la difusión artística, promoviendo exposiciones y pequeñas publicaciones.

En cuanto a las galerías, su crecimiento fue bastante más lento. En los años sesenta, funcionaban en Bogotá “Buchholz”, “Marta Traba”, “Estrella”, “Arte Moderno” y “El Callejón”, mientras que en Barranquilla, Medellín y Cali no existieron los mismos espacios hasta bien entrada la década siguiente.

EI MAM

El Museo de Arte Moderno de Bogotá es sin duda la institución más importante en esta primera etapa del arte contemporáneo en Colombia. Fue fundado en 1962, gracias a las gestiones de Marta Traba. En el año 1965, el rector de la Universidad Nacional, José Félix Patiño, acordó con Traba, directora del entonces recién creado museo, cederle un espacio dentro de la ciudad universitaria para desarrollar sus actividades, asignándole el actual edificio del Departamento de Filosofía. En su sede de la Universidad Nacional (1966-1969), el Museo organizó exposiciones cruciales para abrirle campo a un arte verdaderamente actual en Colombia. “Espacios Ambientales” en 1968 y “Luz, sonido y movimiento” en 1969 apoyaron a artistas verdaderamente innovadores, como Felisa Burzstyn, Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios. Su aparición fue apenas el signo que



anunciaba la llegada de una nueva generación, muy influida por la escena internacional, e increíblemente variada en su producción⁸.

En 1969, en reemplazo de Marta Traba, Gloria Zea asumió la dirección del MAM, y decidió trasladarlo fuera de la Universidad, con el objetivo de construir una nueva sede en el centro de Bogotá. Eduardo Serrano, quien relevó a Traba como curador del museo, cumplió una labor importante en la difusión y actualización del arte en Bogotá. Serrano había dirigido la Galería Belarca desde octubre de 1969 y se dedicaba a la crítica, publicando sus columnas en el diario *El Tiempo*. En 1974, asumió su trabajo como curador del Museo, y empezó a organizar exposiciones diversas. “El Paisaje en Colombia, 1900-1975” y las muestras retrospectivas de los artistas de principio de siglo permitieron al público conocer su propio patrimonio artístico. Los Salones Atenas, realizados desde 1975 hasta 1984, lanzaron a artistas reconocidos hoy en día, como Miguel Ángel Rojas, Antonio Caro, Ramiro Gómez, Juan Camilo Uribe y Alicia Barney. Este fue uno de los primeros concursos que permitió la presencia de la fotografía, un mérito de Serrano; en ellos se exhibieron los trabajos en este medio de Camilo Lleras, Oscar Monsalve, Luz Elena Castro, David Izquierdo y Julia Elvira Mejía. El buen criterio de Zea y Serrano también puede notarse en las obras adquiridas durante ese periodo. Por ejemplo, en 1978 se compraría “La carbonera Goodspring”, una obra de Hilla y Bernd Becher de 1975, la cual, teniendo en cuenta la conservadora valoración local del lenguaje fotográfico, parece una arriesgada apuesta (MAM, 1978: 13).

⁸ Comprendía a los pintores abstractos —Manuel Hernández, Carlos Rojas, Fanny Sanín, María Thereza Negreiros, Antonio Grass, Omar Rayo, Manolo Vellojin y Jorge Riveros—; la neofiguración —Norman Mejía, Ángel Loochkartt, Luciano Jaramillo, Leonel Góngora y Jim Amaral—; los realistas académicos —Santiago Cárdenas, Luis Caballero, Juan Cárdenas, Darío Morales, Alfredo Guerrero, Alberto Iriarte y Gregorio Cuartas—; y en una segunda fase, los artistas conceptuales y los dibujantes transrealistas —Oscar Muñoz, Ever Astudillo, Alfredo Guerrero, Tiberio Vanegas, Arnulfo Luna, Cecilia Delgado, Oscar Jaramillo, Mariana Varela, Miguel Ángel Rojas, Saturnino Ramírez y Antonio Caro.

Las exitosas gestiones de Traba y Zea —esta última logró que el Museo llegara a tener, después de trece años de existencia, su propia sede, inaugurada en 1976 en el centro de Bogotá— fueron seguidas con entusiasmo en el país, iniciándose la creación de museos de arte en todo el país. En 1968 se creó en Cali el Museo de Arte Moderno La Tertulia; en 1971 apareció en Bogotá el Museo de Arte de la Universidad Nacional, y posteriormente el Museo del barrio El Minuto de Dios. En Medellín, nació el Museo de Arte Moderno y se ampliaron las labores de la Biblioteca Pública Piloto; en Cartagena se gestó el Museo de Arte Moderno. En ciudades intermedias se crearon instituciones como la Biblioteca Gabriel Turbay de Bucaramanga y el Centro de Arte Actual de Pereira.

Gracias a estos museos “nació la figura del ‘curador’ con responsabilidades claramente diferenciadas de las del director y comienzan a formularse políticas culturales de conservación y protección del patrimonio” (Ponce de León, 2004: 236).

El Museo de Arte de la Universidad Nacional

El Museo de Arte de la Universidad Nacional ha sido uno de los espacios centrales en la consolidación del arte contemporáneo en Colombia, gracias a la activa participación que en él han tenido los principales artistas y teóricos de arte, y la reconocida calidad de sus exposiciones y espacios.

En 1970, después del traslado del Museo de Arte Moderno de Bogotá al centro de la capital, la Universidad Nacional decidió crear el Museo de Arte, que inició labores en el año 1971, ocupando su sede actual desde 1973, en el edificio diseñado por los arquitectos Elsa Mahecha y Alberto Estrada.

El Museo de Arte de la Universidad Nacional es parte de lo que ha sido conocido como la “reforma Patiño”, la reestructuración de la universidad llevada a cabo en esa década, que comprendió la modernización del campus, la fusión de algunas facultades y la creación de espacios como el Auditorio León de Greiff, el Conservatorio de Música y la Biblioteca Central. La reforma, que tenía



como modelo el sistema universitario estadounidense y contaba con el apoyo de la Fundación Ford, encontró, como es habitual en la Universidad Nacional, el rechazo de sectores de todos los espectros políticos, incluso la izquierda radical, que forzó la salida del recientemente fallecido Orlando Fals Borda de la Facultad de Sociología. Afortunadamente para la Universidad Nacional, se lograron las múltiples y necesarias reformas y el establecimiento de instituciones como el Museo, que a través de su historia, ha constituido un lugar vital en la escena artística bogotana.

Germán Rubiano, quien ocupó la dirección del Museo desde su fundación en 1970 hasta 1976, promovió intensamente a los nuevos dibujantes y grabadores colombianos, entre ellos los profesores de la Universidad Nacional, y realizó exposiciones internacionales importantes, como "Road Show", en la cual se exhibieron trabajos de Richard Long, Colin Self, Keith Arnatt y Barry Flanagan, entre otros. Adicionalmente, Rubiano logró reunir 222 obras de arte a través de donaciones, entre ellas pinturas de Marco Ospina, Carlos Rojas, Manuel Hernández, Fanny Sanín, además de un conjunto de serigrafías, grabados y dibujos del hiper y fotorealismo, del conceptualismo y de la gráfica política propia de los años setenta. Rubiano y el Director de Divulgación Cultural, Hjalmar de Greiff, incorporaron al Museo la colección de yesos y grabados clásicos traída a la Escuela de Bellas Artes por Roberto Pizano en los años veinte, cerca de 200 reproducciones en yeso elaboradas a partir de obras de museos como el Louvre y el British, entre otros, y un gabinete de grabados de interpretación de las escuelas española, francesa, holandesa, flamenca e italiana.

Carlos Granada, quién asumió la dirección del Museo después de la salida de Rubiano, intentó acercar más el Museo a la carrera de Artes Plásticas, que funcionaba en el campus desde mediados de los sesenta, rechazando en parte las acertadas políticas de Rubiano. En su gestión, Granada contó con la ayuda de Armando Silva, quien operó como subdirector del Museo.

La Tertulia

Fundado en 1956 por Maritza Uribe de Urdinola, el Museo de Arte Moderno La Tertulia tuvo durante sus primeros años una existencia trashumante similar a la del MAM. El Museo se desprendió de los esfuerzos de la Corporación La Tertulia para la Enseñanza Popular, Museo y Extensión Cultural, y su sede actual, inaugurada en 1968 en un edificio diseñado por el arquitecto Manuel Lago Franco, simboliza en las artes plásticas el desarrollo de Cali y la serie de reformas urbanísticas que tendrían lugar en esta ciudad alrededor de la celebración de los Juegos Panamericanos de 1971.

En los años sesenta y setenta, la Tertulia sirvió de plataforma para aquellos jóvenes artistas, escritores y cineastas del Pacífico colombiano que se reunieron en Cali desde finales de la década de 1960, y que con el tiempo fueron llamados el Grupo de Cali, compuesto por Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Fernell Franco, Oscar Muñoz y Ever Astudillo, entre otros.

La Tertulia ocupó un lugar central en la descentralización de las artes en el país, en la promoción de la gráfica y de los jóvenes artistas que la producían, y en los intentos de "panamericanización" artística propios de los años setenta.

En 1970, con el patrocinio de Cartón de Colombia, el Museo realizó la "Exposición Panamericana de Artes Gráficas". Un año después, y con el patrocinio de la misma empresa de la papelería Propal, se crea la Bienal Panamericana de Artes Gráficas que tuvo su primera edición en ese mismo año (1971), sucedida por otras seis, en los años 1971, 1973, 1976, 1981 y 1986. La iniciativa de crear una bienal de artes gráficas que cubriera la producción del continente, fue apropiada para un museo de bajo presupuesto como La Tertulia, pues la obra gráfica sobre papel era en ese momento el tipo de obra de más fácil divulgación, economía de transporte y acceso al público (Guerrero, s.f.).

Estas bienales tuvieron una importancia capital para definir las tendencias que imperaron durante toda la

década. Mientras la Bienal de Medellín estaba dedicada al arte experimental y lo nuevo, la de artes gráficas enseñaba las diferentes aproximaciones al dibujo y el grabado, dándole espacio a los dibujantes hiper y fotorealistas, a los talleres de grabado y a los artistas políticos, que optarían por el grabado como medio masivo para difundir su mensaje. Además, las bienales sirvieron para descentralizar las artes y permitir a los artistas de las ciudades denominadas menores participar en la escena del arte nacional.

Smurfit/Cartón de Colombia patrocinó el Portafolio AGPA en la Bienal de Cali, que incluía artistas participantes de las bienales, realizando versiones del mismo hasta la década de 1990. “No existe un artista colombiano de talento, cuya obra no haya sido incluida en la lista de AGPA” (Guerrero, s.f.). Esta afirmación de María Teresa Guerrero, no sin razón, nos habla de la importancia y el peso de Smurfit —empresa propietaria de Cartón y Papel de México con filiales en España y Venezuela en las artes. Su intervención en el campo de las artes plásticas es pionera, y abrió el camino al modelo de patrocinio privado que se ha impuesto como norma en años recientes. El auge de la gráfica, en especial en las bienales de Cali, puede verse como la muy curiosa asociación del capital con la juventud política más radicalmente anticapitalista, pues una empresa depredadora desmedida de los bosques colombianos, como es Cartón de Colombia, como acción autopromocional financió las Bienales, y en ellas los artistas, entre ellos los más políticos, participaron.

Salida

Este breve recuento, que incluye tres cortísimos estudios de caso, intenta enseñar un fragmento de la historia de estos tres museos y el compromiso que cada uno adquirió en la formación y la promoción del arte en Colombia, y de una generación de los artistas de la postmodernidad colombiana, entre los que se cuentan Bernardo Salcedo, Beatriz González, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz y Álvaro Barrios, entre otros.

Es imposible ver el surgimiento de todos ellos de manera independiente a las dinámicas de modernidad y modernización que se impulsaron en la década de los

sesenta, y cuyo efecto se vio prolongado hasta bien entrada la década siguiente.

A pesar de que la verdadera dimensión de estos artistas sólo ha sido apreciada en las últimas dos décadas —los casos paradigmáticos son los de Rojas y Muñoz— no es exagerado afirmar que su surgimiento se debió al buen ojo, al criterio y al apoyo que les brindaron los representantes de cada una de las instituciones aquí mencionadas. Como hemos visto, en estos tres museos se formaron los primeros agentes de lo que hoy se considera normativo en la vida museal: la figura autónoma del curador, independiente de la del director; las bienales y eventos específicos para promocionar la producción más reciente; el asocio del museo con instituciones privadas para impulsar su programación; la conformación de colecciones a partir de donaciones; y adquisiciones de obras de aquellos artistas que se proyectaban.

Estas políticas continuaron a lo largo de las siguientes décadas, aunque se vieron mermadas por los cambios económicos que sucedieron a finales de los años setenta, un periodo que significó la bancarrota financiera de América Latina, un endeudamiento externo que tocó fondo en 1982, cuando la deuda empezó a considerarse impagable. En Colombia, la brutal represión ejercida por el Estado, principalmente por el gobierno de Julio César Turbay (1978-1982), conocido por su corrupción, sus torturas y desapariciones, contuvo las posibilidades de alcanzar reformas sociales necesarias, que aún hoy en día siguen sin resolverse.

Por otra parte, las luchas intestinas de cada país, las dictaduras, el pésimo manejo económico en todo el continente y “los acuerdos comerciales del GATT impuestos por los países industrializados y los condicionamientos del FMI para ‘auxiliar’ a los gobiernos latinoamericanos estrangulados por las deudas arrinconaron las iniciativas de la ALALC y las solidaridades andinas, centroamericanas y caribeñas” (García Canclini, 2002).

Estas crisis llevaron a que durante las siguientes décadas el capital privado tomara las riendas en la orientación de las artes y la cultura. Gracias a la reconversión económica de Occidente, y su paso de una economía

postindustrial a la economía de servicios, la institución museal se transformó radicalmente, convirtiéndose en uno de los mayores centros de atención del turismo, el entretenimiento, la cultura del ocio y la sociedad del espectáculo, esta afirmación no necesariamente implica un juicio negativo, pues lo que entendemos por cultura es o puede ser el tipo de lenguajes y experiencias que existen en la sociedad para provocar placer.

Lo que resulta particularmente interesante es que las tres instituciones mencionadas en este escrito hayan sobrevivido a esta transformación, llevando adelante su misión de traducir y hacer visible al público de las ciudades colombianas los bienes de la cultura. Su historia, como se afirma al inicio de este artículo, está por contarse.

Bibliografía

Ángel, Félix (2005). "Texto leído en el homenaje a Grau y Ramírez Villamizar", en *Red y Acción*, viernes 29 de Abril. Disponible en: <<http://redyaccion.com/Homenaje-Grau.htm>>. Consultado en mayo de 2005.

Barrios, Álvaro (2000). *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Bayón, Damián (relator) (1974). *América Latina en sus Artes*. México: Siglo XXI Editores.

Calderón, Camilo (ed.) (1990). *Salón Nacional de Artistas. 50 Años*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

Charalambos, Gilles (s.f.). "Televisión y TV en Colombia", en *Historia del video arte en Colombia*. Disponible en <www.bitio.net/vac/>. Consultado en mayo de 2005.

Fernández Uribe, Carlos Arturo (2004). "Tradición de los vínculos entre empresa y cultura en Antioquia", en *Suramericana: 30 años de vínculo con la cultura*. Bogotá: Villegas Editores. Disponible en <<http://www.villegaseditores.com/loslibros/9588160790/3.html>>. Consultado en mayo de 2005.

Garay, Luis Jorge (1998). "Segundo Período (1968-1990)", en *Colombia: estructura industrial e internacionalización 1967-1996*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación y Colciencias. Disponible en <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-i/industriatitina/093.htm>>. Consultado en marzo de 2005.

García Aguilar, Eduardo (1996). "Prólogo", en Eduardo García Aguilar (comp.), *Veinte ante el milenio*. Bogotá: Presidencia de la República.

García Canclini, Néstor (1990). "La modernidad después de la posmodernidad", en Anna María Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP) y Memorial.

——— (2002). "Ocho acercamientos al latinoamericanismo en antropología". Documento presentado en la conferencia "The New Latin Americanism: Cultural Studies Beyond Borders", Universidad de Manchester, Centre for Latin American and Caribbean Studies, 21 y 22 de junio. Disponible en <<http://www.llc.manchester.ac.uk/clacs/events/past/Conferences/new-latin-americanism/NewLatinAmericanismConferencePapers/GarciaCanclini/>>.

Guasch, Anna María (2006). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000—2006)*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Guerrero, María Teresa (s.f.). "Tres sucesos nos acercan", en *Colombia a través del ojo del artista*. Bogotá: Universidad de los Andes. Disponible en <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/mariate/tres.htm>>. Consultado en mayo de 2005.

López, William (2003). "Comentario a Columna #49", en *Columna de Arena*, Nº 49. Disponible en <<http://www.universes-in-universe.de/columna/col49/03-07-26-lopez.htm>>.

Melo, Jorge Orlando (1990). "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización' en el

caso colombiano”, en *Análisis Político*, Nº 10. Disponible en <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/analisis-politico/algunas.htm>>. Consultado en mayo de 2005.

Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM) (1978). *Boletín del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, Año 4, Nº 15.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) (2002). *Informe del Sistema Nacional de Cultura, Colombia*. Bogotá: OEI. Disponible en <<http://www.oei.es/cultura2/colombia/02.htm>>. Consultado en marzo de 2005.

Ponce de León, Carolina (2004). “La multiplicación de las voces”, en *El efecto mariposa*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT).

Rubiano, Germán (1987). Catálogo de la exposición *Dibujantes colombianos contemporáneos*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional.

Rubiano, Germán (1997). *El dibujo en Colombia*. Bogotá: Planeta.

Rueda Plata, José Olinto (1999). “El campo y la ciudad. Colombia, de país rural a país urbano”, en *Credencial Historia*, No. 119.

Serrano, Eduardo (1975). *I Salón Atenas (octubre/ noviembre 1975)*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogota y Atenas Publicidad.

Serrano, Eduardo (1976). *Un lustro visual. Ensayos sobre arte colombiano contemporáneo*. Bogotá: Tercer Mundo y Museo de Arte Moderno de Bogotá.

——— (1980). “Los años setentas y el arte en Colombia”, en *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Vol. 1, Nº 4.

——— (1985). *Cien Años de Arte Colombiano*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá y Benjamín Villegas y Asociados.

