

SANTIAGO RUEDA

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Felicidad perdida

INTRODUCCIÓN

EL objetivo de este escrito es realizar una revisión a los presupuestos artísticos presentes en “Grano”, instalación efímera realizada por el artista colombiano Miguel Ángel Rojas en el año de 1980. Veinte años después, “Grano”, aún es una obra excepcional dentro de la producción artística en Colombia. Difícilmente podremos encontrar una obra que como ésta tenga tanta vigencia y que luzca tan actual. Escasamente conocida por fuera de los medios artísticos, “Grano” representa un excelente ejemplo de cómo un artista puede romper los moldes del lenguaje artístico especializado y crear una obra que se comunique con todo tipo de público.

Este texto intenta, proponiendo el análisis formal y conceptual, familiarizar al lector con la obra, el artista, sus motivaciones, su entorno histórico, como también relacionarle con algunas obras y autores comunes que desarrollaron y desarrollan trabajos importantes dentro del área de la fotografía, la instalación y la pintura. De esta forma, este texto intenta sacar a la luz ciertas experiencias artísticas que, aunque sean relativamente recientes, o tal vez debido a ello, no han sido suficientemente reconocidas y revisadas.

Dos de los estilos referidos en este texto: el arte efímero y el superrealismo, han cobrado un nuevo auge en todo el mundo durante la última década.

El arte efímero —que depende de la fotografía, el cine y/o el video para su eventual vida posterior—, es parte de un grupo de experiencias artísticas y no artísticas, que intentaron romper las barreras entre arte y no-arte, entre arte culto y arte popular, provocando una paulatina desmaterialización y eventual —aún no producida— disolución de la obra de arte. Estas experiencias tienen origen en la década de los 60 y producen nuevos géneros artísticos como la acción plástica, la instalación y el video arte. Actualmente, y entre otras cosas por el continuo reciclaje de estilos que identifica esta época, las artes no-objetuales cuyo soporte es principalmente foto-mecánico, están regresando¹.

El superrealismo, un estilo artístico que intentó a través de medios tradicionales, como el dibujo, la pintura y la escultura, apoderarse de las asombrosas capacidades de registro de la fotografía, ha vuelto, más como

¹ En una década como la que iniciamos, la capacidad de materialización y la rapidez de ejecución que ofrece la tecnología principalmente la digital, han provocado una aceleración donde el valor de lo producido no se centra en su materialidad sino en su capacidad de transmisión y su velocidad de difusión, es decir en su ligereza, la cual está siendo aprovechada por los artistas y se ve reflejada en su actual preferencia por proponer ideas más que sensaciones.

idea y sensación perceptual de la realidad, que como estrategia artística. Recordemos que la fotografía y el cine, revitalizados formalmente por las tecnologías de simulación y favorecidos por una demanda comercial cada vez más refinada y exigente, están generando nuevas formas de realismo más allá del mismo realismo (recuérdense los comentarios de los testigos oculares del reciente accidente aéreo del Concorde).

Teniendo esto en cuenta, el lector puede beneficiarse de esta breve revisión desde lo local y lo particular para ensanchar su conocimiento sobre los orígenes y particularidades con las que estos estilos se presentaron originalmente en Colombia.

LA OBRA

Cubriendo un área de 32 m. cuadrados (superficie del piso de ladrillo de la sala de proyectos del Museo), el artista colocó papeles sobre los cuales dibujó otro piso de baldosas tan realista que muchos visitantes se vieron obligados a inquirir por el trabajo a pesar de estar parados ante él. Para el observador atento, sin embargo, ese realismo resultaba menos contundente, no sólo por la mencionada atmósfera imprecisa que el espacio había adquirido, sino también porque el artista había dejado bordes libres que explicaban el proceso de su hechura y revelaban la calidad y consistencia de los materiales empleados; así como por su superficie granulada que, no obstante ser producto de la técnica especial utilizada en el proyecto, lo emparentaba visualmente con su obra en otros medios, en particular con su fotografía de larga exposición ².

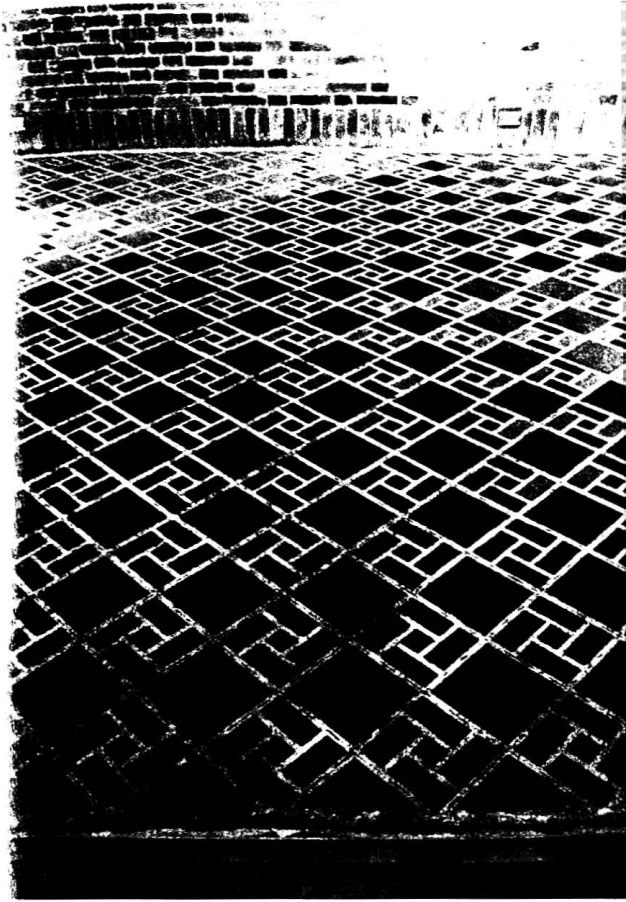
“Grano” es tal vez la más importante pieza de arte efímero jamás producida en Colombia, que ha alcanzado niveles de destreza y refinamiento en la ejecución que probablemente no han sido igualados en este tipo de trabajos. También es acertado afirmar que “Grano” es la mayor y tal vez la última obra hiperrealista de relevancia realizada en el país; parte del objetivo de este escrito es establecer los mecanismos que sustentan esta opinión. “... la base de Grano son tierras calizas granuladas por la erosión y pigmentadas con carbón vegetal y minerales” ³.

Veinte años después de ser ejecutada, la instalación o “dibujo” — como acertadamente anota Serrano —, se ve como deudora de una larga tradición de producción visual que cuestiona los límites de la realidad y las fronteras entre las diferentes formas artísticas.

El piso estaba trabajado básicamente en tonos grises que empaldecían en determinadas áreas insinuando los efectos de la luz y de un mayor desgaste. Un examen

² EDUARDO SERRANO, “Grano y otras obras de Miguel Ángel Rojas”, en *Revista del Arte y la arquitectura en América Latina*, Medellín, núm. 6, vol. 2, 1981.

³ *Ibid.*



1.- Miguel Ángel Rojas

Grano, 1980

Papel, tierras calizas, pigmentos, 32 m²

MAM - Bogotá

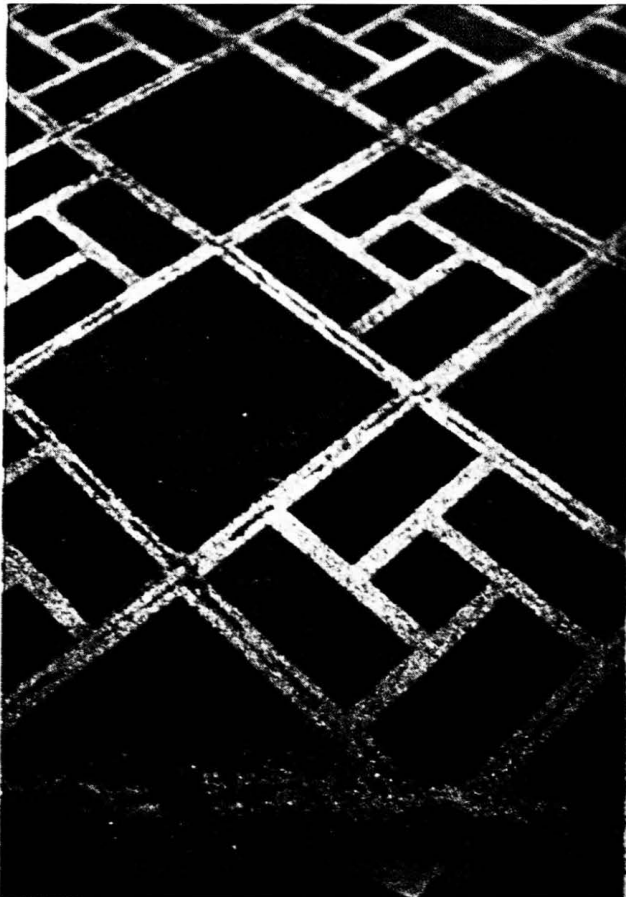
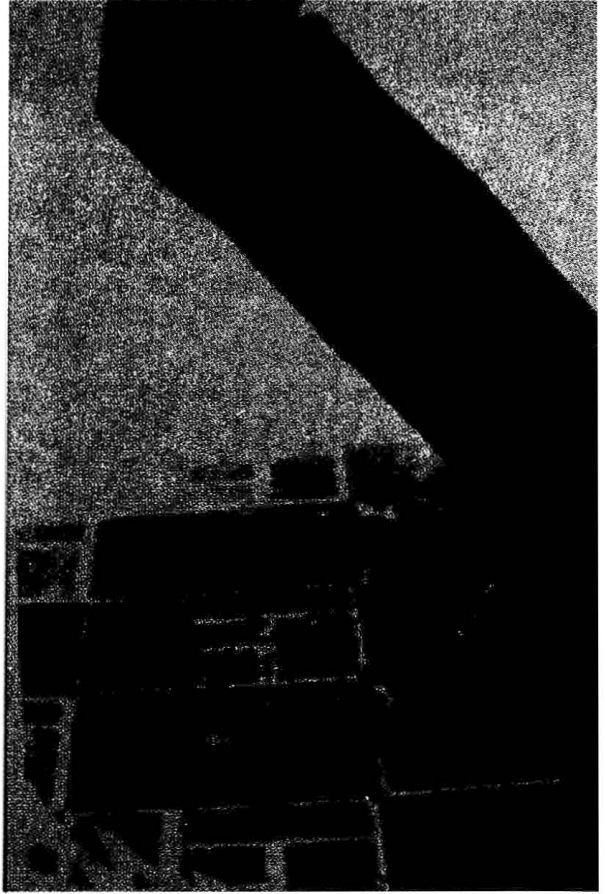


2.- Víctor Burgin

ICA, 1967-1969

Photopath

3.- Miguel Ángel Rojas
Atenas cc, 1975
Lápiz, papel, 102 x 73 cms.



4.- Miguel Ángel Rojas
Grano (fragmento), 1980
Papel, tierras calizas, pigmentos, 32 m²
MAM - Bogotá

cercano de las tierras, no obstante, permitía identificar otros colores (verdosos y rosados) que afectaban levemente otras áreas de la obra. Y al extenderse el piso y penetrar en uno de los dos pequeños cuartos a extremos de la sala, las baldosas cambiaban abruptamente de color y se tornaban terracota repitiendo una de sus variadas y comunes combinaciones en la realidad. Un vidrio a lo alto y ancho de la puerta, separaba este trabajo del resto del Museo, e impedía al observador introducirse en el recinto, lo que hubiera descompuesto con las huellas el parejo y cuidadoso terminado del proyecto⁴.

“Grano” parece provenir del famoso enfrentamiento entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio, donde el primero pintó unas uvas tan realistas que los pájaros intentaron comerlas, mientras el segundo salió victorioso al pintar una cortina — que aparentemente cubría su pintura — que el mismo Zeuxis intentó correr.

Como es conocido, este tipo de efectos ilusionistas fueron llevados a un alto grado de perfección en el género de la naturaleza muerta holandesa desde fines de la Edad Media hasta el siglo xvii, en obras como “Reverso de un cuadro” (1670) de C. N. Gijsbrechts, que intenta “engañar al espectador induciéndolo a volver el cuadro supuestamente colgado al revés”⁵.

“Grano” “... un retrato popular, donde iba a aparecer una superficie de baldosines que identificaban una arquitectura de clase media baja”⁶ es temáticamente idéntico a los temas de las naturalezas muertas holandesas (cocinas, bodegones, cestos) aunque por nuestra experiencia inmediata “Grano” parezca provenir de experiencias contemporáneas más inmediatas.

3 D

Si consideramos a “Grano” como una obra tridimensional que intenta reproducir fielmente un ámbito urbano y local, nos conviene saber que Rojas, recibió una formación inicial como arquitecto, a la cual renunció a favor de sus estudios artísticos⁷.

Al buscar los orígenes de “Grano” Rojas reconoce como influencia una obra no identificada de Walter de María⁸ que consistía en la ocupación, con tierra, del piso de la sala de alguna galería de Nueva York — tampoco especificada —. Rojas a su vez había realizado una experiencia anterior du-

⁴ *Ibid.*

⁵ ROBERT SCHNEIDER, “Naturaleza Muerta”, Taschen, Colonia, 1993.

⁶ Lo afirma el artista en IVONNE PINI, “Conversación con Miguel Ángel Rojas”, en *Arte en Colombia*, Bogotá, núm. 40, mayo de 1989.

⁷ Al respecto afirma: “Aprendí mucho de la disciplina del arquitecto: el rigor, pensar en términos de espacio, cierto sentido práctico”, RAÚL CRISTANCHO, “Miguel Ángel Rojas”, Bogotá, Banco de la República, catálogo, s. f.

⁸ PINI, *op. cit.*

rante el primer salón Atenas con su instalación "Atenas" (1975), setenta fotografías de baldosas instaladas como un "piso" fotográfico, un recurso ya utilizado por Victor Burguin en 1967, en su instalación "Photopath", parte de la exposición "When attitudes become form". En "Atenas", el motivo del baldosín, un diseño geométrico abstracto, es el mismo de "Grano", y reaparece constantemente en fotografías y dibujos del mismo año con ligeras variaciones también en los títulos p.g. "Atenas cc" (1975).

No podemos descartar obras que se relacionan directamente con "Grano" como "Flag" (1959) de Jasper Johns, o "Lever" (1966) y "Twelfth Copper canvas" (1975), ambas de Carl André. Estas obras de André, la primera una hilera de ladrillos, la segunda una serie de láminas de cobre que cubrían parcialmente una sección de una sala de exhibiciones, obedecen fielmente al credo escultórico minimalista: continuidad, orden, repetición, soledad espacial, énfasis en la estructura y la progresión serial, por una parte.

Por otra, el uso de objetos encontrados fabricados con fines no-artísticos y de "opacidad natural" (ladrillo, láminas)⁹ y por último una negación de la forma interior y el volumen, que constituyen parte de los valores clásicos de la escultura. Esta negación del volumen es especialmente importante a la hora de considerar a "Grano" desde su perspectiva fotográfica, a lo que me referiré más adelante.

Es en la inteligente contraposición de los valores convencionales más apreciados por el arte clásico occidental — como el virtuosismo técnico, el amor a la veracidad y la ilusión visual — enfrentados a los valores estilísticos del minimalismo — su negación —, donde "Grano" realmente empieza a verse como una obra única y dotada de gran astucia¹⁰. Por otra parte, su desmesurado realismo tridimensional la convierten en una pieza única en el contexto nacional¹¹.

⁹ Para una completa relación de la gramática minimalista léase ROSALIND KRAUSS, "Passages in modern sculpture", capítulo 7, MIT Press, 1977.

¹⁰ En descifrar el juego de las influencias, "jugar al detective", se puede fácilmente perder el camino y, sin embargo, para dar un mayor espectro de las posibilidades referenciales a las que el lector pueda acceder, me interesa mencionar la idea del doble y de la ilusión presente en los textos y pinturas de René Magritte, los cuales Rojas, un atento estudioso de la historia del arte, seguramente conocía. Recordemos también que Magritte, apostaba ciento por ciento al realismo mimético y a la exploración del lenguaje verbal en relación con el lenguaje visual.

¹¹ Sin embargo, durante mediados de los setenta un pintor como Santiago Cárdenas desarrolla su obra más brillante. Pinturas como "Pizarrón Negro" (1975) o "Cartón" (1976), son prueba de su descollante habilidad para engañar el ojo, evitando caer en soluciones más de moda en aquel entonces como las propuestas en el fotorrealismo. Cárdenas también trabaja el tema del "Cuadro al revés". El motivo del piso, aparece también frecuentemente en pinturas suyas como "Espejo" (1974), lo cual podría ser una pista del tipo de obras que influyen a Rojas.

Revisando el catálogo de artistas tridimensionales colombianos de mitad del siglo xx, hasta ahora, podemos ver cómo ellos —al menos los más relevantes— han apostado por diferentes tipos de abstracción, renunciando sistemáticamente a la figuración y al realismo. Si bien hay algunas excepciones, no existe una sola pieza de gran importancia y mucho menos aún, alguna que se esfuerce por ser totalmente verista y significativa.

Es oportuno mencionar también, que los artistas más jóvenes que surgen en las dos décadas posteriores rechazan sistemáticamente tanto el esfuerzo que conlleva el manejo experto de los valores formales clásicos —si exceptuamos raras excepciones como los pintores Carlos Salazar y Esteban Villa— como también la misma idea de la pulcritud en la factura del producto plástico.

SUPERNATURAL

“Grano” entonces es una obra híbrida producto de las experiencias gráficas, fotográficas y posteriormente escultóricas de la carrera de Rojas ya afirmada por entonces.

“Grano” comparte con el lenguaje fotográfico sus ambiciones de fiel reproducción de la realidad y su posibilidad de ser repetida, ya que probablemente podría ser realizada por cualquiera que siguiese un estricto diagrama —lo que la acercaría también a los presupuestos generosos del arte conceptual—.

Anteriormente mencioné que “Grano” era la última gran obra hiperrealista o fotorrealista que se produjera en el país, un estilo en el que militó el propio Rojas junto a otros —en su mayoría dibujantes— (Astudillo, Muñoz, Jaramillo, Varela, Guerrero, Morales), contemporáneos de él. Lo que la hace equiparable en su efectividad a una gran pintura fotorrealista, siendo “Grano” una instalación o un dibujo tridimensional, es su capacidad de abrumar al espectador con una enorme y perfecta puesta en escena, fiel a los valores fotográficos: instantaneidad; falta de foco en ciertas zonas de la imagen; bidimensionalidad, que excluye cualquier ilusión escultórica y refuerza su inmovilidad y sujeción; y por último la exclusión de cualquier efecto dramático o subjetivo, es decir, objetividad¹².

¹² Como afirma J. H. AGUILAR acerca de obras posteriores de Rojas, como “Felicidad Perdida” (1988) —que da título a este escrito—: “Rojas logra, despertar y reafirmar nuestra atracción irracional hacia el *pathos* del tiempo que transcurre y el *eros* de la experiencia paralela. En consecuencia, la imaginación se desprende del deseo de ver la superficie más y mejor, pero también queda íntimamente ligada a la materia técnica de la realización, precisamente por el empleo simbiótico de los diversos medios gráficos”.

Pero es en esto último donde Rojas encuentra una diferencia entre su particular forma de surrealismo y la efectuada por los grandes representantes de este estilo:

Afuera se trabajaron estas imágenes foto-realistas despojadas de contenidos, en cambio aquí, marcados por la dureza del medio, se impusieron las condiciones... no estábamos repitiendo una manera de hacer arte, tomábamos ese lenguaje internacional y lo aplicábamos a lo propio. Eso fue lo importante ¹³.

Posteriormente, durante las décadas de los 80 y 90, fotógrafos como Jeff Wall o Cindy Sherman, han vuelto a utilizar cuidadosas puestas en escena que respiran el hermetismo y suspenso que se hallan en "Grano".

El encuentro con la reproducción exacta de algo que existe en otra parte, provoca perturbadores efectos sobre la percepción, al hacernos experimentar con el "doble" o el fantasma de lo vivido. Esto ha sido ampliamente investigado en la obra del psicoanalista S. Freud, específicamente en sus escritos acerca de "el doble" y "lo siniestro" ¹⁴.

BIO

Hay otro elemento fotográfico que nos conducirá al tercer tema alrededor del que gira "Grano" y a la experiencia que lo motivó, es la inclusión de una fotografía del artista cuando niño, "la cual fue impresa en el catálogo para acentuar que es resultado de sensaciones y experiencias personales y que por lo tanto es una pieza que hace directa referencia a la Colombia urbana" ¹⁵.

Gran parte de la obra de Rojas, tanto anterior como posterior, gira en torno a experiencias autobiográficas, lo cual encaja perfectamente para el artista durante el auge expresionista de los años 80, cuando se vuelca sobre la pintura y que indirectamente lo conducirán a explorar sus orígenes étnicos y culturales durante los 90, una década a su vez más dada a las afirmaciones regionalistas y a la recuperación de la otredad.

Este interés por lo autobiográfico se remonta a los tempranos 70, y está íntimamente ligado a ciertos aspectos de su vida sexual: "Aquí debo confesarme. Entendí que debía hurgar en mis sótanos, y tomé el arte como sistema autoanalítico. Por aquellos días frecuentaba esos teatros, el Faenza (un teatro de proyecciones pornográficas y encuentros sexuales fugaces),

¹³ Declara el artista en entrevista con Cristóbal Peláez en "Indígenas, cineastas y guerreros en la obra Bio de Miguel Ángel Rojas", Medellín.

¹⁴ Cineastas como D. Lynch se han valido de este recurso y también de las ya mencionadas puestas en escena para conseguir momentos de alta intensidad emocional.

¹⁵ SERRANO, *op. cit.*

por ejemplo, y esa actividad era lo más oculto e intenso de mi realidad. Allí encontré el asidero que me conectaría con mi verdad”¹⁶.

Como mencioné antes, la forma de ver su propia historia evoluciona llegando a afirmar:

Yo soy muy diferente de los pintores profesionales, ellos son de clase alta, muy poco mestizos, y yo soy muy mestizo, casi indio. Me interesa esa diferencia también y asumirla como un valor que tengo y a partir de ello, con mi obra, hacer una labor de apreciación de una raza con muchas posibilidades (y muy sometida)¹⁷.

Esta expansión de conciencia se materializa en obras como “Chusque” (1991):

... una instalación ilusionista con chorreados de adobe y tinta... (que) indaga no sólo el abandono de una práctica arquitectónica vernácula y popular (la sencilla y funcional construcción de vivienda campesina con esta clase de material), sino, en especial, las causas (violencia política, centralismo cultural, desprecio académico, etc.) y consecuencias de tal abandono¹⁸.

Acerca de los recuerdos que se intentan evocar y que constituyen la base emotiva que da origen a “Grano”, Rojas afirma:

Cuando estaba pequeño —unos seis años—, los domingos habitualmente, hacíamos un paseo de Girardot a Tocaima. Regresábamos al atardecer, cuando todo se cubría de un matiz rojizo, especialmente las zonas erosionadas de tierras calizas color lila. Siempre me impresionó ese paisaje¹⁹.

Quisiera añadir, que este interés por las propias vivencias y la memoria personal como fuente de inspiración y motivo argumental emparentan a Rojas temáticamente con la obra de ciertos escritores latinoamericanos. La niñez, presente en las obras del peruano Bryce Echenique y García Márquez. La adolescencia, el trópico, el cine y las experiencias eróticas, presentes en el cubano Cabrera Infante y en el colombiano Andrés Caicedo.

Hemos revisado los tres grandes pilares que sostienen la obra de Rojas: virtuosismo manual y refinamiento conceptual, hibridación técnica y memoria mestiza. Ahora revisemos su forma de trabajo, que nos explica la procedencia y la variedad de sus recursos formales:

¹⁶ PINI, *op. cit.*

¹⁷ PELÁEZ, *op. cit.*

¹⁸ J. H. AGUILAR, “Cambio de foco”, catálogo exposición, Bogotá, Banco de la República, 1992.

¹⁹ PINI, *op. cit.*

Acostumbro a hacer un temario, por decir algo, cineasta-Trópico-Caño Limón-ecología... Después tomo un archivo que está en tres partes: en mi cabeza, en fotografías y en dibujos. En una libreta voy haciendo dibujos, repasando imágenes mentales y escogiendo tres o cuatro de ellas que me clarifiquen un poco. Ese es el punto de arranque. Suelo hacer bocetos en papeles pequeños para no sucumbir a la tentación de terminar la obra ²⁰.

Esta forma de trabajo simultáneo en diferentes técnicas, nos permite que en el producto final, escuchemos ecos de los variados elementos dejados por fuera, enriqueciendo mucho más el resultado.

EFÍMERO

“Grano” fue concebida como una obra de carácter efímero y su fin fue, ser pisoteada hasta la disolución ²¹.

Un aspecto formal de la obra de Rojas, pasado por alto por quienes han escrito sobre su obra, ha sido su patente y progresiva inclusión de ciertas formas y elementos del arte no occidental. “Grano” puede ser visto como un mandala, un ejercicio religioso similar al realizado por los monjes tibetanos — también de naturaleza efímera — o verse como un jardín de rocas Zen: la obra, comulgaría dentro de un espíritu ritual, reforzado por su misma puesta en escena (recordemos que “Grano” se encontraba detrás de un gran vidrio) ²².

Por otra parte, su utilización de un diseño geométrico de origen árabe, casi un mosaico (piénsese en la decoración en la arquitectura religiosa colonial, y la misma idea del patio), nos puede remitir a una ‘memoria genética’, donde las influencias culturales inconscientes actuarían sobre el artista de una manera más profunda, sacando a flote estructuras, en este caso arquitectónicas, que podríamos perfectamente identificar con las existentes en los templos árabes y mudéjares, tan presentes en nuestro legado colonial.

Coincidentalmente, el arte efímero existió en nuestro país durante la Colonia como un medio sincrético que unía los rituales pre-hispánicos con las tradiciones festivas católicas; festividades y tradiciones que se han extinguido total o parcialmente.

²⁰ PELÁEZ, *op. cit.*

²¹ Existe un registro filmico —propio de una época cuando el video aún era tecnología costosa y de difícil adquisición— y un amplio registro fotográfico, tanto en blanco y negro como en color.

²² A medida que Rojas ha evolucionado hacia una figuración más libre, su libertad en el trazo y los ambientes oníricos que representa, lo acercan al trabajo etéreo del arte del extremo Oriente.

El arte efímero reaparece en Colombia como forma artística en obras como “Cabeza de Lleras” (1970), de Antonio Caro: “En una especie de pecera que se llenaba lentamente de agua, la cabeza del expresidente, modelada en sal, se deshacía hasta desaparecer, mientras flotaban en el líquido cada vez más blancuzco, los anteojos”²³.

Progresivamente diferentes formas artísticas relacionadas con el arte efímero penetran el panorama artístico de nuestro país durante la mencionada década, llegando a su momento culminante en el “Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-objetual” realizado en Medellín en 1981. Un evento sorprendentemente vanguardista para nuestro medio, en especial si tenemos en cuenta el abandono en el que la investigación, discusión y promoción de las formas más avanzadas de arte han manifestado desde entonces.

En el coloquio estaban presentes — entre otros — dos de los tres artistas conceptuales más ingeniosos, Adolfo Bernal e Ingino Caro, quienes progresivamente desaparecen sin dejar rastro ni efecto durante la siguiente década. El otro artista, el ya mencionado Antonio Caro, también reduce su producción alimentando un vacío que vino a ser suplido por el arrollador auge del neo expresionismo²⁴.

Volviendo a Ingino Caro quisiese resaltar su trabajo, contemporáneo del de Rojas, y que consistía mayormente en la fabricación de figuras en cera “según el proceso académico del modelado, vaciado, etc., cuyas mechas enciende luego hasta que el fuego las consume, quedando solo el documento fotográfico de la obra y un informe material derretido”²⁵.

Sus alusiones a la religión y su ánimo burlesco, parecen ser parte de una actitud generacional que puede ser percibida en otros artistas como Juan Camilo Uribe y en la obra de cineastas como Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes alrededor de la misma época, también compartían un deseo de realizar otros “retratos populares” (véase “Agarrando pueblo” (1977) de ambos realizadores)²⁶.

Los fotógrafos (Valencia, Ortiz, Lleras) tampoco estuvieron exentos de estas preocupaciones y simultáneamente, llevaron su trabajo hacia adaptaciones de diferentes artistas-fotógrafos conceptuales (Hilliard, Huebler). Si actuar así no necesariamente demostraba gran originalidad, sí forzaba a

²³ EDUARDO SERRANO, “Un lustro visual”, Museo de Arte Moderno y Tercer Mundo, 1976.

²⁴ Léase ÁLVARO BARRIOS, “Reflexiones”, Catálogo V Bienal de Arte de Bogotá, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1996.

²⁵ ÁLVARO BARRIOS, “El arte como idea en Barranquilla”, *Re-vista*, año 1, núm. 2, julio-septiembre, 1978.

²⁶ Véanse entrevistas a Carlos Mayolo y Luis Ospina en *Cinemateca, cuadernos del cine colombiano*, núm. 12, noviembre de 1983 y núm. 10, junio, 1983, respectivamente.

los espectadores a entrar a considerar formas artísticas no convencionales, y en últimas, a que la fotografía por fin fuera aceptada como forma artística independiente. Las experiencias conceptuales tal vez fueron más desafortunadas, en parte por las dos causas ya mencionadas (nuevo auge de la pintura y el silencio de sus más brillantes ejecutores) como también por la falta de un soporte filosófico de reflexión y discusión, un mal que si bien no se percibió en un principio gracias a la habitual exuberancia de la producción artística colombiana, sí ha contribuido al empobrecimiento de la actividad crítica y teórica en este país.

Por último quisiera afirmar que “Grano” sí fue producto de un momento de renovación y optimismo en el arte colombiano (no olvidemos que fue presentada en el entonces recién inaugurado MAM de Bogotá) antes de ser devorado por la violencia y el narcotráfico (como tema, como experiencia cotidiana, como problema político). Al lado de diferentes producciones de algunos de los artistas ya mencionados —y de otros que no entrarían en este ensayo— constituyó —como ya lo hemos visto— un ejemplo único de sagacidad conceptual, rigor técnico, paciencia y humildad.